





ZEITSCHRIFT  
FÜR  
BILDENDE KUNST

MIT DEN BEIBLÄTTERN  
KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT

NEUE FOLGE  
NEUNZEHNTER JAHRGANG



LEIPZIG  
VERLAG VON E. A. SEEMANN  
1908



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

<https://archive.org/details/zeitschriftfurbi43unse>

## Inhalt des neunzehnten Jahrgangs

|  | Seite |   | Seite |
|--|-------|---|-------|
| <b>Aufsätze über zeitgenössische Kunst</b>   |       |   |       |
| Ein satirisches Skizzen-Album aus Anselm Feuerbachs Nachlaß. Von <i>Max Osborn</i> . . . . .           | 1     | Ein neuer Roger. Von <i>Ferdinand Laban</i> . . . . .   | 49    |
| Paul Thiem. Von <i>Georg Muschner</i> . . . . .  | 18    | Zeichnungen van Dycks in der Bremer Kunsthalle. Von <i>G. Pauli</i> . . . . .                                     | 82    |
| Emil Nolde. Von <i>Gustav Schiefler</i> . . . . .  | 25    | Einige unbeachtete Bilder altdeutscher Meister im Museo Civico zu Venedig. Von <i>Hermann Voß</i> . . . . .       | 96    |
| Benno Elkans Huldigungsplakette für den Großherzog Friedrich I. von Baden . . . . .                    | 47    | Die verschollenen Imperatorenbilder Tizians in der Kgl. Residenz zu München. Von <i>Manuel Wielandt</i> . . . . . | 101   |
| Charles Conder. Von <i>Frank W. Gibson</i> . . . . .   | 72    | Eine Holzstatue des Antonio Rizzo. Von <i>Adolf Gottschewski</i> . . . . .  | 131   |
| Die Hamburger Kunsthalle. Von <i>Gustav Schiefler</i> . . . . .  | 73    | Die Sängerkanzeln des Florentiner Doms in ihrer kirchlichen Bedeutung. Von <i>Heinrich Brockhaus</i> . . . . .    | 160   |
| Emile A. Bourdelle. Von <i>E. M. A. Weise</i> . . . . .  | 89    | Über den Marienaltar der St. Jakobskirche zu Rothenburg o. d. T. Von <i>Hans Börger</i> . . . . .                 | 162   |
| Neues aus dem alten Weimar. II. Von <i>Nucleus</i> . . . . .   | 109   | Die Sammlung Vogell. Von Dr. phil. <i>Margarete Bieber</i> . . . . .  | 165   |
| Edvard Munch. Von <i>Jens Thiis</i> . . . . .  | 133   | Zaragoza. Von <i>Alfred Demiani</i> . . . . .   | 173   |
| Joakim Skovgaard und seine Wandgemälde im Dom zu Viborg. Von <i>Friedrich Deneken</i> . . . . .        | 145   | Ein Grabmal von Donatello in S. Maria del Popolo. Von <i>Robert Corwegh</i> . . . . .                             | 186   |
| Matthieu Molitor. Von <i>Ludwig Volkmann</i> . . . . .   | 155   | Ein Meisterwerk florentinischer Steinarbeit . . . . .   | 205   |
| John Flaxman. Von <i>Max Sauerlandt</i> . . . . .  | 189   | Die Kuh von Der-El-Bahri. Von <i>Richard Mahler</i> . . . . .   | 208   |
| Neuere Arbeiten von Georg Kolbe. Von <i>Gustav Kirstein</i> . . . . .                                  | 199   | Nochmals das Grabmal des Theoderich zu Ravenna. Von Dr. <i>Josef Durm</i> . . . . .                               | 211   |
| Gustav Kampmanns »Aufsteigendes Wetter«. Von <i>Th. Heuß</i> . . . . .                                 | 216   | Das Eis auf den Lagunen Venedigs 1788—89. Von <i>George A. Simonson</i> . . . . .                                 | 221   |
| Bühnensilhouetten. Von <i>Franz Dülberg</i> . . . . .  | 217   | Ein neuentdecktes Werk von Jan Olis. Von <i>George A. Simonson</i> . . . . .                                      | 222   |
| Vincent van Gogh. Von <i>Joh. Cohen-Goschalk</i> . . . . .   | 225   | Die Cena von Matteo Roselli im Kloster S. Francesco in Lesina. Von <i>Ludwig Hans Fischer</i> . . . . .           | 223   |
| Zu unseren Kunstblättern (Leonard und Schmidt-Rottluff) . . . . .                                      | 244   | Eine unbekannte Entlehnung Rembrandts. Von <i>Fritz Saxl</i> . . . . .  | 224   |
| Kunstschau Wien 1908. Von <i>Ludwig Hevesi</i> . . . . .   | 245   | Der Hortulus Animae, illustriert von Hans Holbein d. J. Von <i>Hans Koegler</i> . . . . .                         | 236   |
| Neue Künstler (Adolf Schinnerer, Josef Höffler). Von <i>W. v. Seidlitz</i> . . . . .                   | 255   | Das Theoderichgrabmal zu Ravenna. Von <i>Albrecht Haupt</i> . . . . .   | 238   |
| Jung-Düsseldorf. Von <i>W. Schäfer</i> . . . . .   | 261   | Ein Brief an die Redaktion (Theoderichgrabmal). Von <i>Corrado Ricci</i> . . . . .                                | 241   |
| Das Märkische Museum in Berlin. Von <i>Max Osborn</i> . . . . .  | 269   | Ein Porträt von Jan Mostaert. Von <i>J. O. Kronig</i> . . . . .   | 268   |
| Das Wartburgwerk. Von <i>H. Bergner</i> . . . . .  | 289   | Einige unerkannte oberdeutsche Gemälde in italienischen Galerien. Von <i>Herm. Voß</i> . . . . .                  | 282   |
| Willi Geiger. Von <i>G. K.</i> . . . . .   | 292   | Die Stiftskirche zu St. Moritz auf dem Berge vor Hildesheim. Von <i>Otto Gerland</i> . . . . .                    | 300   |
| Edgar Chahine. Von <i>Vittorio Pica</i> . . . . .  | 293   | Neoptolemos in Skyros. Von <i>R. Engelmann</i> . . . . .  | 312   |
| Clara Siewert als Zeichnerin. Von <i>Anna L. Plehn</i> . . . . .                                       | 316   |   |       |
| <b>Forschungen zur älteren Kunstgeschichte</b>   |       |   |       |
| Die persischen und indischen Miniaturen der Sammlung Walter Schulz. Von <i>Richard Graul</i> . . . . . | 9     |   |       |
| Rembrandts Darstellungen der Susanna. Von <i>Wilhelm R. Valentiner</i> . . . . .                       | 32    |   |       |
| Cimabue in Assisi. Von <i>W. v. Seidlitz</i> . . . . .   | 39    |   |       |
| Erläuterungen zu den Abbildungen von Kunstwerken auf der Ausstellung zu Perugia . . . . .              | 43    |   |       |

## Kunstbeilagen

|  | Seite    |   | Seite                   |
|--|----------|---|-------------------------|
| <i>Hans Barthelmeß</i> , Markt. Originalradierung . . . . .                                | vor 269  | <i>Robert Leonard</i> , Damenbildnis. Originalradierung . . . . .                           | nach 188                |
| <i>Edgar Chahine</i> , Boulevard de la Villette. Originalradierung . . . . .               | vor 293  | <i>Robert L. Leonard</i> , Am neuen See. Originalholzschnitt . . . . .                      | vor 217                 |
| <i>Charles Conder</i> , Fächerblatt. Dreifarbendruck                                       | nach 72  | <i>Mathieu Molitor</i> , Die Ewige. Originallithographie                                    | nach 156                |
| <i>Anselm Feuerbach</i> , Selbstporträt aus dem Jahre 1846. Lichtdruck . . . . .           | vor 1    | <i>Edvard Munch</i> , Kinderkopf. Originalradierung   | vor 133                 |
| <i>Philipp Franck</i> , Pferdeschwenne. Originalradierung . . . . .                        | nach 24  | <i>Emil Nolde</i> , Tischgesellschaft. Originalradierung                                    | vor 25                  |
| <i>Edmund Fürst</i> , Die Mutter. Originalradierung  | nach 164 | <i>Emil Nolde</i> , Schiffe. Originalradierung . . .  | nach 48                 |
| <i>Willi Geiger</i> , Stierkampf. Originalradierung .                                      | nach 292 | <i>Alexander Olbricht</i> , Stürmischer Tag. Originalradierung . . . . .                    | vor 165                 |
| <i>Marie Gey-Heinze</i> , Meerschweinchen. Originalradierung . . . . .                     | nach 132 | <i>Julius Oldach</i> , Der alte Müller. Dreifarbendruck                                     | nach 80                 |
| <i>Otto Goetze</i> , Kind im Bade. Originalradierung                                       | nach 268 | <i>Max Pretzfelder</i> , Bau. Originalradierung . .   | vor 245                 |
| <i>Felix Hollenberg</i> , Abgebrannter Kiefernwald. Originalradierung . . . . .            | nach 68  | <i>Roger van der Weyden</i> , Frauenbildnis. Helio-<br>gravüre . . . . .                    | vor 49                  |
| <i>Arthur Illies</i> , Boote. Originalradierung . . .                                      | vor 73   | <i>Schmidt-Rottluff</i> , Elbhafen. Originallithographie                                    | nach 244                |
| Indische Miniatur des 17. Jahrhunderts aus der Sammlung Dr. Walter Schulz. Dreifarbendruck | nach 16  | <i>Clara Siewert</i> , Junges Mädchen. Originallithographie . . . . .                       | nach 316                |
| <i>Gustav Kampmann</i> , Aufsteigendes Wetter. Originalradierung . . . . .                 | vor 189  | <i>Tizian</i> , Vier Imperatorenbilder aus der Kgl. Residenz zu München. Lichtdrucktafeln . | vor 101<br>und nach 108 |





ANSELM FEUERBACH: SELBSTPORTRÄT AUS DEM JAHRE 1846

Im Besitz des Herrn Geh. Regierungsrats Professor Dr. Erich Schmidt in Berlin  
Mit Genehmigung der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München



Abb. 1. Selbstkarikatur: Feuerbach als rauchendes Ungetüm.

## EIN SATIRISCHES SKIZZEN-ALBUM AUS ANSELM FEUERBACHS NACHLASS

VON MAX OSBORN.

**D**AS Lustigsein ist ein ernstes Ding«, hat Böcklin einmal gesagt, der die tiefe Weisheit einer »von jedem Zweck genesenen« Fidelitas und den goldenen Lebenswert gesunden Lachens im Kern erkannt hatte. Er liebte es, in göttlicher Heiterkeit frei über dieser Zeitlichkeit zu schweben, und ohne den heroischen Urweltshumor, der laut hervordröhnt oder im naiv-selbstverständlichen Vortrag kühnster Phantasien brummend sich verbirgt, ist sein Werk nicht zu denken. Das Elementare seines Wesens und seiner Naturanschauung drängte ihn immer wieder, vor der Staffelei wie außerhalb der Werkstatt, zu selbstherrlichem Spiel mit den Erscheinungen der Wirklichkeit.

Der junge deutsche Landsmann mit dem feinen, blassen Antlitz und den dunkeln Schwärmeraugen, den Böcklin im Frühjahr 1857 durch Freund Begas in Rom kennen lernte, war von anderer Komplexion. Im Temperament Anselm Feuerbachs, der als kostbares, aber gefährliches Erbe eine alte intellektuelle und ästhetische Familienkultur, dazu vom Vater ein überspitztes, argwöhnisches Feingefühl, vom Großvater, dem seine Freunde neben dem Flammennamen seines Geschlechts noch das charakteristische Cognomen

»Vulcanus« beigelegt hatten, lodernde Leidenschaftlichkeit und unbändigen Trotz ins Leben mitbekommen hatte, war für Scherz und Heiterkeit nur wenig Raum. Schon das älteste Bildnis, das wir von Feuerbach besitzen, das Selbstporträt aus dem Jahre 1846, von dem weiter unten noch die Rede sein wird, zeigt einen für sein Alter ungewöhnlich ernsten jungen Menschen, dessen schwermütiger, fast trauriger Ausdruck nichts gemein hat mit der schematischen Melancholie der düsseldorfschen Romantik, in deren Bezirk das Bildchen entstanden ist. In seltsamem Kontrast zu der mädchenhaften Weichheit der Züge steht die herbe Linie des geschlossenen Mundes, hinter der sich schon der verhaltene Seufzer birgt, der leise durch die Schöpfungen der Meisterjahre klingt.

Doch auch in Anselm Feuerbachs Seele schlummerte, unter den Zentnerlasten trüber Ahnungen und Verstimmungen, die Künstlersehnsucht nach den Sphären freier Heiterkeit, wo wärmende und leuchtende Sonnenstrahlen dem Erdensohn gestatten, die muffigen Sorgen und Beklemmungen des Alltags abzuwerfen. Unter dem elegisch gedämpften Licht und den milden graublauen Farben glüht in seinen zahlreichen Kinder-



Abb. 2 Gregorovius auf Capri, Lindemann Frommel p.

bildern, seinen Nymphenszenen, im »Mandolinenspieler«, im »Ricordo di Tivoli« der Götterfunke künstlerisch verklärter Freude; in einzelnen Gestalten, wie im Bäckermeister des Kaiser Ludwig-Bildes, im Hafis vor der Schänke, in dem lachenden Poseidon des Titanensturzes, drängt ein Element des Humors unverhüllt zum Ausdruck. Lebhafter als den frühreifen Knaben, der es nicht nur mit seiner Kunst, sondern auch mit seinem Leben schon bitter ernst nahm, trieb es den älter Gewordenen zu der dionysischen Lust, die dann der Alcibiades seines platonischen Gastmahls so hinreißend predigen sollte. Unter der Glut und Reinheit des südlichen Himmels schmilzt die angeborene Schale nordischer Dürsterkeit doch um ein Beträchtliches zusammen, so wenig es an immer wiederkehrenden Rückfällen in Zweifel und Verzweiflung fehlt. Noch niemals ist ein Kunstpilger aus germanischen Landen an den Tiber gekommen, der nicht die lösende und erlösende Kraft des italischen Klimas an sich erprobte. Hatte doch einst in Rom selbst einer der würdigsten und pompösesten Repräsentanten der europäischen Malerzunft, Joshua Reynolds, in übermütigen Karikaturen geschwelgt und sich sogar an der geheiligten Person Raffaels vergriffen! Wir erkennen den Feuerbach, der uns aus der wirren Zerrissenheit des »Vermächtnisses« anblickt, kaum wieder, wenn wir von dem Gesangsquartett hören, in dem er den ersten, Reinhold Begas den zweiten Tenor, Böcklin und Allgeyer die Bässe agierten, oder von den weinfrohen Fahrten, die das Vierblatt in Szene setzte. »Wenn auch jeder mehr oder weniger zu tragen hatte«, erzählt Allgeyer, — »Jugendlust, Hoffnung und Roms leuchtender Himmel halfen über alles hinweg«.

Namentlich in den großen Jahren 1865 bis 1868, die zu den allerfruchtbarsten in Feuerbachs Leben gehörten, haben dann die beglückenden Götter heiteren Frohsinns des Künstlers Haupt huldvoller denn je umschwebt. Im November 1866 ist er in Berlin, wo Begas ihn gastfreundlich aufnimmt, und wo er sich so wohl fühlt, daß ihm der Humor der Spreathener besonderen Eindruck hinterläßt. Im folgenden Sommer weilt er wiederum in Deutschland, wendet

sich mit der Mutter von Heidelberg nach Baden-Baden, wo im Hause des späteren badischen Ministers Eisenlohr ein behaglicher Freundschaftsverkehr von ernstesten Gesprächen zu fröhlichen Scherzen und toller Laune sich steigert<sup>1)</sup>. In Basel, wo er die Tochter von Goethes Lotte malt, ist er von bezaubernder Liebenswürdigkeit. Und in Rom hält die gute Stimmung weiter an. »Meine Freunde«, schreibt er am 3. Februar 1868 an die Mutter, »halten mich für stärker als ich bin, weil ich immer von dem ausgelassensten Humor bin — und doch nicht glücklich«, wie freilich gleich hinzugefügt wird (ib. 94).

Im März hören wir, daß er »heiter und elegant« lebe. Dann geht's, Ende Mai 1868, abermals zum Sommerbesuch über die Alpen. Bei Hettner in Dresden, wo er im Juni einkehrt, wird viel gelacht, dummes Zeug geschwatzt und schlechte Witze gemacht. Wieder in Rom, schwelgt er bei der Arbeit an seinem nunmehrigen »Hauptgeschäft«, dem Gastmahl Platos, in seligen Schöpferfreuden. »Zum großen Bilde brauche ich übermütige Stimmung«, schreibt er im September. Und um Weihnachten: »Es geht ganz rasend brillant«. Trotz allen Stunden des Unmuts und der inneren Unruhe, die sich einfinden und nicht selten gar »faule Todesgedanken« mit sich bringen, bleibt er in einem heiligen Rausch des Schaffens, der ihn über alle Enttäuschung und Misere emporhebt.

In dieser hohen Zeit ist eine winzige Nebenfrucht vom prangenden Baume seiner Produktion abgefallen: ein *satirisches Skizzenbuch* mit einem *kleineren, be-*

1) Allgeyer: Feuerbach, 2. Aufl. ed. C. Neumann (im folgenden stets als »A« zitiert) II, 87.



Abb. 3 Genrebild, von Augenzeuge aus Heidelberg.



Abb. 4. »Junge Frau, das Souper erwartend.«

gleitenden Textbüchlein, höchst wunderliche Kinder Feuerbachscher Laune, deren Abstammung man wahrhaftig nicht erraten würde, wenn sie nicht so unzweifelhaft feststände. Das lustige Bücherpaar, noch heute ein lebendiger Beweis für die gehobene, freisprudelnde Stimmung jener Periode, befand sich bis zum Beginn dieses Jahres im Besitz von Frau *Rosa von Gerold* in Wien, der Witwe des bekannten Verlegers, dessen gastliches Haus zu den wenigen Zufluchtsstätten Feuerbachs in der schweren Zeit seines späteren Wiener Aufenthalts gehörte. Nach Frau von Gerolds Tode gelangte das Skizzenbuch in den Besitz des Herrn Geh. Regierungsrats Prof. Dr. *Erich Schmidt* in Berlin, dem sie es als ein Andenken vermachte. Wenn ich hier von dem verschollenen Kuriosum Bericht geben kann, so verdanke ich dies der Güte *Erich Schmidts*, der es mir zu solchem Zweck mit liebenswürdiger Bereitwilligkeit zur Verfügung stellte.

\* \* \*

Es ist ein Quartoalbum in Querformat (32 zu 23 cm), das heute 33 Blätter weißen, graubraunen und gelbbraunen Papiers umfaßt und auf dem dunkel-

blauen Leineneinband auch ganz artig in Goldlettern die Aufschrift »Album« trägt. In Allgeyer-Neumanns Verzeichnis (A. II, 538) ist es als Nr. 487 aufgeführt, als »Album mit 20 Blatt Karikaturen, meist auf die Berliner Ausstellung von 1868 bezüglich«. Das ist nicht ganz richtig. Denn erstens finden sich auf den 33 Blättern 24 Zeichnungen. Und zweitens hat es mit der Bezüglichkeit eine eigene Bewandnis.

Zwar Blatt 1 trägt in der Ecke oben rechts den vielversprechenden Titel, den wir in Faksimile wiedergeben (Abb. 10). Wer aber danach eine Sammlung von Karikaturen auf die Berliner Kunstausstellung des bezeichneten Jahres erwarten wollte, würde sich täuschen. Es sind lediglich rasch hingeworfene Zeichnungen auf allerlei kleinen Skizzenbuchblättern verschiedener Form und Farbe, die auf die größeren Blätter des Albums sorgsam aufgeklebt sind; in der Hauptmasse eine Auswahl aus älteren, gelegentlich entstandenen Studien und zeichnerischen Notizen, daneben einiges ad hoc Verfertigte. Übrigens hat Feuerbach die Berliner Ausstellung jenes Jahres, die vom 1. September bis 31. Oktober in der Akademie Unter den Linden stattfand, gar nicht selbst besucht; denn er war bereits Ende August wieder in Rom. Und schließlich scheint es, wie wir gleich sehen werden, aus einem Notiz- und Skizzenbuch der Berliner Nationalgalerie (Kat. 58) hervorzugehen, daß der ganze Scherz schon zu Anfang des Jahres 1868 ausgeführt wurde.

Das Ganze ist nicht so ergiebig und bedeutend, daß man eine derartige methodische Kritik ohne ein Lächeln anstellen könnte. Immerhin ziehen sich von dem harmlosen, weder künstlerisch noch literarisch beträchtlichen Ulk allerlei Fäden in die intimeren Kammern von Feuerbachs Art. Dazu mag auch die Tatsache gehören, daß das Album eben *nicht* die durchgeführte Persiflage einer bestimmten Ausstellung ist, sondern nur ein leichter Spaß. Nichts als ein Ventil für den Übermut, den inneren Jubel, der ihn bei der Arbeit am Symposium, am Orpheus, an der kleinen Amazonenschlacht erfüllt und zu sprengen droht. Zu der oben angeführten Briefstelle vom 3. Februar kommt noch eine andere vom 25. Januar 1868: »Die letzten Tage, wenn ich in mein Atelier trat, habe ich stets lachen müssen und schließlich nichts getan, als mich umgesehen und Zigarren geraucht« (A. II, 93).

In solcher Verfassung setzt er sich hin und klebt jene Skizzenblätter zusammen. Mit größter Sorgsamkeit und Akkuratess! »Madame Stratz«, der er die »Exposition de Berlin« dann widmet, ist gewiß Frau Marie Stratz in Ziegelhausen bei Heidelberg, deren Porträt (A. II, 533; Nr. 407) er 1863 gemalt und dann nach Rom mitgenommen hatte (das Bild ist verschollen). Wahrscheinlich hatte er die Dame doch auch bei seinem Heidelberger Aufenthalt im Sommer 1867 öfter gesehen. In den Briefen wird sie allerdings nicht genannt. Wohl aber begegnet sie uns noch einmal in unserem Album: auf Blatt 6 befindet sich eine etwas wilde Karikatur »Sokrates nimmt lächelnd den Giftbecher«, mit dem heroischen Ausspruch des Philosophen: »Warum nicht? Ich möchte ihn man

nur verkühlen lassen, und darunter steht: »In Privatbesitz von Mal. Stratz — offenbar eine »Studie« zu der Karikatur in Aquarell mit fast gleichem Titel und Zitat, die Allgeyer-Neumann in ihrem Verzeichnis (Nr. 486) erwähnen.

Die Bilder dieser »Ausstellungsmappe« sind nun der Mehrzahl nach weder als Zeichnungen noch als Karikaturen Meisterwerke. Das Beste davon reproduzieren unsere Abbildungen, und selbst das ist nichts Überwältigendes. Der Witz des ganzen »Unternehmens«, der auch nicht gerade zum Kranklachen ist, wird erst vollständig, wenn man ihre Um- und Unterschriften und den Text des kleineren, gleichfalls dunkelblau gebundenen Nebenalbums hinzunimmt, das Seite für Seite die »ausgestellten Bilder« mit einer scherzhaft gravitätischen Kritik verfolgt.

Auf die riesigen Bildermärkte und die Kritiker war Feuerbach stets geladen. Unter seinen Aphorismen findet sich ein ganzer Abschnitt über »Die großen Ausstellungen«, in denen er sie gleich zu Anfang

»krankhafte Beruhigungsanstalten« nennt, »in welchen die Quantität den Mangel an Qualität bemänteln muß«. »Jedermann hält sich die Ohren zu, wenn zehn Drehorgeln zusammen jede ein Stück für sich spielen, in der bildenden Kunst soll alles in einem Magen Platz finden . . . Bei Gelegenheit solcher Wandelmärkte hat sich bei mir stets eine grenzenlos gedrückte Stimmung manifestiert, ich greife den Unsinn mit Händen und sehe kein Mittel, das eisenbahnselige Publikum in seine Schranken zu weisen« usw. (A. II, 435f.). Und nun gar die deutschen Kritiker! »Der einzig wahre Kritiker ist der gebildete Künstler selbst . . . Alles andere ist postamentloses Geschwätz und Phrase . . . Diese zweibeinigen Brechmittel sollte man alle im Irrenhause internieren« (ib. 439f.) — angst und bange kann dem armen Erdenwurm werden, der sich zu dieser verruchten Kaste rechnen muß . . .

Und nun müssen alle möglichen Kritiker heran, um die Bilder der »Exposition de Berlin« mit möglichst unpassenden Worten zu paraphrasieren. Namentlich *Lübke* »in Stuttgart« (wohin er kurz vorher aus Zürich berufen worden). Dann *Ludwig Pfau*, seit 1865 Redakteur des »Stuttgarter Beobachters«, dessen »Freie Studien«, die erste Sammlung seiner Kritiken, 1866 erschienen waren. Auch *Titus Ulrich*, der Kunstkritiker der »Nationalzeitung«, wird nicht geschont, obgleich Feuerbach sich von ihm schon seit 1852, seit dem Erscheinen der »Hafis in der Schänke« auf der Berliner Ausstellung, stets mit liebevollem Verständnis behandelt sah, wofür er ihm so herzlich dankbar blieb, daß er ihn wohl kaum unter die »zweibeinigen Brechmittel« rechnete (vgl. A. I, 193f., 209, 393, 395). Indessen wird Ulrich so wenig wie die anderen mit besonderer Bosheit parodiert; es bleibt alles ziemlich harmlos, wie weiter unten einige Proben zeigen werden. Vielleicht hatte Feuerbach übrigens ursprünglich eine andere Absicht mit dem ganzen Scherz. Das Textbüchlein trägt den Titel »Berliner Salon 1868, Nationalzeitung«. Möglicherweise wollte er sich zuerst nur an Ulrich halten — näheres läßt sich natürlich nicht ergründen. Unter den weiteren »Kri-

tikern« treten dann noch auf: »*Lembcke*, Darmhesse« (Karl Lemcke?, seit 1862 Privatdozent in Heidelberg, der Verfasser der »Populären Ästhetik« von 1865), »*Max Riegel*, Nassauer« (Hermann Riegel?, dessen »Grundriß der bildenden Kunst 1865« erschienen war), »*J. Amsel*, Didaskalia für Land und Meer«, sowie zwei Namen, die man hier nicht erwartet: »*Moltke*« und »*Treuschke*« (Treitschke?, der 1866 Baden verlassen hatte und nach Berlin übersiedelt war). Schließlich noch »*Anastasius Pitsch*, Berlinerich«, womit natürlich niemand anders gemeint ist als Ludwig Pietsch.

In dem oben genannten Notizbuch der Nationalgalerie hat Feuerbach sich auf der ersten Seite unmittelbar vor datierten Rechnungen aus den ersten Monaten 1868 aufgezeichnet:

|            |            |
|------------|------------|
| Lembcke    | } Estetici |
| Lübke      |            |
| Treitschke |            |
| Moltke     |            |

Wie der preußische Stratege in diesen Zusammenhang kommt, weiß der Himmel. Daß Feuerbach sich eifrig für die Kriege der Zeit interessierte, läßt sich vielfach verfolgen. In einem der jüngeren Berliner Taschenbücher hat er sich notiert, wie lange der Krieg 1870/71 gedauert hat, wieviel Schlachten in ihm geschlagen worden, wie viele Offiziere und Mannschaften gefallen usw., in einem anderen (Berlin, Nat.-Gal. Kat. 60) ist ein langer Brief Moltkes an Redwitz verboten abgeschrieben. So hat er den Feldmarschall denn auch als Meister des Stils, vielleicht auch als Verkörperung des Preußentums, unter die Kunst-richter entboten!

Nur wenige »Bilder« des Feuerbachschen »Berliner Salons« haben eine klar erkennbare Beziehung. Dazu gehören vor allem zwei nicht allzu witzige Karikaturen auf »Zuvielloti« = Piloty: »Columberich Amerikam entdeckend«, mit einer Laterne in der



*Moltke's Maryo*

Abb. 5. »Alte Frau, vom Rücken gesehen, von Felix Wohlgemuth aus Freudenstadt.«

Hand, den Orden vom goldenen Vließ um den Hals, umgeben von einigen Flaschen — Rizinusöl; und »Galilei fängt an zu begreifen, daß die Welt durchaus viereckig ist«, nämlich im Gefängnis zwischen den rechtwinkligen Linien der Mauerquadern, Fußbodenplatten und Fenstergitter. Diese beiden, mit Feder und Tusche flüchtig hingeworfenen Scherzblättchen auf die bekannten, in der ersten Hälfte der sechziger Jahre entstandenen Gemälde Pilotys bei Schack und im Kölner Museum sind um so unschuldiger, wenn man damit vergleicht, was Feuerbach in Worten über den Münchener Akademiedirektor sagte, dessen Nachfolger er 1878 beinahe geworden wäre: »Die ganze Pilotyschule ist die brutale Vernichtung aller Ideellen im großen Sinne . . . Der Triumph der Gliederpuppe« (A. II, 455).

Amüsanter ist das Blatt »Gregorovius auf Capri« (Abb. 2) mit dem Zusatz »Lindemann Frommel p.«. Hier ist sogar einmal ein richtiger Künstlernamen gewählt: Karl Lindemann-Frommel (1819—91), Professor an der Akademie San Luca in Rom, Maler, Lithograph und Illustrator, hatte das kurz zuvor erschienene Buch von Ferdinand Gregorovius »Die Insel Capri« mit Holzschnittbildern versehen. Im Textbüchlein bemerkt »Treuschke« dazu sehr weise: »Man sieht den sinnreichen Dichter in einsamer, historischer Größe gelagert auf der Ziegeninsel, während Dampfschiffe in weiter Ferne hin- und zurückfahren, was wir nicht verhindern können«. Wahrscheinlich ist hier, wie oft, irgend eine Studie aus einem Skizzenbuch herausgerissen und für den Ulk verwertet. Die breiten Schraffierungen findet man oft auf Feuerbachs Zeichnungen. Die kleinen Tierchen, die neben den Vögeln die Luft bevölkern, spielen auf vielen Blättern des Albums eine merkwürdige Rolle, als Insekten, Schmetterlinge oder, öfter, als — Ungeziefer, das noch dazu meist durch lange Linien zu den damit behafteten Köpfen in Beziehung gebracht ist! Der aristokratische, in seiner Toilette stets sehr soignierte Feuerbach muß das wohl für besonders humoristisch gehalten haben.

Einige andere Blätter sind mit Feuerbachs persönlichem Leben enger verknüpft. So das »Genrebild« von dem Maler »Augenzeuge aus Heidelberg«, zugleich mit »Hanns von Feuerbach« gezeichnet, mit der für uns nur halb erklärenden Unterschrift: »Doct. F. aus Leipzig, bekannt durch seine unrichtigen Kunstansichten (derselbe ist so weit gegangen, von Feuerbach Bilder zu kaufen!) befindet sich auf der Reise von Rom nach Florenz im Coupé erster Klasse in faktischer Lebensgefahr« (Abb. 3). »Doct. F.« ist natürlich Konrad Fiedler, den Feuerbach kurz zuvor, im Jahre 1867, kennen gelernt hatte; aber auf welches schreckliche Erlebnis das Bildchen sich bezieht, zu dem »L. Pfau« im Text sagt: »Hier schweigt die Kritik«, kann ich nicht feststellen. Vielleicht vermag ein besserer Kenner des römischen Kreises jener Jahre den Fall aufzuklären.

Durch persönliche Beziehungen sind ferner zwei Skizzen einer weiblichen Gestalt mit Feuerbach verbunden, von denen die eine leider aus dem Album entfernt ist und nur durch die »Kritik« des Textbüchleins belegt wird. Es war eine »Römerin«, von — Feuerbach, wie er diesmal richtig heißt. »Dieser lebenswürdige Künstler« — so schreibt »Max Riegel, Nassauer« — »bringt uns eine Römerin! Sollte es vielleicht das Bildnis seiner Geliebten sein? Wir wagen es nicht zu hoffen im Interesse der Moral, um so mehr da wir wissen, daß A. Feuerbach Gottlob noch unverheiratet ist und wir bloß die Sache zu besprechen haben, ohne Familiengeheimnisse ergründen zu wollen, insofern wir auch durchaus nicht neugierig, sondern vielmehr abgeschmackter Natur sind«. Vielleicht war die hier gezeichnete »Römerin« identisch mit dem Modell der »Jungen Frau, das Souper erwartend«, die unsere Abb. 4 wiedergibt, und der Feuerbach gleichfalls seine Unterschrift gönnt: »nach der Natur abgerissen von A. F.«. Es ist wohl Lucia Brunacci, die er hier, wie in dem verlorenen anderen Blättchen, »abgerissen« hat; auf sie weist der typisch-römische Rassekopf, das volle schwarze Haar, der tiefe Haaransatz, der starke Hals. Die Einviertelprofilstellung nach rechts mit der vorgeschobenen Schulter ist die von Feuerbach besonders gern verwertete; man sieht, wie aus solchen Augenblicksskizzen nach dem Leben Bilder wie etwa die späteren Iphigenien entstanden (vgl. den Illustr. Katalog der Jahrhundertausstellung II. Bd., Abb. auf S. 144 u. 151). Zu unserer Zeichnung hat der schon erwähnte »Anastasio Pitsch«, der als Berliner den Dialekt des »Zwückauers« aus dem Kladder-



Abb. 6. »Schlummernder Apostel, von Jacob Hungerleider aus Karlsruhe.«



Abb. 7. Kleines Kind, welches gewaschen wird,  
von Franz Hosenmeyer aus Leipzig

radatsch annimmt, folgendes zu bemerken: »Düser lübenswürdige Künstler bringt uns nach der Natur Abgerissenes — charmant! Was kann es reizenderes geben als junge, schöne Frauen, das Abendessen erwartend?« — man sieht, der Kritiker »Pitsch« galt schon vor vierzig Jahren nicht nur als Kunstkenner, sondern auch als ritterlicher Verehrer holden Frauentums!

Auch noch ein zweites verlorenes Blättchen: »Münchener Maler Römerin malend«, von einem Künstler namens »Jenseits«, scheint in diesen Zusammenhang zu gehören.

Am »persönlichsten« aber ist das Albumblatt mit dem paffenden, von Zigarrenkisten umgebenen, wieder von eigentümlichem »Insekten«-Volk umschwirrten, mit dem Mond in Konflikt geratenen Ungetüm, das auf seinem löwenartigen Körper einen gehörnten Menschenkopf von ausgesprochener Feuerbach-Ähnlichkeit trägt (Abb. 1). Der unersättliche Raucher, der sich so gern mit brennender Zigarette porträtierte, hält hier ein lustiges Strafgericht über seine Leidenschaft ab. Laß dich an der Eisenbahn finden mit einem Etui von Kochenburger, *gefüllt mit ausländigen Zigarren*, Lorbeeren brauche ich nicht«, schreibt er im Mai 1868 der Mutter, als er ihr seine baldige Ankunft in Heidelberg meldet, aus dem Lande Italia, in dem der deutsche Raucher damals gewiß noch größere Pein litt als heute (A. II, 97). Die übermütige Zeichnung, auf der neben dem Nikotin übrigens auch der Alkohol in konzentrierter Gestalt zu seinem Rechte kommt, geht im Album noch auf der gegenüberliegenden linken Seite weiter, wo mehrere Kistchen mit den vertrauenerweckenden Namen »Freundschaftszigarren«, »Stinkadoribus« etc. herumstehen. Wollte man sehr tief sinnig sein, so könnte man vielleicht sagen, daß dem Künstler in der Zeit, da er seinen Orpheus konzipierte, mit dem Schatten der Eurydike auch diese phantastische Cerberusfigur aus

dem Hades aufstieg. Die derbe Inschrift auf der Schulter des erschrecklichen Untiers wiederholt sich beiläufig noch mehrfach in dem Album mit nicht geringerer Deutlichkeit. Also auch der distinguierte Feuerbach hat die teuflische Künstlerlust verspürt, seinen Überschuß an sinnlicher Kraft gelegentlich in einer hanebüchenen Unanständigkeit austoben zu lassen.

Die übrigen Blätter sind beziehungslose Skizzen und Scherze. Die Strandszene mit der »Kinderwäsche« (Abb. 7), die an einige Gemälde Feuerbachs (A. II, 113f.) denken läßt und sogar ferne Medeaerinnerungen weckt, interessiert durch die Feinheit und den großen Zug der flüchtig hingeworfenen Linien; selbst in dieser raschen Notiz steckt etwas von dem Raumgefühl, dem die deutschen Römer von der Mitte des 19. Jahrhunderts zustrebten. — Das »Verhungernde Waisenkind« (Abb. 8), offenbar eigens für das Album hergestellt, ist in einem anspruchslosen Kneipzeitungsstil gehalten, der den naheliegenden Vergleich mit Wilhelm Busch nicht aushält — (Scharmant, schöner Goldrahmen. Fußstellung realistisch, interessantistisch«, schreibt »L. Pfau« im Textbüchlein.) —, ebenso ein anderes Blatt mit einer verzweifelten Dido, hinter der Äneas per Eisenbahn Reißaus nimmt.

Die »Alte Frau, vom Rücken gesehen« (Abb. 5), hat einen Begleittext, der, philologisch zu reden, in zwei Fassungen vorliegt. Feuerbach hat sich nämlich in dem erwähnten Notizbuch der Nationalgalerie tatsächlich einen Entwurf« zu dieser »Kritik« aufgeschrieben, die dort von »Moltke«, hier von »Lembke« unterzeichnet ist und nach einigen Abänderungen also lautet: »Warum von hinten? Wir wissen, daß es sehr schwer ist, junge Damen en face oder Profil zu malen, minder schwierig alte Frauen. Doch wirken sie immerhin beruhigend auf den Beschauer, während die Hintansetzung aller künstlerischen Vorteile bei diesem Bilde etwas Beängstigendes hat.«



Abb. 8. »Verhungerndes Waisenkind,  
von Adam Dachs aus Magdeburg«.

Mit »Schon wieder von hinten! Und diesmal sogar im Historischen« wird dann der »Schlummernde Apostel« (Abb. 6) begrüßt, der zu den besten Zeichnungen des Albums gehört. Spaßig ist es, wie Feuerbach sich in der Ecke unten ganz ernsthaft ein Monogramm des erfundenen Malers »Jacob Hungerleider« ausgedacht hat! Mit ähnlicher Wichtigkeit ist dieser Scherz auch sonst behandelt. Er hat sich offensichtlich angestrengt, immer neue Ulnamen zu bilden: neben den bei uns genannten noch »Hermine Zahnpulver«, »Fritz Ohnehaar« (für die Skizze eines »Kranken Hundes«), »Marterganza aus Dresden« (Mantegazza?), »Franz Hosenmeyer«, »Anselm Nothreiter aus Rastatt«, »Gustav Pelz aus Langensalza«, »Sigismund Knödele aus Maxau«, »Elias Nüssele«, »X. Zweifele«, »Bernhard Kügele«, »Metzgerle aus Hohenschwangerau«, »Friedrich Zahnwehe aus Elberfeld« und so fort. Er hat sich wirklich Arbeit mit dem fidelen Nonsense gemacht. Selbst diese Laune nahm er furchtbar ernst.

Den Namen »M. Blechhuber, Munic, Bavière«, der eine wüste »Bataille de Mentana«, oder vielmehr eine Szene mit toten und lebendigen Pferden nach der Schlacht beisteuerte — bei Mentana unweit Roms war Garibaldi im November 1867 von den Päpstlichen geschlagen worden —, hat Feuerbach gleichfalls sorgfältig als den Verfertiger dieses »Gemäldes« in jenem Notizbuch der Nationalgalerie schon vorher festgehalten! Der Schlachtenmalerei galt ja auch sonst sein grimmiger Spott (A. II, 462).

Von den übrigen Blättern zeigt eines springende Frösche in einem verschlossenen Einmachglas, mit der witzigen Unterschrift »Titanen, den Himmel stürmend«. Ein anderes einen famos gezeichneten »Lauschenden Affen«. Ein drittes eine hingekritzelte männliche Gestalt mit der Devise »Hätte ich doch man nur eine Zigarre«. Mehreres ist unausgeführt geblieben. Auch ein »Eingesandt« ohne Bild findet sich:

»Da, wie ich höre, mein Neffe, der Maler, ungeheure Schulden macht, ohne Aussicht sie je bezahlen zu können, so erlaube ich mir dem geehrten Publikum anzuzeigen, daß ich mit der ganzen Sache durchaus nichts zu schaffen habe.

*Gotthold Ephraim Lessing.«*

Ein recht harmloser Angriff auf Karl Friedrich Lessing, der sich Feuerbach in jener Zeit so wenig freundlich gesinnt zeigte!

Einiges aus den »Kritiken« ist dann noch als ergötzliche Karikatur älterer Kunstschreiberei hervorzuheben. So, wenn bei der »Dido«, die mit gekrümmten Zehen in den Flammen des brennenden Carthago steht, angemerkt wird, diese Fußstellung sei »zu naturalistisch«, es sollte »*der historische Seelen-schmerz den physischen überwinden*«! Oder wenn bei dem »Kranken Hund« zu lesen ist: »Warum doch unsere Künstler *immer das tragisch-traurige Element dem lebensvoll-heiteren vorziehen!* Sollte es vielleicht Mangel an guter Erziehung sein?« Man hört das Echo der geistvollen Vorwürfe solcher Art, vor denen damals die Kritik nicht zurückscheute.

Doch damit sei es nun genug. Die »Exposition de Berlin 1868« darf heute auf noch ausführlichere

Besprechung wahrlich keinen Anspruch erheben. Zum Bilde Anselm Feuerbachs trägt das Album jedoch allerlei willkommene kleine Züge bei. Ganz einsam steht es in der Liste seiner Werke nicht. Schon die Knabenzeichnung der »Reitersleute vor einer Schenke« von 1842 in der Nationalgalerie ist parodistisch. Allgeyer-Neumanns Verzeichnis nennt dann als Nr. 17 »Scherzhafte Bild eines Mannes« (1845), als Nr. 71 ein verschollenes »Ölbild scherzhaften Inhalts« (um 1850) und gibt noch einige, zum Teil gleichfalls nicht mehr auffindbare Blätter an, die in diesen Kreis gehören (Nr. 374 f., 477, 556, 634, 643). Die treffend witzigen, sarkastischen Bemerkungen, die Feuerbach mit der Feder festgehalten, sind vollends Legion. Manches ist auch davon noch versteckt, und ich kann mir nicht versagen, aus einem der Notizbücher der Nationalgalerie (Kat. 60) wenigstens den einen sehr komischen Satz herauszulösen, dessen nicht sehr höfliche, aber höchst prägnante Derbheit unbezahlbar ist: »*Der Schweizer ist der Übergang vom Tier zum Menschen*« —!! Es fehlt also auch sonst keineswegs an Zeugnissen Feuerbachschen Übermuts. Doch so systematisch und gründlich, fast pedantisch gründlich, hat er es mit seiner guten Laune nie genommen wie in diesem Opusculum, das sich an der Berliner akademischen Ausstellung zu einer Zeit reibt, da Feuerbach den Plan, sich auf einige Jahre in der preussischen Hauptstadt niederzulassen, ernstlich erwägt.



Abb. 9. »Zeitungsleser, von Zäsar Zatterer aus Ziegelhausen.«

Das kleine Selbstporträt von 1846, das schon eingangs erwähnt wurde, ist gleichfalls aus der Hinterlassenschaft Rosas von Gerold an *Erich Schmidt* gelangt. Von dem 20 cm hohen 17 cm breiten Ölbildchen existieren außer dieser ersten Fassung zwei Wiederholungen: im Besitz der Familie Schiller in Würzburg und des Generalarztes a. D. Dr. Anselm Feuerbach in München (A. Verz. Nr. 23-25). Nach dem letzteren ist augenscheinlich die Hanfstängelsche Photographie aufgenommen, die als kleine Abbildung in Ed. Heycks Feuerbach-Monographie (Leipzig und Bielefeld 1905) erscheint. Trotzdem ist das Bild nicht sehr bekannt, und eine Reproduktion in der Größe des Originals wird vielen willkommen sein.

Klar hebt sich in unserem Lichtdruck unter dem AF-Zeichen das Datum der Vollendung des Werkchens hervor: der 28. Oktober 1846. Um die Mitte dieses Monats war Feuerbach von der ersten Ferienreise, die er seit seiner Übersiedlung an die Kunstakademie ins heimliche Freiburg gemacht hatte, nach Düsseldorf zurückgekehrt. Es ist die Zeit, wo er, noch unter dem Schulzwang, den ersten freien Flug wagt. Im Frühjahr 1846 hatte er nach dem Leben zu malen begonnen und war gleich mit einigen Porträtversuchen aufgetreten, die ihm sogar den Beifall der Lehrer einbrachten. Aber als er dann in Freiburg, fern von der Akademie, Vater, Mutter und Schwester mit erwachender Selbständigkeit gemalt hatte, tadelten Sohn und Schadow die «Leichtsinnigkeit» dieser Arbeiten. Vielleicht haben sie ähnlich über unser Bildchen die Stirn in Falten gezogen, wenn der junge Künstler es ihnen gezeigt hat, was er aber nach jener Abkanzelung wohl hübsch unterlassen haben wird. Uns Heutigen will nun allerdings an diesem ersten in der langen Reihe der Feuerbachschen Selbstporträts nichts von einer leichtfertigen Breite und Freiheit des Vortrags auffallen. Wohl aber imponiert an der hübschen Arbeit die Sicherheit, mit der der Siebzehnjährige über Pinsel und Palette verfügt, und der Instinkt, mit dem er sein Thema absolut malerisch faßt. Bei aller Befangenheit im trübenschwärzlich-bräunlichen Ton der damaligen Düsseldorfer Malerei, im schablonenhaft-altmeisterlichen Helldunkel und im niederländischen Arrangement erfreut die Art, wie der Kopf in das kleine Viereck hineinkomponiert ist, wie die Linien klug geführt sind, namentlich die zwei unterbrochenen Diagonalen, wie die belichtete Gesichtspartie hell hervorleuchtet, wie die Halblichter

im Schatten des holländischen Hutes hingesezt und wie die Fleischtöne geschickt behandelt sind — dagegen kommt die leise Verzeichnung der Partie an Hals und Kinnbacken kaum in Betracht —, und vor allem, wie dieser Anfänger eindringlich zu charakterisieren und inneres Leben sichtbar zu machen weiß. Der junge Feuerbach ist damals bereits schwer in inneres Ringen verstrickt und von frühreif-ernsten Stimmungen festgehalten. Wohl hat er Gefallen an der Schönheit seiner eigenen Erscheinung, und wie auf einem größeren Selbstbildnis aus dem folgenden Jahre den schwarzen Samtrock und das Barett, das die Mutter ihm zu seinem Entzücken geschickt, trägt er hier den Rembrandtschen Hut mit der Troddel, den kühn um die Schultern geschlungenen Radmantel mit besonderem Vergnügen. Aber über die Eitelkeiten der Welt denkt er trotz seiner Jugend schon sehr skeptisch. Bei Künstlerfesten in lebenden Bildern aufzutreten, macht ihm wohl einmal Spaß, doch gleich darauf hat er genug von derlei Possen«, zieht sich zurück, klagt ein wenig altklug über die Verderbtheit und die Ränke der Menschen und wird sich wohl auch, mit der Knabenliebe zu Antonie von Siebold im Herzen, den Verlockungen der Düsseldorfer Schönen energischer entzogen haben, als man früher nach allerlei Erzählungen annahm. Der junge Maler dieses Bildes kann kein lockerer Page gewesen sein. Dazu hatte er innerlich zu viel mit sich zu schaffen. Es ist die Zeit, da er der Mutter schrieb: »Wenn mein Brief etwas düster klingt, so rechne dies meinem jetzigen Vertiefen in abgestandene Kämpfe zu. — Du weißt, Briefe sind Stimmungen und Stimmungen periodenweise. Habe keine Angst, daß ich so werde wie Vater; ich bin nur zu frühe reif und weiß, was ich soll, ehe ich es kann.« (Vgl. A. I., 86, 105 ff.)

Hält man dies Selbstbildnis mit jenem zwanzig Jahre später entstandenen lustigen Album zusammen, das der Zufall mit ihm vereinigt hat, so scheint es, als berühr-

ten sie beide die entgegengesetzten Grenzen von Anselm Feuerbachs menschlichem und künstlerischem Wesen, und als bestätigten sie den Satz, den er als Sechzehnjähriger schon von Düsseldorf nach Hause geschrieben hatte:

»Ein rechter Maler wird der glücklichste aller Menschen, aber auch zuzeiten der unglücklichste sein. . . . Es ist ein beständiges Wogen, Momente der tiefsten Demut, aber auch Momente des Gefühls der Kraft.«

*Auf dem Gemälde. Nov. 67.*  
Exposition de Berlin 1868.  
*Exposition internationale des Beaux-Arts  
 Museum, Paris, 1868.  
 Gouache, 1868, rötlich-gelblich.  
 halbbreitig.*  
*In Paris, 1868*

Abb. 10. Titelblatt des Skizzen-Albums

# DIE PERSISCHEN UND INDISCHEN MINIATUREN DER SAMMLUNG WALTER SCHULZ

VON RICHARD GRAUL



Aus dem Diwan des Hafis von Mohammed Jusuf. Persisch.  
17. Jahrh. Sammlung Dr. Walter Schulz, Berlin

ERST seit wenigen Jahren ist in Deutschland das Interesse an der künstlerischen Hinterlassenschaft des persisch-islamitischen Kulturkreises lebendiger geworden und die wissenschaftliche Erforschung dieser weiten Kunstgebiete energischer in Angriff genommen worden. Während Engländer und Franzosen schon geraume Zeit höchst beachtenswerte Sammlungen persischer Kunst zusammenbrachten, begnügten sich die meisten unserer Orientfahrer mit dem Aufkauf jenes aufdringlichen exotischen Plunders, mit dem die orientalischen Bazare angefüllt sind und die auf den internationalen Weltausstellungen in Massen angeboten wurden. Nur auf dem Gebiete der Teppichkunst und in beschränkterem Maße der Keramik waren wenigstens unsere leitenden Museen etwas glücklicher und vermieden den Hereinfall auf die üppig ins Kraut geschossene Exportware. Gerade wie wir trotz mannigfacher wissenschaftlicher Beschäftigung mit Japan und China erst jetzt im Gefolge der Franzosen eine einsichtigeren Vorstellung von dem Wesen und Wert ostasiatischer Kunst uns erwerben mußten, nach langen Jahren dilettantischen Sammelns und ästhetischer Schwärmerei, gerade so müssen wir unsere Kenntnisse von der persischen Kunst einer ernsthaften Revision unterziehen.

Fast gleichzeitig mit dem Schweden *F. R. Martin* widmete sich *Friedrich Sarre* der Erforschung vornehmlich der vorderasiatischen Kunst und brachte die stattlichste Sammlung sarazenischer und besonders persischer Kunst zusammen, die wir in Deutschland besitzen. Sie ist im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin öffentlich ausgestellt. Zur selben Zeit unternahm auch ein Leipziger, *Dr. Walter Schulz*, ausgedehnte Reisen in Persien. Zunächst interessierten ihn ethnographische Studien, und er sammelte nicht lediglich im Hinblick auf kunstgeschichtliche Ziele. Er übersetzte und bearbeitete das Reisebuch des Persers *Ibrahim Beg*, der unerschrocken die Zustände im heutigen Persien enthüllt (Leipzig 1903, bei *K. W. Hiersemann*). Mehr und mehr aber ging er von den kulturgeschichtlichen und ethnographischen Studien über zu kunstgeschichtlichen. Im Jahre 1900 stellte er seine Samm-

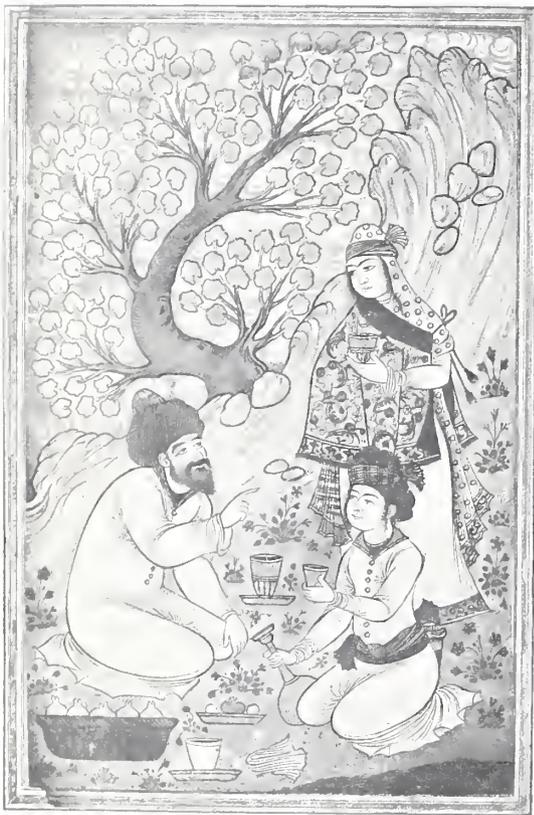
lungen im Leipziger Kunstgewerbemuseum aus und überließ den einen Teil derselben dem Museum für Völkerkunde und den anderen, die kunstgewerbliche Sammlung, 1907 dem Leipziger Kunstgewerbemuseum. So hat sich *Dr. Schulz* in hochherziger Weise von dem größten Teil seines Besitzes zu gemeinnützigem Zwecke getrennt und sich den ehrenden Dank seiner Vaterstadt gesichert. Nur die Miniaturensammlung behielt er einstweilen zurück, um sie zu vermehren und wissenschaftlich zu bearbeiten. Ihr, die kürzlich in einer Auswahl im Leipziger Kunstgewerbemuseum ausgestellt war, sollen zunächst unsere Bemerkungen gelten.

\* \* \*

Die Reiseroute, die *Dr. Schulz* 1897 einschlug, begann in Südrußland. Den Hinweg nach Persien nahm er von der Krim ausgehend über Tiflis, Baku, Rescht am Kaspischen Meer. Den Elburs überschreitend, besuchte er Kaswin und nahm in Teheran ein

erstes Standquartier, von dem aus er Abstecher unternahm, wie nach dem Demawend, den er bestieg. Zunächst wandte er sich nordwestlich über Kaswin, Sedschan nach Ardebil und Täbris. Dann umzog er nordwestlich den Urumiasee und besuchte in

Kuristan von Erbil, die sassanidischen Ruinen von Tacht-Goldman, die Felsgrotten von Kereftu, die Felsstadt von Kirmanschah und berührte die Felsstadt von Behistun. Dann wandte er sich nach dem Gange Elwend und Hamadan, dem heiligen Kumm, zog über die Teppichstadt Sulaiman über Kaschan und den hochgelegenen Berg von Kuhrud nach der alten Metropole Isfahan. Auf unsicheren Wegen wurde sodann über Dehbid und die Ruinen von Pasargadae und Persepolis Schiraz erreicht. Von hier wandte sich der Reisende über das berühmte Land der Pässe nach Buschir an die heiße Küste des persischen Golfes und kehrte über Maskat, Aden und Unterägypten zurück.



Szene aus dem Diwan des Hafis von Mohammed Jusuf. Persisch. 17. Jahrh. Sammlung Dr. Walter Schulz, Berlin

Zwei Jahre währte der Aufenthalt in Persien, während dem Dr. Schulz eine sehr ansehnliche, in einzelnen Abteilungen bedeutende Sammlung zusammenbrachte. Einige Beispiele keramischer und metallotechnischer Kunst sind der vielseitigen kunstgewerblichen Abteilung entnommen, die eine besondere Würdigung verdient. Die übrigen Abbildungen reproduzieren Miniaturen.

Den Hauptschatz der Sammlung Schulz stellen die *Miniaturen persischer Herkunft* dar. Auf seiner Reise legte Schulz den Grundstock zu dieser Sammlung, indem er überall, wo sich ihm Gelegenheit bot, illustrierte Bücher, albumartig zusammengestellte Blattfolgen von Miniaturen und einzelne Blätter von der

Sefidenzeit bis zu den von europäischen Vorbildern beeinflussten Arbeiten des 18. Jahrhunderts sammelte. Mit dem Anwachsen dieser Sammlung wuchs auch sein wissenschaftliches Interesse an diesen Werken. Er machte sie zum Ausgangspunkte gründlicher Studien über die geschichtliche Entwicklung der Malerei in Persien. Aber erst in den letzten sechs Jahren hat er auf dem europäischen Markt dieser Abteilung die rechte Ausbildung zuteil werden lassen, so daß sie gegenwärtig an Mannigfaltigkeit und kunsthistorischem Werte von keiner anderen privaten Sammlung übertroffen werden dürfte. Es bleibt nur zu wünschen, daß der Sammler mit der Herausgabe seiner Studien über dieses ebenso interessante wie schwierige Gebiet der orientalischen Kunstgeschichte recht bald hervortreten möchte. Denn trotz der seit der Exposition des Arts Musulmans, die vor ein paar Jahren in Paris stattgefunden hat, etwas reger gewordenen Beschäftigung mit der persisch-islamischen Kunst, stehen wir doch gerade hinsichtlich der Miniaturen noch ganz in den Vorhallen einer wirklichen Kenntnis. Hier wie auf vielen anderen Gebieten ist unsere Lage nicht viel anders als auf vielen Gebieten der ostasiatischen Kunst, deren wahres Wesen wir eben erst zu lüften beginnen.

Dabei gebührt der Miniaturmalerei und Zeichenkunst der Perser schon deshalb ein ganz besonderes Interesse, weil die Perser als Schiiten sich von allen muhamedanischen Völkern am wenigsten an das Verbot der Darstellung des Menschen im Bilde gehalten haben. Nur der Koran blieb in seinem Schmuck auf kalligraphische Künste und reine Ornamentik angewiesen. Die Zierlichkeit dieser Schreiberkünste und der geschmackvolle Reichtum der Ornamentik, mit der oft die Titelseiten und Surenanfänge der religiösen Schriften hervorgehoben werden, verdiente eine Studie für sich allein, denn diese Schreiberkunst spielt, wie überhaupt im Orient, aber ganz besonders in der islamitischen Welt, eine nicht leicht zu überschätzende Rolle. Es haben sich auch mehr Namen von berühmten Schreibleistern als von Buchmalern und Miniatoren erhalten.

Figürlichen Darstellungen begegnet man seit dem 13. Jahrhundert in arabischen und ägyptischen Manuskripten, seit dem 14. Jahrhundert in persischen Werken vorwiegend poetischen Inhalts, in mystischen Dichtungen, Romanen und historischen Legenden wie dem Schah Nameh oder der Geschichte Timurs, dem Sefername. Was von diesen Büchern in der Timuridenzeit, die dem chinesischen Einfluß die Tore öffnete, illustriert wurde, das zeigt auch im Stil der Darstellungen offenbare Anlehnungen an die Weise jener älteren chinesischen Malerei, die unserer Vorstellung in der Interpretation der abhängigen japanischen Tosaschule am geläufigsten ist. Die musterartige Verteilung von Baum- und Blütenwerk bei feinsten Durchbildung des Details, die perspektivischen Verzeichnungen, beides findet sich ganz verwandt auf persischen und chinesischen Malereien, aber auch die eigentümliche Längenproportionen aufsuchende Figurenmalerei, die präziöse Eleganz im Schwung der Umrißlinien erinnert so sehr an die »langen Liesen« der

و در غروب سنان زینکیند لک اند و دویون بایان شو سرلان تو ادر جوانی یافت یافت صورت ایشان شخه میدان دو کانه که برین نطسنت



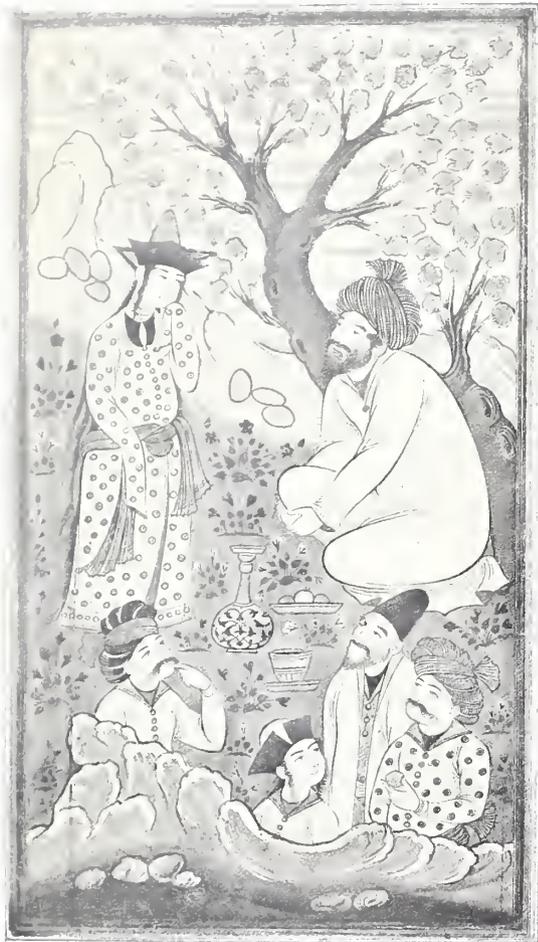
آغاز داپستان الان تو افرزندان او که بعد از وفات شو مرتش مروج و آمد نه فقط ای حکمت ایزد تعالی که تقدس آنست که انظار  
 آثار قدرت خود را بر وقت در عالم کون و نسا و البری غریب مبع ماوش کرد اندر و مصلحت آن سال بود شخصی شریف بی حال باشد بخرنیت  
 ربانی مخرنا و انعمت مرحمت یزدانی مخطوط آن منجی بوجوب مختار اولو الابصار کرد و دو عالمیان کمال قدرت او را معاینه شاه که کند بر آ  
 شکر نهایی استسما ای ملامت و موافقت نامه و تقنین دانسته که سب که کون بوجودات کلی جزوی با رادت خالق چون مستیبت صنایع  
 کن مکیون منوط و مر بوط است هر چه خواست که در سر آنچه خواهد که بفعیل الله باشد و یک مایه بر رویه تقنین معنی مصدقین دعوی حدوت حادثه  
 غریب و و قضیه عجیب الان قواست که بر غیر مخرولان و العده علی الراوی از نظریه بالکوبی و اسطر از و لوج و رابط امتزاج سر فرزند زنده در وجود آمده  
 که قصه ایشان از غریب و عجایب و بدایع و قاطع است و فرزند ان ایشان حکم در بعضی بعضها فوق بعضی شعب نامت و دو قبایل محدود و کشتند و انظر  
 عالم و انقطاع پسلی بنی آدم در کربل ایشان بواسطه وجود مبارک خلاصه آن خاندان تقا و مان دو دمان و شاه اسلام ناصر الدین محمد سلطان محمود  
 خازان خان خلد الله پطانه و اعلم شاه پانیده و باقی خواهد ماند ان الله العزیز داپستان الان تو افرزندان او که بعد از وفات شو مرتش  
 در وجود آمدند تقیر و در غم مخرولان آن برود و قسم است قسم اول و سباجه احوال صورت او و شعیب فرزند ان او روایت ابا بکیت  
 جنانست که دویون بایان شو سرلان تو ادر جوانی ماند و چون بقدر مصالح چون چنان بود که با دوشای صاحبی ان تمار کار در عالم مخرولان  
 که قامت مالک جهان در تحت فرمان آورد و رقیب جاران سرکش در ربه الهی و انقیاد و نفس او چنان قوی باشد که با دوشای جهان در پیشانی امضا  
 انسان تواند کرد و بعد از قامت با دشان و بی من انزل او باشند مانند صدیقی که در نیمه دلند و در او پسا پاورده شود و کس ندک



Tod des Dubun Najan in Djuni zur Zeit des Schah Sultan Mahmud Ghasan Khan. Indopersisch. Anfang 17. Jahrh. Sammlung Dr. Walter Schulz, Berlin

Chinesen, daß diese Erscheinungen ohne die Annahme eines chinesischen Einflusses nicht erklärbar wären.

Ein bewußt nationaler Zug der persischen Kunst tritt dann wieder im 16. und 17. Jahrhundert hervor unter der Herrschaft der Sefiden-Dynastie. Gerade in der Miniaturmalerei dieser Periode, die uns eine zurzeit noch kaum übersehbare Menge Werke hinterlassen hat, feierte die originale persische Kunst Triumphe. Trotz einer für die Illustrationen der klassischen Dichtungen allgemein feststehenden Typik



Aus dem Diwan des Hafis von Mohammed Jusuf. Persisch. 17. Jahrh. Sammlung Dr. Walter Schulz, Berlin

wissen die Künstler, von denen wir eine kleine Anzahl dem Namen nach kennen, viel Anmut im Ausmalen des Einzelnen, viel Reiz in der reichen, wenn auch mitunter etwas bunten Farbengebung zu entfalten. Sie sind im allgemeinen aber mehr deutliche als fesselnde Erzähler, sie suchen ihre Wirkung mehr in der Eleganz des Striches, in der Subtilität des Vortrages als in der Schlagkraft der Charakteristik. Die Sammlung Schulz ist reich an Werken dieser blendenden Virtuosen und farbenfreudigen Koloristen.

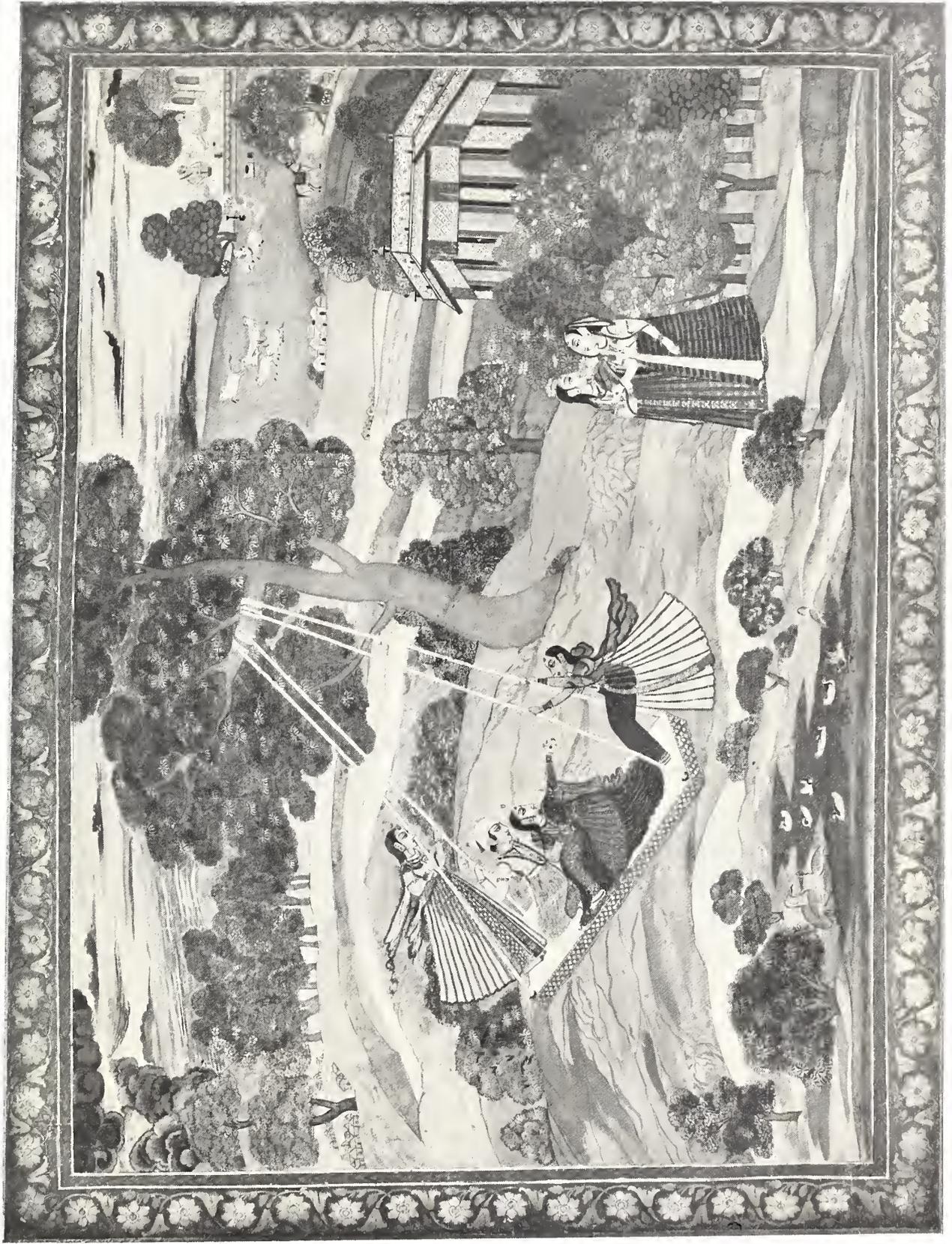
\* \* \*

Höher aber als die bunten Illustrationen stehen in der Schätzung der Kenner die mehr skizzenhaft wirkenden, meist nur wenig illuminierten Federzeichnungen. Denn gerade in diesen oft mit wenigen suggestiven Federstrichen umrissenen Gestaltungen offenbart sich die künstlerische Kraft der Künstler am allerfreiesten. Auch für die Veranschaulichung dieser Kunst, der in ihren höchsten Leistungen dieselbe Bedeutung zukommt wie den gleichzeitigen Pinselzeichnungen chinesischer oder japanischer Künstler, enthält die Sammlung bezeichnende Beispiele. Unter diesen Schätzen befinden sich Umrahmungen in Federzeichnung mit Gold oder Silber auf buntgetönten Papieren, die zur Illustration von Sadi's Gulistan gehören. In freier Zeichnung umspielen ornamentale und figürliche Motive (namentlich köstliche Tierzeichnungen) die Fläche und überraschen bald durch den Reichtum der dekorativen Einfälle, bald durch die Feinheit der Naturbeobachtung und durch eine immer entzückende Delikatesse des Striches. Das Britische Museum besitzt ein Exemplar dieses »Rosengartens« mit derartigen Randleisten, das Henry Wallis zum Schmuck seines Werkes über die persische Keramik der Sammlung Godman verwandt hat; die Blätter im Besitz von Dr. Schulz stehen ihm an künstlerischem Wert kaum nach. Auch die in diesem Heft abgebildeten Illustrationen zu Hafis haben trotz einiger koloristischen Effekte ganz den frischen zeichnerischen Zug eines Entwurfes bewahrt. Sie schildern Trink- und Liebesszenen aus dem unsterblichen Diwan des Schems-ed din Mohammed, der als Hafis weltbekannt ist.

Im 17. Jahrhundert geht die Triebkraft der eigentlichen persischen Kunst verloren, als sich europäische Einflüsse geltend machten.

\* \* \*

Neben den persischen Miniaturen hat Dr. Schulz auch die verwandten *indisch-islamitischen* Arbeiten in stättlicher Auswahl gesammelt. Wenn auch die Art der Typisierung und der Kostüme hinreichenden Anhalt zur Unterscheidung von den rein persischen Arbeiten darbieten, so gewahren wir doch, namentlich bei Werken älterer Zeit, bis in das 16. Jahrhundert, sehr viel Gemeinsamkeiten im Stil und in der Technik. Unter den Bildnissen, besonders den Reiterbildern indischer Herkunft, werden zuweilen Gestalten von einer Schärfe der Charakteristik, von einer Großzügigkeit der Auffassung und Freiheit der Linienführung beobachtet, die die Erinnerung an gewisse Zeichnungen und Malereien des italienischen Quattrocento wachrufen. Ähnliche Blätter, getuschte Zeichnungen des 16. und 17. Jahrhunderts, sind es auch gewesen, die die Bewunderung Rembrandts erregten: ihre mit wenig Mitteln erzielte Eindruckskraft, die Klarheit und Wahrheit ihrer Darstellung, ihre große Sachlichkeit hatten auf den Amsterdamer Meister einen so tiefen Eindruck gemacht, daß er ein Album mit Blättern derart erwarb und mehreres daraus nachzeichnete und für seine Kompositionen aus der biblischen Geschichte verwertete.



Indischer Fürst mit seinen Frauen auf der Schaukel sich vergnügend. Indien. 17. Jahrh.

Sammlung Dr. Walter Schulz, Berlin



Ausweisung eines Eindringlings aus dem Schulraum. Indopersisch. 17. Jahrh. Sammlung Dr. Walter Schulz, Berlin



Fayencevase mit Deckel. Persien. 17. Jahrh. Städt. Kunstgewerbemuseum zu Leipzig



Eisenkanne. Persien. 15. Jahrh. Städt. Kunstgewerbemuseum zu Leipzig

Aber so charaktervolle Werke indopersischer oder reinindischer Herkunft sind doch verhältnismäßig selten. Die große Mehrzahl der indischen illustrierten Werke fällt auf durch eine gewisse Buntheit der Farbengebung, ganz abgesehen von ihrem stark konventionellen Grundzuge.

Um so erstaunlicher ist es zu beobachten, mit welcher feinem Farbengeschmack und fast modern anmutendem Sentiment die Inder Landschaften darzustellen vermochten. Im Vergleich zu den Persern, die in der Landschaft an einer konventionellen dekorativen Manier festhielten, welche nach phantastischer Idealität strebte, erscheinen die Inder in einer Gruppe meist in Einzelblättern auftretender staffierter Landschaften als ungleich eindringlichere Beobachter der Natur. Sie streben in diesen Schilderungen nach der Illusion wirklicher Naturstimmungen. Sie beachten die Gesetze der Perspektive, sie wissen das Raumgefühl nicht bloß durch kulissenartiges Hintereinander der Pläne oder dadurch hervorzurufen, daß sie, wie die Chinesen, die Abstände durch Wolkenzüge, eine Art Wolkenkulissen, andeuten: ganz »modern« oder impressionistisch gehen sie zu Werke, indem sie

die Erscheinungen des Lichtes und der Luft als Verdeutlicher der Raumbildung, zur Distanzierung feinsinnig benutzen. In den Schilderungen mondheiler Nächte und den Dämmerlandschaften, wie zum Beispiel auf dem großen Blatte mit der Schilderung, wie sich ein fürstliches Liebespaar von Dienerinnen schaukeln läßt, lebt eine echte, uns Europäern vollkommen verständliche Naturempfindung: Es ist etwas wie impressionistische Stimmungsmalerei in einer feinen, mit diskreten farbigen Mitteln wirkenden Vortragsweise. Und es steckt oft darin bei aller idyllischen Intimität der Naturempfindung eine Großzügigkeit, ein Stilgefühl, das nicht der Ausdruck individueller Auffassung ist, sondern als das Produkt einer hohen ästhetischen Kultur erscheint.

Die figürliche Staffage auf diesen und ähnlichen Miniaturen — die Sammlung Schulz enthält eine ganze Folge solcher Blätter — zeigt freilich nicht dieselbe Kraft der Charakteristik wie die Landschaft. Sie ist wohl glücklich komponiert und mit jener flüssigen Eleganz gezeichnet, die ein Merkmal indischer wie persischer Figurendarstellung ist, aber sie erscheint als eine konventionelle Variation oft wiederkehrender Typen. Hier nach individuellen Zügen und nach dem greif-



Große Fayenceschüssel. Vorderasien. 17. Jahrh. (Städt. Kunstgewerbemuseum zu Leipzig)



INDISCHE MINIATUR. 17. JAHRHUNDERT

SAMMLUNG DR. WALTER SCHULZ



baren Ausdruck persönlicher Kunst zu suchen, wäre verlorene Mühe. Dergleichen findet man höchstens in gewissen Porträts und namentlich in den Schilderungen reisiger Kavaliers zu Pferd, wie sie, von ihrem Diener gefolgt, auf die Falkenbeize ausziehen oder stolz wie Triumphatoren dahersprengen.

Was aber den Staffagen der Miniaturen und den Buchillustrationen abgehen mag an individueller Ausdruckskraft, das ersetzen sie reichlich durch die genrehafte Schilderung des Lebens im Kreise der Vornehmen. Das ganze häusliche Leben mit seinen Vergnügungen und Wechselfällen tritt uns in figurenreichen Schilderungen entgegen. Ein Hauptblatt der Sammlung Schulz, das wir in einer Reproduktion vorlegen, schildert die aufgeregten Szenen an der Bahre eines indischen Fürsten, die wilde Klage

um den Verstorbenen. Hier ist auch die typische Charakteristik weiter getrieben als bei vielen anderen Schilderungen von minder aufregendem Gehalte, und in den Bewegungen und Gestikulationen, im wehleidigen Ausdruck der Gestalten herrscht ein Leben und ein Streben nach Wahrhaftigkeit und packender Wirkung, das fast an ähnliche Schilderungen Giottos und seiner Schule denken läßt.

Mit Leichtigkeit ließe sich die Auswahl aus der Miniaturensammlung, die wir getroffen haben, vermehren. Aber schon die angezogenen Beispiele und ganz besonders die schöne Dreifarbendrucktafel werden genügen, der älteren persischen und indischen Kunst, die auf die Entwicklung der Ornamentik und des Kolorits in Europa zu wiederholten Malen nachhaltigen Einfluß gewonnen hat, neue Freunde zu werben.



Wasserpfeife (Kalian) aus Fayence. Persien. 17. Jahrh. (Städt. Kunstgewerbemuseum zu Leipzig)

## PAUL THIEM



PAUL THIEM hat es — im Gegensatz zu manchem ruhmbegehrigen und erfolgshungrigen Kollegen — verstanden, sich einige Jahrzehnte lang vor der Mitwelt zu verstecken, bis er jetzt als Meister in die deutsche Kunstwelt eintritt. Vor kurzem machte eine erstere größere Kollektion seiner Bilder die Runde durch Deutschland und schon bringen bedeutende Blätter seine Arbeiten. Die »Zeitschrift für bildende Kunst« ist die erste, die eine größere Anzahl seiner Bilder für die Öffentlichkeit wiedergibt.

Thiem muß Geschick und Eigensinn aufgewendet haben, um sich so zurückzuhalten; denn er ist der Sohn eines unserer feinsinnigsten Kunstkenner und Sammler, des bekannten Adolf Thiem, von dem der nach ihm benannte Saal des Kaiser-Friedrich-Museums in Berlin her stammt. Möchten doch manche Künstler so in der Stille reifen und sich festigen, statt uns ihre Skizzen und Studien als Bilder vorzusetzen, wie das in den Ausstellungen in reichem Maße geschieht. In diesem Beispiel Thiems liegt ein Fingerzeig für unsere flüchtige

Zeit, die Zeit der Schnelldruckpresse, der ephemeren Impressionen, des fragmentarischen Schaffens; es ist auch heute noch möglich, Persönlichkeitskunst zu bieten, wenn man unbeirrt von Macht und Menge und Richtung seinen eigenen Zielen folgt.

Thiem ist in manchem ein Original. Mit dem Ruhigen, Bedächtigen und Meisterlichen mischt sich seltsam Phantastisches. Seines Wesens Grundzug ist wohl das Fabulieren. Auch die schlichtesten seiner Bilder haben etwas Poetisches. Dies trifft sich wieder mit seiner zuschauenden sinnierlichen Art: nur abseits vom Lärm entsteht innige Kunst; und dies zeigt den Kern seines Schaffens: seine Kunst ist in gewisser Beziehung Volkskunst — wobei ich nicht an Kunst fürs niedere Volk, sondern an bestes deutsches Volkstum zu denken bitte.

Der Vater war ein Freund Menzels; erste Meister und Kenner gingen bei ihm ein und aus; hohe Kultur zeigten die Bilder seines Hauses; ästhetisch war die ganze Atmosphäre seiner Umgebung. Vielleicht lag hier eine Tragik für den Weg des Sohnes. Jedenfalls wirkt sein Lebenswerk, als habe er sich gewaltsam abgeschlossen, um von vorn anzufangen und ganz für sich. Und auch hier liegt ein Fingerzeig für unsere Zeit: der Künstler soll für sich anfangen mit einer Revision des Vorhandenen, man kann nicht vorn in die Entwicklung springen; was man aber dann geben wird, wird Ureigenstes sein — und nur von da findet man vielleicht überhaupt weiter.

Paul Thiem scheint vor der Landschaft angefangen zu haben; aber als zweite Linie geht zeitig nebenher die Phantasie. Die Verbindung dieser beiden kann leicht gefährlich werden. Ist die Phantasie nicht echt, tief, organisch, wahrhaft künstlerisch produktiv, dann entsteht — das Genrebild. Ich sah letzter eine ganze Sammlung solcher Bilder von ersten Künstlern, die bei allem meisterhaften malerischen Können mir auf die Dauer inhaltlich nichts geben konnten, des Genrehafte wegen, das sie hatten. Bindet sich aber Phantasie — die gewisse Impressionisten so gern haben möchten — mit der Naturdarstellung in schlichter und innerlicher Art, dann entsteht — Niveau und Art der künstlerischen Fähigkeit mag noch so verschieden sein — was uns Thiem zeigt: das Märchen, die Legende, die Romanze, die Phantasie, das Lied. Das sind literarische Namen und Maler wollen mit der Poesie nicht gern etwas zu tun haben — und doch hilft es nichts, diese Dinge gehen in allen Künsten in gleicher Weise vor sich oder wenigstens in sehr verwandter und analoger Art.

»Der Traum eines Knaben« — was ist er anderes als ein deutsches Märchen? »Die Bemalung der Tiere« — ist eine Legende. »Der Feind«, ein Bild, das mir vor Jahren zuerst



Sammlung Paul Thiem

Die Bemalung der Tiere



Sammlung Paul Thiem

Frühling in Dinkelsbühl



Sammlung Paul Thiem

Motiv aus Starnberg



Sammlung Paul Thiem

An der Wörnitz (Dinkelsbühl)



Sammlung Paul Thiem

Blick auf Starnberg

von diesem Künstler auffiel: ein Ritter hoch zu Roß am unheimlichen Gestade, das Pferd allein ein Bild abenteuerlicher Wucht, in der Ferne der Feind — wirkt wie eine mittelalterliche Romanze.

Aber der Künstler ist nicht ins Romantische verfallen, die Natur hat ihn vor dem unfruchtbaren Abwege von der realen Lebenskunst bewahrt. Er schuf die dramatische Phantasiegestalt des »Sturms«, der, ein Riese gegen die alte Eiche gestemmt, den mächtigen Baum bricht. Und noch ein Anderes hat den Künstler statt in romanische Romantik tiefer in deutsche Kunst geführt, etwas, das die Augen offen macht und Überlegenheit gibt: der Humor. Thiem besitzt ihn in einer stark grotesken Färbung. Ein Rest mittelalterlicher Spukphantasie, ein Stück Eulenspiegelum lebt in ihm. Nur wieder weitet sich sein komisch-grotesker Zug ins Kosmische. Er hat Stücke wilder Naturgroteske gemalt, vorsintflütliche Wesen aus dem Urteich und manch tolles Stücklein voller Gespenster und Phantasmen bis herab zu ganz modernen realen Possen.

»Kehraus« zeigt davon eine Probe. Hier taumelt der Nebel mit den Betrunkenen, die Schatten, die Wolken, der Mondschein — alles schwankende Weinschwere. »Grad aus dem Wirtshaus komm ich hera — aus!«

Aber das alles scheint mir nur des Künstlers Umkreis zu sein, sein weltlicher Mantel. Der Kern dieses Malers ist so einfach, so schlicht, daß es Zeit braucht, ihn zu finden. Dieser Kern ist oft nur ein melodischer Klang, ein Ton, öfter freilich eine ganze Strophe, ein ganzes Lied. — Wieder sind es Synonyma aus einer anderen Kunst, die ich nennen muß, aus der Musik. Aber diese Musik lebt in Thiems Landschaften.

Viele Maler wollen nichts mit jeglicher Art von Inhalt, nichts mit Ideen, mit Bewußtheit zu tun haben. Sie wehren sich damit oft mit Recht gegen eine Auffassung, die ihnen einen falschen Standpunkt unterschiebt, als ob sie mit dem Inhalt begönnten und nicht mit der Farbenvision. Sicherlich ist vielen das Erste und Einzige die Farbenskala, die Melodie der Farbentöne, die Komposition der Linien und Formen — und was an äußeren Darstellungen von Vorgängen, was an Inhalt, Seele dabei herauskommt, erscheint als etwas Nebensächliches, und selbst die geistvollste Idee, die tiefste Stimmung erscheint als ein Plus, für das sie eigentlich nichts können. Uns mag im großen und ganzen dieser Unterschied gleich sein.

Aber doch gibt es Künstler, die denken, die das Ganze ausreifen, ehe sie es von der Seite ihrer Dar-



Sammlung Paul Thiem

Porträtstudie



Sammlung Paul Thiem

Traum eines Knaben

... der Welt der Farben zu verkörpern suchen. Paul Thiem gehört zu den denkenden Künstlern. Ich weiß in seinen Landschaften das bewußte Trachten nach einer Problemlösung, nach einer ruhig und teilweise allseitig abgewogenen Darstellung des Themas. Hier liegt der Unterschied zwischen Skizze, Studie und Bild, Werk; ein Unterschied zwischen Landschaft und Landschaft. Daher wurde für die frühere Landschaftsmalerei eine gewisse ausgereifte und viel erprobte Komposition zum Gesetz — wir brauchen nur an die sogenannte klassische Landschaft zu denken mit ihrem Fernblick.

Der moderne Landschaftler hat es schwerer. Jetzt muß jeder *seine* klassische Form suchen. Genau ge-

schöner Baukunst, das hat er sich erwählt. Seine winkligen Straßen und hochgegiebelten Häuser, seinen bunten Marktplatz, sein Gewirr von Dächern, von Toren und Türnen unter dem silbrigen Himmel hat er gemalt — ich möchte sagen: im Volksliedton. Ob er eine dieser Straßen malt oder eine Gesamtansicht draußen von dem sich schlängelnden Wasser der Wörnitz aus oder den beigegebenen »Stadtteich« — er versteht Frieden und Weihe zu geben, er holt das typische geklärte Stadtbild heraus. Daher sind auch seine Architekturbilder Landschaften. Und wenn die Großstadt verwischt, was wir so gemeinhin »Stadt« nennen, vor Thiems Bildern muß man unwillkürlich sinnieren: richtig, eine Stadt ist ja eine große Familie,



Sammlung Paul Thiem

Kehraus

nommen will *jedes* Bild eine eigene klassische Formgebung. Wer das kapiert hat, weiß, wie schwer es überhaupt ist, Landschaften zu finden, die sich eignen, ein Gemälde zu werden, ein Werk mit Ewigkeitswert; oder er muß so stark geworden sein in seiner Ausdrucksfähigkeit, daß er imstande ist, auch dem Unbedeutenderen innere Größe zu verleihen.

Paul Thiem lebt in Starnberg bei München, unabhängig von der Münchener Kunst und seltsamerweise unabhängig von der Münchener Landschaftsmalerei. Er ging auch hier seine eigenen Wege und suchte sich Landschaften — er ist dem äußeren Stilisieren völlig abhold —, die seinem Organismus und seiner schlichten Malweise entsprechen. Die schönsten Bilder, die er bisher gemalt hat, sind die Dinkelsbühler. Dieses alte fränkische Städtchen, das abseits liegt, ein Hort des tüchtigen Kleinbürgertums, eine Stätte alter

wo Sitte und Brauch herrscht und der unaussprechliche Zauber verweht und lebender Geschlechter. Und dies gibt der Künstler ohne die hergebrachten Requisiten alter Stadtbilder, ohne Mauern und Zinnen, Ritter und Torwachen, Bauer und Bürger.

Thiem hat auch Starnberg gemalt mit dem See und mit den herrlichen Wolkengebilden dieser Gegend. Er hat andere Landschaften geschildert und ähnliche Städte und Städtchen, wie der »Abend in Donauwörth« zeigt im diesjährigen Glaspalast. Er ist in Dachau gewesen — vergl. die Beigabe — und viel ganz auf dem Lande. Auch er malt Studien: Alleen, Hügelhänge, Waldinneres und dergleichen. Seine Seele aber klingt am reinsten in den schlichten Landschaften, in denen er irgend einen volkstümlichen Gehalt geben kann.

Im Porträt scheint er am wenigsten gearbeitet zu

haben. Viele vernachlässigten dieses Gebiet, das zum allseitigen Künstler gehört. Um so mehr freuen wir uns, gerade davon einige bedeutungsvolle Proben geben zu können. In seinem »Schwieger-vater«, in seinem »Töchterchen« spricht auch etwas von der volkstümlichen Charaktergebung mit, die wir als Grundzug seines Wesens schilderten. Seit einigen Jahren greift Thiem nach neuen Zielen. In jüngeren Bildern — wie das so geht, wenn einer sich erprobt hat und stark fühlt — trachtet er Werke zu geben, die — immer innerhalb seiner ruhigen Schlichtheit — mit der Kultur verarbeiteter deutscher Landschaftskunst noch etwas Eigenes, Fortschrittliches zu einen suchen. Er ist modern geworden, modern auch in unserm Sinne. Und das hängt wohl mit der Technik zusammen.

Wer so viel gezeichnet, so viel Studien von Wolken und Bäumen und Wassern gemacht hat, wer so eifrig die Einzeldinge malerischer Darstellung



Sammlung Paul Thiem

Porträt seines Schwiegervaters

geübt hat, wie Paul Thiem in seinen zahllosen Studien beweist, dem reift das Können eines Tages doch bis vornhin in die Zeit, wo die Fortschrittlichsten stehen.

Wenn frühere Bilder Thiems verlangen, daß man sie lange liebt, bis sie in ihren Feinheiten erwachen: neuere Arbeiten kommen uns sozusagen mehr entgegen, ohne daß er darum ein Anderer geworden ist. Seine Farben bestehen auch vor impressionistisch geschulten Augen. Die Töne seiner Palette sind reicher und die stimmungsvolle Kunst, mit der er sie hinsetzt, ist noch tiefer geworden. Paul Thiem gehört zu denen, von welchen wir noch viele starke wertvolle deutsche Landschaften erhoffen dürfen: nicht Ausschnitte aus der Natur, sondern durchgebildete Landschaften des Wortes.

GEORG MUSCHNER.

## BÜCHERSCHAU

**B. Hanftmann, Hessische Holzbauten.** Beiträge zur Geschichte des westdeutschen Hauses und Holzbaues, zur Führung durch L. Bickell »Hessische Holzbauten«. 200 S. gr.-8° mit 115 Abbildungen und Karte. Marburg, 1907. N. G. Elwert M. 10.—.

Dieses Buch, als Erläuterung zu den schon erschienenen Bickellschen Aufnahmen hessischer Holzbauten gearbeitet, stellt an den Leser zunächst ungewöhnliche Zumutungen. Es ist nicht nur in einem völlig bereinigten Deutsch geschrieben, das alle und jede fremdsprachlichen Fachausdrücke durch Übersetzungen oder Umschreibungen ersetzt, deren Sinn und Verstand man erst allmählich begreift; es gefällt sich auch in einer so rücksichtslosen Zimmermannssprache, daß dem Laien Hören und Sehen vergeht. Es wäre doch ein Leichtes gewesen, sich mit dem Leser an Hand der Abbildungen erst über die grundlegenden Begriffe der Holzverbindungen zu verständigen, statt ihn mit einer wortreichen, teilweise selbsterfundenen Geheimsprache zu quälen, in der das Einfachste unverständlich und verschleiert erscheint, bis man sich mühsam in die Formeln eingelebt

hat. Und was Hanftmann zu sagen hat, ist doch so tief durchdacht, so selbständig erarbeitet, daß man seinen Forschungen die breiteste Wirkung im Bereich der deutschen Kunstgeschichte wünschen muß. Der Holzbau Hessens ist zunächst reich an spätmittelalterlichen Beispielen, er zeigt, der Binnenlage des Landes entsprechend, Berührungen, Einflüsse und Ausstrahlungen von und nach allen Seiten; er hat sich schließlich von den überwuchernden Verzierlichkeiten der allgemein so hochgepriesenen Renaissance ziemlich frei gehalten. Diese günstigen Bedingungen haben den Verfasser auf Fragen und Aufgaben geführt, die bisher überhaupt kaum beantwortet waren. So entwickelt er eine Möglichkeit, das niedersächsische Haus »durch Zusammenstoß des gemeingermanischen Herdwohnhauses mit der westdeutschen (fränkischen) Scheuer« näher an die mitteldeutsche Art anzuschließen; so macht er erstmals den Entwicklungsgang begreiflich, den das führende, vorbildliche Ackerbürgerhaus vom stammzeitlichen und karolingischen Einraum bis zum dreigeschossigen Ständerbau der Frühbeispiele gefügemäßig durchlief und weiter den

den Übergang zum Rähmbau (im Miethaus); die Vermeidung und Achtung für die älteren, die Gefüge, Zapfkeilschuß, Kopfnagge, Überziegelkettung und den — im strengen Sinne — erfolgten Niedergang des Gefüges, für den Gefügestand wertlosen Verzierungen und Felderfüllung. Kurz, was uns bisher als Werklohn erschien, wird klassischer Hochstand, und die feinste Blüte der Holzbaukunst galt, erscheint als Abstieg, wenn auch mit den reichsten Schmuckmitteln und Zierformen umhüllt. Was der Verfasser S. 153 gegen mich über Bauernkunst sagt, ist mir rätselhaft. Seine eigenen Angaben über die großen, vielgewanderten Meister, über die Führungsrolle des Stadthauses usw. geben uns doch vollkommen recht. Ebenso bedenklich stimmt mich der letzte Abschnitt, die Schmuckmittel der Renaissance. Diese Stücke, das Sonnenrad, das Hakenkreuz, das Radkreuz,

der S-Zug, die Lichtständerecke, die Herzform, die Seilschlingung, die Runenformen der Felderfüllung sollen, nach langer Unterdrückung durch die böse, volksfeindliche »welsche« Gotik, aus altgermanischem Schlummer wieder erwacht sein, in Wahrheit die tiefsten Wurzeln und Nährquellen der Renaissance. »Der Durchbruch des neuen Schmucks ist ein Durchbruch der Geister, der mit dem Sturz des alten Bekenntnisses durch Luther und die um ihn zusammengeht« (S. 184). Hier hört die Verständigung auf. Denn wir sehen doch die Gotik als *germanische* Großtat an und wissen ziemlich genau, auf welchen Wegen und mit welchen Begleiterscheinungen die Renaissance ins Land gekommen ist. Aber auch diese teutonische Entgleisung ist lehrreich und führt auf einen gewissen Wahrheitskern, wie man dem tief sinnigen und arbeitsreichen Buche überhaupt erst bei der vierten oder fünften Lesung gerecht werden wird.

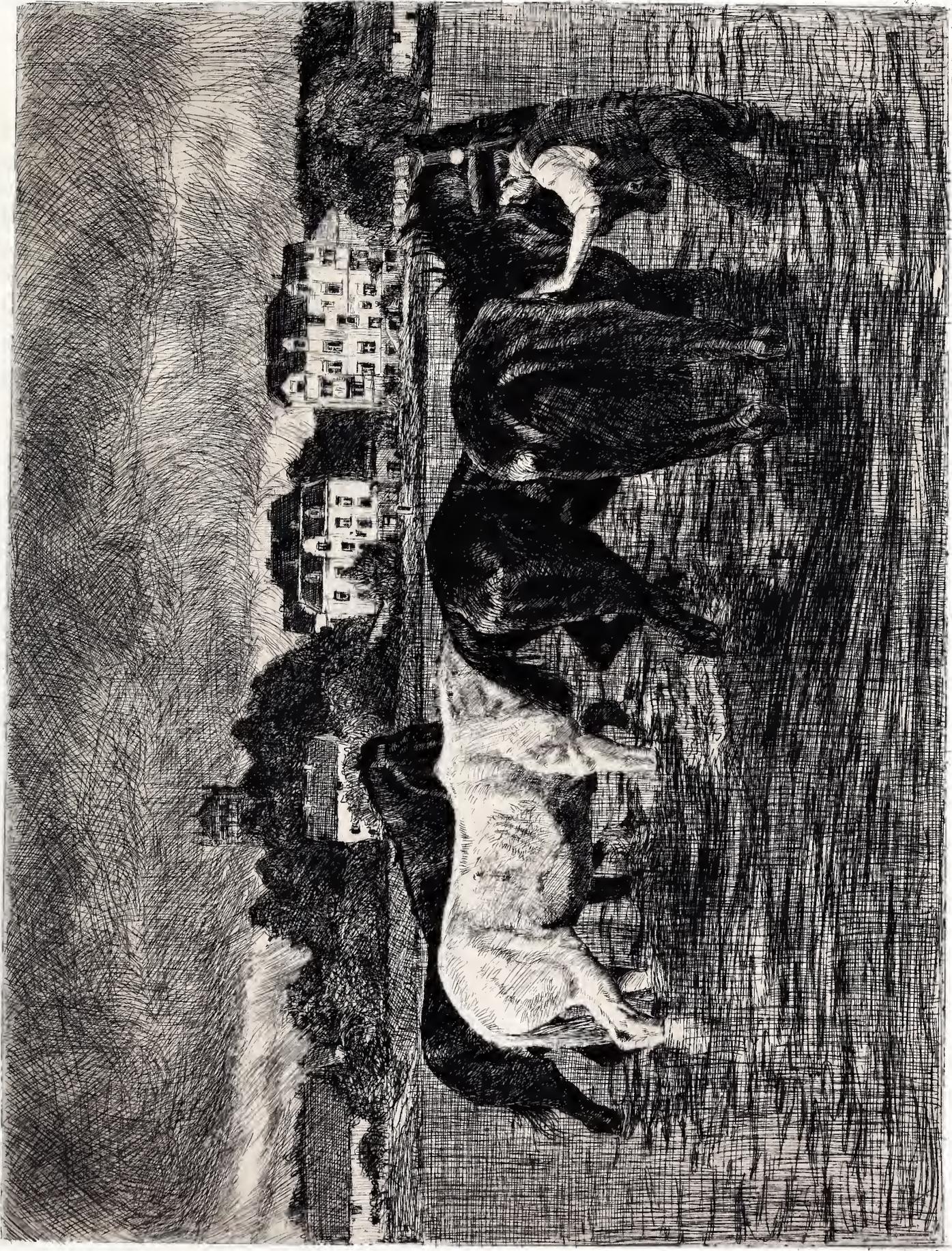
*Dr. Bergner.*



Bronzeleuchter, in Silber tauschiert. Persien. 17. Jahrh.  
Städt. Kunstgewerbemuseum zu Leipzig



Bronzekanne. Vorderasien. 15. Jahrh.  
Städt. Kunstgewerbemuseum zu Leipzig



FRANCK  
1906

PFERDESCHWEMME







TISCHGESELLSCHAFT



Nach einer Originallithographie von Emil Nolde

## EMIL NOLDE

**D**ER Nordmark des Reiches verdankt unser heutiges Kulturleben eine nicht unbedeutende Zahl scharf umrissener, eigenartiger und eigenwilliger Persönlichkeiten. Der Reihe der Asmus Jacob Carstens, der Hebbel, Storm, Liliencron, der Uwe Jens Lornsen und Dahlmann, den man trotz seiner Wismarer Geburt als Schleswig-Holsteiner ansehen darf, wird sich für den rückblickenden Beobachter als heute jüngstes Glied Emil Nolde anschließen.

Nicht eigentlich jung an Lebensalter; er ist angehender Vierziger. Aber erst seit etwa zwei Jahren begegnet man seinen Bildern in den großen öffentlichen Ausstellungen. In der Berliner Sezession erschien er zuerst 1906 mit einem Erntebild. Es hing ungünstig, in der Ecke, über einer Tür: man sagte ihm, er solle sich bei Liebermann bedanken, daß es Aufnahme gefunden habe. Zwei Bilder von ihm waren in der Künstlerbundaussstellung in Weimar. Das Jahr 1907 zeigte ihn an einer ganzen Reihe von Plätzen. Die Berliner Sezession enthielt vier sehr stark und farbig wirkende Gemälde; in Düsseldorf war er vertreten; Commeter in Hamburg brachte eine Sonderkollektion von Bildern, Handzeichnungen und Lithographien. Auf den Ausstellungen, welche die Dresdener Künstlergenossenschaft »Brücke« in Flens-

burg und Hamburg veranstaltete, spielte Nolde eine der Hauptrollen.

Die Kritiker wußten nichts mit ihm anzufangen und ließen ihn das unbarmherzig entgelten. Es war so schlimm, daß Wilhelm Schäfer, der feinsinnige Geschäftsleiter des Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein, schon daraus allein den Schluß ziehen zu dürfen meinte, an dem Manne müsse etwas Gutes sein.

Einer jener Kritiker schrieb: Munch habe moderner sein wollen als van Gogh; Nolde wolle wieder noch moderner sein als Munch. Es ist merkwürdig, daß die Herren nicht glauben wollen, ein Künstler könne von einer anderen Absicht geleitet sein als der, bei dem Publikum aufzufallen und Eindruck zu machen.

Nolde ist von dieser Absicht frei. Natürlich ist ihm Kritik und Publikum durchaus nicht gleichgültig. Jede ernsthafte Anerkennung, jedes feinfühliges Verständnis seiner Künstlerschaft macht ihn glücklich, fröhlich wie ein Kind. Aber er würde um ihretwillen nicht einen Pinselstrich tun, der gegen sein künstlerisches Gewissen verstieße.

Sein Schaffen ist überhaupt absichtslos: es vollzieht sich wie ein Naturvorgang. Er sagt selbst, daß sein Wille eigentlich nichts dazu tue. Er fühlt sich

Teil der großen mächtigen Natur, und in ihr im allgemeinen die Kräfte entsammeln, formen und die Frucht zur Reife bringen, so auch bei ihm, dem Zweige des großen Stammes. Er ist nicht der Herr seiner Schöpferkraft, sondern ihr Diener. Er kommandiert nicht die Malerei, sondern folgt dem inneren Drang. Gelegentlich empfängt man von ihm einen mutlosen Brief, in dem er sich über eine Zeit der Unfruchtbarkeit beklagt. Dann füllt er die Zeit mit äußerlicher Arbeit aus; vor seinem Häuschen liegen Stapel von Holz, die er selbst zerkleinert hat. In Wahrheit sind das Perioden der Ruhe, der Sammlung. Wenn sich der Behälter wieder gefüllt hat, sprudelt es über von Tatenlust; dann vollendet er Tag auf Tag in wenigen Stunden köstliche und schimmernde Gemälde oder macht an einem Vormittag Serien von Radierungen oder Lithographien, vor denen einem das Herz klofft.

Nolde ist am 7. August 1867 in Buhrkall bei Tondern als Sohn eines Landmanns geboren. Schon als kleiner Knabe entwickelte er ein bemerkenswertes Talent zum Zeichnen. Wenn sich die anderen Jungen während der Freistunden auf den Spielplätzen tummeln, schlich er sich in die Zeichenklasse. Er kam als Holzschnitzerlehrling in die Sauermannsche Werkstatt in Flensburg; es ist lehrreich, seine Zeichenhefte aus der damaligen Zeit zu durchblättern. Man findet eine erstaunliche Sorgfalt, Genauigkeit, Sauberkeit. Mancher »genialische« Künstler, der von der Kritik für nicht halb so absonderlich verschrien ist als Nolde, würde sich dieser peniblen Schularbeiten schämen. Es ist so gar nichts Himmelstürmerisches darin. Aber eine feine über die Form hinausgehende Naturbeobachtung: auch das Material, aus dem die dargestellten Gegenstände gefertigt sind, ist deutlich er-

kennbar. Und wo es sich um eigenes Komponieren handelte, macht sich doch schon eine bemerkenswerte Selbständigkeit geltend. Drei Jahre war er als Zeichner und Modelleur in industriellen Betrieben tätig; nachher wurde er an das Gewerbemuseum in St. Gallen berufen. Durch praktische Arbeit erwarb er die Mittel, welche es ihm ermöglichten, sich als Maler in den großen europäischen Kunststädten auszubilden. Er ist in München, Paris, Kopenhagen, Berlin gewesen

und hat sich meist durch Eigenstudium vorwärts gebracht. Die Mitte der dreißiger war für ihn herangekommen, bis er die Lehrjahre beendet hatte.

Seiner schleswig-holsteinischen Heimat ist er treu geblieben. Er hat seinen Wohnsitz in der Nähe der Ostseeküste aufgeschlagen: den Winter freilich verbringt er meist in den Städten des inneren Deutschland oder auf Reisen.

Seine ersten Bilder unterscheiden sich in der äußeren Erscheinung wesentlich von der jetzigen. Ihre Farbe ist bei sehr sorgfältiger Malerei dunkel und trüb. Mehr und mehr wird sie hell, leuchtend, prächtig. Es ist eine Art Farbenrausch, den sie mitteilen. Un-



Junge Frau. Nach einer Radierung von Emil Nolde

zweifelhaft bewegt sich die Entwicklung des Kunstgedankens, welche Nolde repräsentiert, in der von van Gogh und Munch eingeschlagenen Richtung. Beide haben eine bedeutende Wirkung auf ihn ausgeübt. Ich selbst habe beobachtet, welche Begeisterung die in meinem Besitze befindlichen Bilder der beiden Künstler bei ihm auslösten. Ich glaube, die Tatsache, daß er sie bei uns fand, trug wesentlich dazu bei, daß er schnell warm wurde. Aber wer ihn als einen Nachahmer erklärt, ist nicht in sein Wesen eingedrungen. Nur demjenigen, welcher bei oberflächlicher Beobachtung an den äußerlichsten Dingen hängt, kann verborgen bleiben, daß Nolde

alle fremden Einflüsse innerlich verarbeitet und das, was er gibt, aus Eigenem schöpft. Nolde bewohnt mit seiner jungen Frau ein kleines Bauernhäuschen am Rand eines Waldes, der, etwa fünf Minuten breit, sie vom Meere trennt. Das ist die Umgebung, aus der er, soweit er nicht phantastische Dinge malt, die Gegenstände seiner Bilder zu nehmen pflegt: Rosen, Mohn oder andere leuchtende Blumen im Vorgarten vor der niedrigen Haustür; ein Bernhardiner, der sich behaglich im Sonnenschein vor einer im Gartenstuhl sitzenden Frau räkelte; eine Wiese mit tanzenden Mäd-

des Einzelfalles erforderlich erscheint, um den ihm vorschwebenden rhythmisch-koloristischen Eindruck zu erzielen. Es ist fesselnd, zu sehen, wie er allmählich immer mehr Herr der Materie wird; wie immer mehr wirkliches Licht in die Bilder kommt. Wie aus einem Füllhorn bricht eine Menge blendender Farben über das Auge herein.

Ob das naturalistischer Impressionismus ist? Man darf zweifeln, ob rein physiologisch die Lichtschwingungen der Gegenstände sich so auf der Netzhaut des Künstlers brechen. Aber was tut es? denn es



Nach dem Pferdemarkt. Nach einer Originalradierung von Emil Nolde

chen; ein paar Frauen, die in einer Hocke von Roggenfarben Schutz vor den Sonnenstrahlen suchen; ein in einem Heuhaufen liegender Akt; winterliches Schneetreiben; Blicke aufs blendende Meer hinaus mit langsam ziehenden Fischerkähnen.

Nolde malt mit so kräftigen und klaren Farben, daß sich andere Bilder schwer neben den seinigen behaupten können. Seine Art fußt auf der Anschauung der Neoimpressionisten, aber von ihren einengenden Theorien hat er sich freigemacht. An Stelle der beunruhigenden Punkt- oder Strichelchenmanier setzt er nach Möglichkeit die reinen Farben in mannigfaltigen Flächen und Linien so nebeneinander, wie es ihm nach Maßgabe eigener Erfahrung und an der Hand der jeweiligen Versuche

ist unzweifelhaft wirkliche Anschauung, auf der sich die Bilder bauen; eine innere Anschauung, die sich auf der Grundlage der uns umgebenden realen Welt in seiner Seele kraft der darin wohnenden Einbildungskraft schöpferisch bildet. Wenn er der objektiven äußeren Erscheinung etwas hinzutut oder sie umformt, so ist es sein Temperament, seine persönliche Künstlerschaft, der wir es verdanken. Es ist die Fähigkeit der koloristischen Synthese, die Fähigkeit, aus Eigenem heraus, gewissermaßen a priori Kunstwerke zu schaffen, deren Stärke vorwiegend in der Zusammensetzung der Farben und in einer aus ihr hervorquellenden dionysischen Harmonie besteht. Es ist nicht ausgeklügelt, nicht gewollt, sondern nur gekonnt; kein

sondern ursprüngliche Natur. Wäre es anders, so würde Nolde von seinem Dämonium nicht so abhängig sein, sondern arbeiten können, wie und wann er wollte. Aber er »arbeitet« eben nicht, sondern schafft mit jener pantheistisch-göttlichen Schöpferkraft, die in den Menschen wie etwas Fremdes hinein fährt.

Seine Freunde von der Kritik, die es so gut mit ihm meinen und ihm Ratschläge geben, werfen ihm vor, man könne das, was er male, nicht erkennen. Sie haben zuweilen Recht. Gelegentlich sieht man bei den ersten Blicken nur ein Geflimmer köstlicher Farben, aus dem es schwer ist, Formen von Gegenständen herauszufinden.

Er hat ein Badehäuschen, das am Ende eines kleinen Stegs in das Meer hinausgebaut ist, etwa in dem Moment gemalt, wo die Sonne am Sommerabend sich dem Horizont zu neigen mag: eine Orgie von rosa-roten, gelben, hellblau und grünen Tönen. Bevor ich sah, was es »vorstellen« sollte, war ich von dem Farbensauber so gefangen genommen, daß ich empfand, solch ein Bild muß allein durch sein Kolorit Fröhlichkeit und Glück in ein Zimmer bringen. Aber Nolde ist keineswegs der Mann, dem es, wie wohl gergewöhnt wird, ein Vergnügen bereitet, das Publikum durch Unklarheit zu naszuführen. Soweit es mit seiner künstlerischen Absicht vereinbar ist, gibt er scharf umrissen, wenn auch oft nur mit dem Pinselstil modelliert, die Konturen der Gegenstände, so daß man selbst die Gesichtszüge der im hellen Licht stehenden Personen dicht vor den Bildern ablesen kann.

In der Wohnstube des kleinen Hauses, die so niedrig ist, daß große Leute an die Balken der Decke stoßen könnten, hängt neben dem Piano ein Bild, welches Nolde mit dem Namen Abraham und Rebecca bezeichnete. Zwei Personen in ganzer Figur: links ein zartes schlankes, ganz junges Mädchen in

einer Haltung des Kopfes und der Hände, die ein sensibles, abwehrendes, Sich-in-sich-selbst-Zurückziehen

ausdrücken; vor ihr ein alter Mann, breit dastehend, gedrunge, mit erhobener Hand eindringlich auf sie einredend. Das Mädchen in einem hellen blau-grünen Gewand, unter dem eine vorgesezte Fuß mit der köstlich geschwungenen Linie des Spanns hervorkommt; der Alte in einem schweren braunen Mantel. Auf die Frage, was die Gruppe vorstelle, antwortete der Künstler: »Ach, sie bedeutet eigentlich nichts; ich wollte nur den Gegensatz ausdrücken«.

Und die Bezeichnung Abraham und Rebecca? »Die hat der Briefträger erfunden«.

Als schon der Abend nahte, führte er mich zu

seinem Atelier. Wir gingen auf Pürschwegen etwa eine Viertelstunde lang schräg durch den Wald. Auf einer Dünenhöhe über dem Strande der Ostsee stand ein Bretterhäuschen mit großen Fensterflächen in der Wand und im Dach. Der östliche Himmel zeigte schon die kalten grauen Töne der einbrechenden Nacht; aus der Ferne schallte dumpf der Kanonendonner manövrierender Schiffe herüber. Im Atelier war es schon fast dunkel. Durch einige hier und da befestigte Kerzenstümpfchen wurde notdürftiges



Nach einer Lithographie von Emil Nolde

Licht geschaffen. Alles ungewollte Romantik ohne jede Pose. Und vor mir auf der Staffelei wechselte Bild auf Bild, vollendete und angefangene durcheinander: einfache Naturschilderungen; wildbewegte Kampfszenen ungeheurer Figuren; Bilder, deren Phantastik bei indifferentem Gegenstande nur durch die Rhythmik der Linien bedingt war, oder auch einmal burleske Hanswurstszenen; Gemälde von zarter, lichter Farbenhelle und dann wieder eine düstere, tiefe Glut. Zwei Menschen, welche in Rückenansicht den Strand des Meeres entlang gehen: der dominierende Fluß der Linien in den Wolken, den Wellen, dem Weg am Strande geht von links in leichter Schwingung nach rechts. Die beiden aufrechten Gestalten widerstreben dem dadurch auf das fühlende Auge ausgeübten Zwang; aber in dem leichten Vornüber des vorwärts strebenden Ganges einerseits und in den schräg nach rechts fallenden Schatten ordnen sie sich wiederum der Gesamtrhythmik ein. »Die Begegnung«: ein gewaltiges Weib mit einem Kind auf dem Arm oder an der Hand steht hochaufgerichtet da; ein Mann in priesterlicher Kleidung, mit einer Art Baret auf dem Kopf dringt mit vorgestrecktem Kopf wütend auf sie ein, so daß sie entsetzt zurückbebt. Das Gewaltige, Übermenschliche des Moments klingt aus der Komposition, den Schwingungen der Linie, der Koloristik zusammen.

Und immer wieder die gleiche Antwort: eine eigentliche Bedeutung liegt den Bildern nicht zugrunde. Sie sollen keine Geschichte erzählen; nur Empfindung von Form, Farbe, Bewegung erwecken und dadurch in dem Beschauer ein ähnliches künstlerisches Fühlen wachrufen, wie es den schaffenden Maler beseelt. Sie wenden sich nicht an den Verstand, sondern an die Sinne; wie sie nicht aus dem Verstand, sondern aus der Anschauung geboren sind. Die künstlerische Erfindung wirkt frei aus sich heraus, nicht überlegt; Nolde komponiert weder Farben noch Formen nach Regeln und bewußten Erfahrungen einer Farben- oder Formenlehre; diese Regeln stecken als mächtiger Trieb in ihm; er greift mit sicherer Hand nach den Mitteln der Darstellung und was er zutage fördert, ist Harmonie. Aus solchen Quellen fließen neue Regeln des Geschmacks. Die Werke eines Künstlers wie Nolde es ist, können geschmack- und stilbildend sein. Ich liebe keine großen Worte, und die Pose des Propheten ist mir verhaßt, dennoch muß ich die Frage

aufwerfen: Sollten wir es da mit einem Genie zu tun haben?

Aber, er soll nicht zeichnen können! Wer daran vor seinen Bildern zu zweifeln vermag, — es gehört schon etwas dazu — möge seine Handzeichnungen, Radierungen und Lithographien ansehen. Ich gebe zu, daß man gelegentlich Linien begegnet, welche ein Zeichenlehrer bei einem Schüler nicht zulassen würde — es sei denn, daß er in dem Schüler schon den Meister anerkennt. Aber die »Inkorrektheiten« haben ihre besondere Bedeutung. Sollte nicht gerade durch eine scheinbare Ungenauigkeit einmal zucken des Leben ausgedrückt, durch übermäßig starke Betonung einer Bewegung ein beherrschender seelischer Drang zur Darstellung gebracht werden können? Überzeugend für Noldes Herrschaft über die Form sind stets seine Figuren; sie sind nicht hingestellt oder hingestellt, sondern sie stehen, sitzen oder liegen wirklich, mit dem den Körpern innewohnenden natürlichen Schwergewicht. Man hat dafür doch gewissermaßen das Gefühl in den eigenen Gliedmaßen, um das nachprüfen zu können.

Im Juni 1907 waren bei Commeter in Hamburg eine Anzahl von Skizzen, namentlich Köpfe und einige Landschaften ausgestellt, die mit wundervoller Kraft und Einfachheit dem Gegenstande auf den Leib gingen und mit wenigen trächtigen Strichen Körper und Seele gaben. Es waren auch farbige Skizzen darunter. Einige, auf denen die Farbe flächig behandelt war, z. B. eine junge auf dem Bett liegende Frau, welche

näht, waren von entzückender Frische. Andere dagegen, bei denen die Empfindung der Farbe in der Fläche durch starke farbige Konturlinien gewissermaßen suggeriert werden sollte, scheinen mir ein mißglückter Versuch.

Aus früherer Zeit stammt eine Serie von zehn Bleistiftzeichnungen, welche im Eigentum des Professor Fehr in Jena steht. Sie vereinigen eine saubere Ausführung in kleinem Format mit einer merkwürdigen Größe der Auffassung. Ein Blatt stellt zwei alte Personen dar, die einem in der Ferne liegenden Dorfe zuwandern. Die Weiträumigkeit der Landschaft und der seelische Zug nach Ruhe und Frieden ist mit den geringsten Mitteln packend ausgedrückt. Es liegt eine Monumentalität darin, daß man in der Erinnerung glaubt, das Bild in ganz großen Ausmessungen gesehen zu haben.



Lumpen. Nach einer Originalradierung von Emil Nolde

Der Künstler ist Nolde sehr fruchtbar. Er hat in zwei Jahren an die 70 Radierungen, Holzschnitte und mindestens ebensoviel Lithographien geschaffen. Dabei ist es keine Vielmacherei, jedes Blatt hat seine besonderen Qualitäten. Auch hier liebt er es, eine Reihe von Blättern als Serie zu veröffentlichen. Aber sie werden nicht durch einen gedanklichen Inhalt zusammengehalten. Das Verbindende ist die Gleichartigkeit des künstlerischen Charakters. In der Technik hält er auf strenge Reinheit des Stils. Nicht im Sinne handwerksmäßiger Kleinlichkeit; im Gegenteil, er geht mit größter Kühnheit vor und sucht alle Möglichkeiten, welche das Material bietet, auszunutzen; er verbindet auch die verschiedenen Behandlungsarten, welche dasselbe Material zuläßt. Aber mit feinfühligem Geschmack scheidet er alles aus, was dem Charakter widerspricht.

Ganz in den Anfang seiner Radiertätigkeit fällt die Veröffentlichung einer Reihe von geätzten Platten in einer Mappe, welche den Titel »Phantasien« tragen könnte. Die burlesk-karikaturartige Behandlung der Figuren erinnert an Goya; aber noch eine weitere, wichtigere Eigenschaft drängt den Vergleich auf: der köstliche malerische Ton der Blätter. Technisch freilich hat Nolde ganz andere Mittel angewandt als sein großer Vorgänger. Es ist, als hätte er zunächst die Ätzsäure über die Platte gegossen, sie nach ihrem Pläsier fressen und das Spiel der eigenen Phantasie durch die Zufälligkeiten leiten lassen, wie man aus den Wolkengebilden des Himmels Figuren herausliest.

Sollte es richtig sein, daß der Anlaß zur Idee auf diese Weise gegeben wäre, so hat der Künstler die Herrschaft über die künstlerische Ausgestaltung in fester Hand gehalten. Zeichnerisch hat er die Möglichkeiten, welche ihm die Form und Uniform der Gestalten gab, ausgenutzt, um Gegensätze von Derbheit und Zartheit, Schwerfälligkeit und Beweglichkeit, Enge und Weite, Angst und Befreiung herauszuarbeiten. Um die malerische Wirkung zu vertiefen und zu verfeinern, hat er in abwechselnder Weise das Ätzverfahren angewandt. Allgemein wird man die Technik als Aquatinta bezeichnen können, aber er hat es verstanden, die verschiedensten Wirkungen zu erzielen. Bald sehen wir einen fleckigen, bald einen wolkigen Hintergrund; hier breitet sich eine Fläche von körniger, dort von marmorierter Struktur; weiche samtene Töne wechseln mit harten, spröden. Wie die oft zahlreichen Zustände beweisen, hat er die Platten immer von neuem bearbeitet, hier den Ton durch abermalige Ätzung vertieft, dort ihn durch Glättung aufgehellt oder ein Licht aufgesetzt, und wiederholt hat er nach langen Mühen Platten schließlich ganz verworfen, weil er einsah, der beabsichtigte Erfolg bleibe aus. So hat er in jedem Blatte ein Ganzes geschaffen, in welchem die Modulation des Tones, die Rhythmik in der Gewichtsverteilung heller und dunkler Flecken, die Linienführung der Konturen, die mehr oder weniger energische Modellierung, Haltung, Bewegung, Gesichtsausdruck der Personen in glücklicher Weise ineinander greifen und harmonisch zusammenstimmen. Der Ideengehalt tritt demgegenüber völlig in den

Hintergrund: möge sich der eine dies, der andere jenes dabei denken; die richtige Empfindung wird der Beschauer schon gewinnen. Freilich: er muß feinfühlig sein. Denn er hat eine Kunst vor sich, die mit sehr entwickelten Mitteln arbeitet, und man wird nicht zu widersprechen wagen, wenn behauptet wird, diese Blätter seien nur von Feinschmeckern richtig zu bewerten.

Ähnliches ist von einer im Jahre 1906 erschienenen Folge von Holzschnittblättern ziemlich kleinen Formats zu sagen. Denn auch ihr gegenständlicher Inhalt ist phantastisch, willkürlich bald dies bald jenes ergreifend. Formal ist alles durchaus gehalten und streng. Der künstlerische Charakter weicht, wie es sich beim Unterschiede des Materials von selbst versteht, völlig von dem der Radierungen ab; er beruht auf dem Gegeneinander der weißen und schwarzen Flecken. Übergangstöne gibt es nicht, wenn man so nicht solche Partien bezeichnen will, welche mit dem Hohleisen in der Weise behandelt sind, daß die Schnittflächen als schiefe Ebenen in den Holzstock hineingehen und daher beim Druck keine scharf umrissenen Ränder der Flächen und Linien geben. Das Schwergewicht liegt auf dem zeichnerischen Moment; die Rhythmik der Linien, die statische Wirkung der Massen und die Mechanik in ihrem Aufbau wirken zusammen, um das Motiv der Bewegung oder der Ruhe, welches den Vorgang beherrscht, zu bestimmen. Daneben kommt das malerische Bedürfnis durch die volle tiefe und satte Wirkung des Schwarzen in seinem Verhältnis zu den weißen Partien voll zu seinem Recht.

Nolde hat in der Radierung die verschiedenartigsten Gegenstände behandelt. Vor allen Dingen hat ihn das Gesicht des Menschen interessiert. Es sind der Hauptsache nach nicht eigentliche Porträts, die er gemacht hat; man sieht das aus den Veränderungen, welche die Platten nach und nach erlitten haben. Wenn beim ersten Wurf in klaren Linien das Bildnis des Modells erscheint, so unterzieht es der Künstler in folgenden Zuständen wiederholten Überarbeitungen, wobei fast ausschließlich Rücksichten auf Erzielung malerischer Wirkung im Ton und der Gewichtsverteilung maßgebend sind. Dadurch verändert sich der Ausdruck oft so vollständig, daß von Ähnlichkeit gar nicht mehr die Rede sein kann.

Bemerkenswert ist eine Serie von Stadtbildern aus Soest: Kirchen, interessante Bauwerke und einzelne Häuser. Es ist bewunderungswürdig, mit welchem feinem Gefühl die Gebäude in den Rahmen des Bildes eingepaßt sind; ihr Verhältnis zum Raume ist so sicher gegriffen, daß sie kraft des Schwergewichts ihrer Massen allein als bedeutsame Architektur wirken.

Neuerdings hat er auch zur kalten Nadel gegriffen und einige Seestücke gemacht. Ein Blatt mit ruhig auf dem Wasser liegenden Schiffen erinnert in seiner raffiniert einfachen Größe an Whistler; nur scheint es mir in der Knappheit der angewandten Mittel im Verhältnis zur erreichten Wirkung, und weil jede Pretiosität des Vortrags fehlt, über ihn hinauszugehen. Eine andere Platte, die ein in steifer Brise über das

Wasser hineinendes Segelboot darstellt, ist von wunderbar ursprünglicher Frische; jedes Ausdrucksmittel bis auf die in kurzen Punktreihen verlaufende Strichführung des in schnellem Zuge über die Platte hüpfenden Stifts zielt auf den Ausdruck der energischen Vorwärtsbewegung von Wind, Wellen und Fahrzeug.

Im Holzschnitt hat er sich der Darstellung von großen Köpfen zugewandt. Von Blatt zu Blatt ist er sicherer, einfacher, größer geworden, bis er in einem ganz von vorn gesehenen Frauenkopf eine unübertreffliche Monumentalität und Großartigkeit erreicht hat.

Die Lithographie hat Nolde als letzte graphische Technik in seinen Bereich gezogen, aber sogleich mit sicherem Geschmack herausgefunden, wie er ihre Ausdrucksmöglichkeiten für seine Natur am besten nutzbar machen kann. In der Art großzügiger, mit dickem Kreidestift oder breitem, bald vollem, bald trockenem Pinsel heruntergestrichener Skizzen behandelt er die Blätter und wahrt überall den Charakter des Materials in der Flächigkeit der Zeichnung, obwohl er meist nicht direkt auf dem Stein, sondern auf Umdruckpapier arbeitet.

Er hat zunächst Landschaften — einen weidenumstandenen Wassergraben, Ansichten von Sonderburg und seinem Hafen —, und hin und wieder einen Studienkopf lithographiert; dann aber eine Serie von sechs Blättern, Tingeltängelsängerinnen in einem kleinstädtischen Lokal, geschaffen, welche in Größe der

Auffassung, treffsicherer Charakteristik und Grazie der Komposition bei den einfachsten Mitteln ganz Erstaunliches leisten.

Ich weiß es schon: die klugen Männer, die immer gern dabei gewesen sein möchten, wenn jemand

sein Feld, wie sie meinen, mit einem fremden Gaule pflügt, werden sagen: Siehe da, Toulouse-Lautrec! Anfänglich van Gogh-Munch, dann Goya, hie und da Whistler und jetzt der Franzose, man sieht es deutlich, wie der Brei gerührt ist. Lassen wir ihnen das Vergnügen, aber ich glaube, sie würden doch nach Vorbildern verlegen sein, wenn sie eine weitere Gruppe von Lithographien sähen, welche die großen Köpfe je zweier Figuren, bald eines Mannes und einer Frau, bald zweier Frauen, sei es in fröhlicher oder ernster Unterhaltung oder bei gemeinsamer Beobachtung irgend welcher Geschehnisse darstellen. Ich begegnete diesen Steinen in einer lithographischen Druckerei, wo man sie mir in heiliger Entrüstung über die Sünde gegen alle Regeln der Tech-



Nach einer Lithographie von Emil Nolde

nik als Ungeheuerlichkeiten zeigte. Ja, ob denn wohl der Mann glaubte, daß irgend jemand so etwas kaufte. Ich lächelte. So einen wunderlichen Heiligen sehe er vor sich. Der Mann machte den Mund auf, sah mich von oben bis unten an und ging in sein Kontor. Ich aber trat vor die Steine und hatte, obwohl sie doch nur einen unvollkommenen Eindruck des Abzugs geben konnten, meine helle



Segler. Nach einer Radierung von Emil Nolde

Freude an dem Leben, von dem sie erfüllt waren. Der Künstler hatte sie mit Tusche und breitem Pinsel auf chinesisches Papier gezeichnet, von dem sie auf den Stein übertragen waren. Flächen von Halbschatten, der über Gesichter oder Gewandung fiel, waren in einem lichten Tone gegeben, der in der Richtung des Striches wie von hellen Schrammen durchsetzt war. So schienen sie von einem inneren Lichte durchleuchtet, das ganz mit der wundervollen Harmonie der Formen und Komposition zusammenstimmte.

Das schönste dieser Blätter zeigt das Gesicht einer jungen Frau, von vorn gesehen, von einem runden Hute umrahmt; eine andere, neben ihr auf der Stuhllehne sitzend, beugt sich zu ihr herab. Als ich es im Abdruck sah, stand es auf dem Notenpult des geöffneten Klaviers. Mir war es, als sei der Raum von köstlicher Musik erfüllt, die aus den Linien und Tönen des Bildes hervorquoll.

Nolde scheint mir als Graphiker eine Höhe erreicht zu haben, welche seine Malerei noch übertrifft. Bei seinen Bildern gewinnt man gelegentlich den Eindruck, als hindere ihn die Schwere der materiellen Farbe, in der mächtigen Helligkeit des dargestellten Lichts das gesteckte Ziel zu erreichen.

Von einem Künstler, der in der kurzen Spanne von knapp fünf Jahren dem Gestein der Natur, wo er an den Felsen schlägt, so viele Ströme lebendigen Wassers zu entlocken gewußt hat, dürfen wir Großes erwarten. Vielleicht ist er einer von den Männern, die berufen sind, als hellsehende Bergführer die deutsche künstlerische Kultur auf die ihr vorbehaltenen sonnebeschienebenen Gipfel zu leiten.

GUSTAV SCHIEFLER.

## REMBRANDTS DARSTELLUNGEN DER SUSANNA

VON WILHELM R. VALENTINER

**G**ROSSE Meister sind gerechter als sie oft geschildert werden. Freilich mögen sie schroff und ablehnend sein, wenn sie schöpferisch tätig sind und nur noch sich selbst sehen, oder auch, wenn sie etwa ihre Anschauung in Worte fassen müssen, da sie im Ungeschick oder Zorn ihre Ansicht verschärfen, aber sie sind es nicht in den bedeutenden Augenblicken, wo sie Eindrücke zum Verarbeiten sammeln. Mit dem bescheidensten Stoff, der sich ihnen bietet, sind sie zufrieden, fast hat es sogar den Anschein, als ob sie vor den unpersönlichsten Vorbildern am längsten verweilen. Vielleicht können sie auch beim Lernen nicht anders, als sich mit ihrer ganzen Persönlichkeit mitteilen; so empfinden sie es wohlthuend, wenn sich ihnen keine Individualität entgegenstellt.

Rembrandt studierte bisweilen nichtssagende Meister, etwa Marten van Heemskerck, einen noch nicht einmal raffinierten, höchst plumpen Manieristen, der heute ohne historischen Sinn kaum zu würdigen ist. Als wenig persönlich erscheint uns auch der Lehrer

Rembrandts, Pieter Lastman, dessen Werke gleichwohl auf den großen Meister einen nachhaltigen Eindruck gemacht haben.

Kürzlich wies man darauf hin<sup>1)</sup>, daß eine bekannte große Rötelzeichnung Rembrandts im Besitze Bonnats in Paris eine Nachzeichnung nach einem seinerzeit berühmten Gemälde Pieter Lastmans (jetzt im russischen Privatbesitz) sei und der Künstler die Kopie vermutlich auf der Nachlaßversteigerung von Lastmans Werken 1633 angefertigt habe. Einen analogen Fall ergibt der Vergleich der großen Susannazeichnung Rembrandts im Berliner Kabinett mit einem Gemälde Lastmans im Besitze P. Delaroffs in St. Petersburg. Das Studienblatt ist gleichfalls eine fast getreue Kopie. Erinnerung man sich, daß schon eine dritte Nachzeichnung in Rötel von ähnlich großem Format, die des Lionardo'schen Abendmahles in Dresden (Sammulung Friedrich August II.) bekannt ist, so wird man

1) W. Martin im *Nederlandsche Spectator*. April 1907.



Pieter Lastman

Abb. 1

Gemälde der Sammlung P. Delaroff in St. Petersburg



Rembrandt, Rötzelzeichnung um 1633.

Abb. 2

Kupferstichkabinett zu Berlin

Es ist nicht haltbar, daß diese Blätter zu einem einzigen Werke gehörten, das Kopien nach anderen Vorlagen enthielt.

Dr. E. Bode verdanke ich die Kenntnis des Gemäldes von Lastman und den Hinweis auf einen Zusammenhang mit dem Berliner Bilde Rembrandts vom Jahre 1647. Diese Beziehungen werden deutlicher durch den Vergleich der Zeichnungen, die vor dem Gemälde entstanden sind.

Es bedarf keines Bedauerns, wenn die Wissenschaft feststellt, daß ein Motiv, welches als Rembrandts eigene Erfindung galt, auf einen anderen Künstler

Welle, die ihren Fuß umspült, schlüpft sie zum Wasser; der geschmeidige Körper gehorcht einem lebhaften Geist. Dort entwickelt sich das Leben von innen nach außen mit sichtbarer Trägheit. Stark bestrahlt, wird Rembrandts Susanna zum leuchtenden Mittelpunkt, alles um sie, auch die beiden Alten, sinken in Dunkel zurück. Bei Lastman drängt sich der eine Greis übermäßig vor; im Sinne einer italienischen Gewandstatue steht er da, doch anspruchsvoll und leer erscheinend, da der Bau seines Körpers, der Wurf seines Gewandes jeglicher Schönheit bar ist. Sein Gesicht, wie das des anderen Alten, in dem der



Rembrandt, Federzeichnung um 1635

Abb. 3

Kupferstichkabinett in Berlin

zurückgeht. Man lernt den großen Meister nur höher schätzen, hält man sich vor Augen, was er aus dem Werke, das ihm vorlag, bildete.

Stellt man die beiden Gemälde Lastmanns und Rembrandts (Abb. 1 u. 7) nebeneinander, so erscheint der innere Abstand, der die beiden Künstler trennt, kaum noch meßbar. Die psychologische Motivierung, der formale Zusammenschluß, die Ausführung, ja nur die Bildung der Gestalten im Sinne einer äußeren Schönheit: nichts, worin Rembrandt seinem Vorgänger nicht um vieles überlegen wäre. Das zarte liebenswerte Geschöpf mit den scheuen Bewegungen ist wie ein Hauch gegen Lastmanns behäbig breite Gestalt, die in einem Ballast von Kleidern auf unförmlich gebauter Steinsphinx sitzt. Leicht wie die

Beschauer den Reflex der Handlung suchen möchte, ist fast verdeckt; die Gesten beider Gestalten sind zwar aufdringlich, aber nicht einmal sprechend. Der eine Greis zittert vor Erregung — auf den Beschauer wirkt er lächerlich — der andere, ebenfalls italienisch drapiert, gibt pathetische Zeichen hinter Susanna, die ihn doch gar nicht sehen kann. In Rembrandts Alten dagegen steckt glühende Sinnlichkeit. Sie spricht schon aus den eiligen Schritten, mit denen sie herbeikommen, aus ihren weichlich bauschigen Kostümen. Wie widerwärtig aber sind erst ihre Gesichter von Gier verzerrt, wie stechend, vor Erregung fast am Ziel vorbeirrend, ihre Blicke, wie gemein mit gekniffenen Nasenflügeln lacht der eine, wie quellen die Lippen des anderen vor und

drückt seine vor den Mund gehaltene Faust den Inhalt seines Flüsterns aus.

Die mächtige Steigerung des plastischen Empfindens während der dreißig Jahre, die zwischen Lastmans und Rembrandts Werk liegen, äußert sich in einer verschiedenen Raumbildung. Statt der flachen dunklen Wand bei dem älteren Künstler wölben sich die Baumgruppen in breiten, von flutendem Licht gegliederten Massen, statt des geradlinig umschlossenen Palastes mit spärlicher Silhouette dehnt sich ein Rundbau, von Pfeilern grob gegliedert und von prächtigen Terrassen umlagert, hoch hinauf. Die drei Figuren bei Rembrandt markieren deutlich in drei Stufen die Tiefe des Bildes, während bei Lastman zwei von ihnen auf einer Ebene stehen und die dritte zu sehr im Schatten verschwindet, um von Einfluß auf die Tiefenwirkung zu sein.

Aus Lastmans Bild spricht zwar ein gut geschultes Können, ein biederer derber Sinn, aber gegen Rembrandts sprühenden, klugen Geist, gegen seine tiefe innere Bildung ist er flach. So versinken alle seine Werke, schon mit Rembrandts unbeholfenen Jugendwerken verglichen, in nichts. Sie sind uns als Marksteine gegeben zum Abmessen des weiten Weges, den Rembrandt von hier aus durchwanderte.

Die erste Etappe in dem besonderen Fall der Susannadarstellungen bezeichnet die Berliner Rötzeichnung. Trotz der Schnelligkeit, mit der sie entstanden sein muß, enthält sie einige Korrekturen des Vorbildes. Besonders der ängstliche Alte hat mehr Haltung bekommen. Durch überzeugtes würdiges Benehmen hofft er Eindruck zu machen. Der Blick Susannas hat den Ausdruck des Schreckens fast verloren und ist stechender und abweisender geworden. Der zweite Greis macht sich deutlicher bemerkbar und scheint Susanna am Haar zu fassen, dabei ist ihm der Mantel vom Gesicht gerutscht. Bei einer Ausführung wäre also sein Gesichtsausdruck, der für die Motivierung der Handlung wichtig ist, deutlicher geworden als bei Lastman. Noch eine nebensächliche Änderung verrät den Drang auf größere Zuspitzung der Handlung. Bei Lastman sitzen die Pfauen ruhig auf Zweigen, bei Rembrandt flattert der eine auf, weil er dem vorderen Greis zu nahe gekommen ist.

Einen Schritt weiter von Lastman ab führt eine um 1635 entstandene Federzeichnung, gleichfalls im Berliner Kabinett, in dem sich zufällig fast alle Studien Rembrandts mit der Susannendarstellung zu-

sammengefunden haben (Abb. 3). In der Aktion wie im Federstrich hat sie das heftig Bewegte dieser Jahre. Brust und Leib mit beiden Händen schützend, duckt sich Susanna entsetzt zusammen. Denn die Alten sind dicht herbeigekommen. Der eine hat den Fuß auf den Steinsitz Susannas gestellt und will sie packen, scheut aber bei der Heftigkeit ihrer Kopfwendung zurück. Der andere weist über ihren Kopf weg erregt in die Ferne, eine im Zusammenhang der Handlung nicht ganz deutliche Geste, die vielleicht nur bezweckt, den Eindruck der hastigen Bewegung Susannas zu verstärken. Noch sitzt sie und stellt die Füße ähnlich zusammen wie die Gestalt Lastmans, aber ihr Körper enthält schon die zum Aufspringen nötige Elastizität.

In diesem Sinne ist die Auffassung in dem wahrscheinlich 1637 entstandenen Gemälde im Mauritshuis im Haag weiter entwickelt. Susanna schlüpft in die Pantoffel und hat die Füße zum Schreiten vorgestellt. Die Tendenz sich zu schützen ist mit der des Fliehens vereinigt. Der Ausdruck dieser aus doppelter Absicht hervorgegangenen Bewegung spricht für die Höhe der Rembrandtschen Kunst, da er die große geistige Freiheit seiner Gestalten bezeugt. Lastman wäre diese Differenzierung unmöglich gewesen. Charakteristisch auch für Rembrandt, daß sich ein kleines hemmend wirkendes Motiv — Susanna tritt schief in den einen Schuh — der Gewalt der inneren Erregung entgegenstellt<sup>1)</sup>.

Vor dem Original war vielleicht manchem aufgefallen, daß die Malweise des Gebüsches (rechts von Susanna) mit den krautartigen Formen und der Kleider mit den wellig gekräuselten Lichtzügen noch auffallend an Lastman erinnere; wissen wir nun, daß Rembrandt kurz zuvor einige Hauptwerke seines Lehrers studierte, so erklärt sich die bei den Werken dieser Zeit außergewöhnliche Erscheinung.

Was sonst an Darstellungen Rembrandts mit der badenden Susanna erhalten ist, gruppiert sich — bis auf eine später entstandene — um das Berliner Ge-



Abb. 4  
Rembrandt, Federzeichnung um 1645. Kupferstichkabinett in Amsterdam

1) Ähnlich verliert der Hieronymus auf dem nur im Vlietschen Stich erhaltenen Frühwerk in der höchsten Ekstase, der verlorene Sohn auf dem Petersburger Bild im Augenblick, als er den Vater um Vergebung bittet, den einen Pantoffel. Die Schöpfer des modernen psychologischen Romans sind nicht die ersten, die beobachteten, daß sich das Auge in entscheidenden Momenten des Seelenlebens auf unwürdige Nebensächlichkeiten einstellt.



Abb. 5  
Rembrandt, Zeichnung mit schwarzer Kreide um 1645  
(Kupferstichalbum in Berlin-Sammlung v. Beckerath)



Abb. 6  
Rembrandt, Gemälde, wahrscheinlich vom Jahre 1637.  
Gemäldegalerie im Haag



Rembrandt, Gemälde von 1647

Abb. 7

Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin

mälde. Es sind zwei Ölstudien mit der Einzelfigur des Mädchens, die eine im Louvre, die andere bei Bonnat, und zwei Zeichnungen, eine, gleichfalls Susanna allein darstellend, in schwarzer Kreide in Berlin<sup>1)</sup>, die andere ein mit der Feder ausgeführter Kompositionsentwurf in Amsterdam<sup>2)</sup>. Nach freundlicher Mitteilung von Herrn Dr. Hofstede de Groot gibt es außerdem noch zwei Studien zu dem einen der Juden auf dem Berliner Gemälde, die mir beide nicht bekannt sind, die erste, eine Ölskizze, im Besitz

1) Hofstede de Groot (Katalog der Zeichnungen) und Bode (Rembrandt III) setzen die Zeichnung meines Erachtens zehn Jahre zu früh an (um 1635—37). Kopfwendung und die Haltung des Rückens stimmen mehr mit dem Gemälde in Berlin überein; auch trägt das Modell dieselbe Haube wie auf den Pariser Ölstudien. In der Zeit um 1645 benützte Rembrandt häufig die schwarze Kreide für seine Zeichnungen (Entwürfe zu dem Mädchen in Dulwich College und der alten Frau in Petersburg, Bettlerstudien, Landschaftsskizzen).

2) Die sehr durchgeführte Zeichnung in Budapest (reproduziert in der Publikation der Albertinazeichnungen und neuerdings von Graul: 50 Handzeichnungen Rembrandts, Leipzig 1906) ist sicher kein Original, wahrscheinlich eine Schülerkopie nach dem Bild (auch bei Hofstede de Groot mit Recht nicht aufgenommen).

des Herrn L. Nardus in Suresnes bei Paris, die andere, eine Zeichnung, in der Sammlung Heseltine in London<sup>1)</sup>. Bei der Ausführung des Gemäldes wird dem Künstler wohl noch das Bild im Haag unter Augen gewesen sein; da es anders kaum denkbar ist, daß er die Haltung besonders des Unterkörpers genau übernahm. Der Gesichtstypus ist ein anderer geworden. An Stelle des länglichen, Saskia ähnlichen erscheint der rundliche, mehr kindliche des Mädchens, das um 1647 in den Bildern des Künstlers auftaucht, der Typus Hendrickjes<sup>2)</sup>. Die ganze Auffassung ist anmutiger und zarter geworden. Man vergleiche namentlich die dem Haager Bild vorangehende Zeichnung in Berlin mit der höchst liebenswürdigen, kindlichen Komposition in Amsterdam, die, um 1645 entstanden, eine Vorstudie im Gegensinn zu dem Berliner Bilde ist (Abb. 4). Statt des wilden Ausbruches roher Leidenschaft ein emsiges, fast harmloses Treiben, ein Spiel zweier komisch be-

1) Dr. Hofstede de Groot schreibt mir auch, daß er gleichfalls den Zusammenhang zwischen dem Bild P. Lastmans bei Delaroff und der Berliner Rötelzeichnung bemerkt habe.

2) An meiner früher geäußerten Annahme, nach der Hendrickje schon um diese Zeit bei Rembrandt war und den Typus seiner weiblichen Figuren beeinflusste, halte ich fest.

... nach hinten und ihrem Kopf. Pessen Haare sich in  
 ... und in feinen Strähnen wie  
 ...  
 ... ist dann beidemale gemäß der  
 ... bei der Ausführung in Öl  
 ... kompliziertere Auffassung  
 ... erhielten sie einen repräsentativen  
 ... indem durch ein Herausschauen  
 der Susanna aus dem Bild eine Rücksicht auf den  
 Beschauer genommen wird. Rembrandt vermied durch  
 diese Lösung die allzuheftige Kopfwendung Susannas  
 nach den Greisen zu, die Lastman mißglückt war  
 und auch bei den ersten Zeichnungen Rembrandts  
 etwas Übertriebenes behielt.

Vielleicht sagte dem Künstler bei dem älteren  
 Bild im Haag auch nicht mehr die etwas plumpe Rücken-  
 und Schulterlinie zu. Hier setzte er mit den eigent-  
 lichen Vorstudien zu dem Berliner Gemälde ein. Bei  
 der Kreidezeichnung und bei den beiden Pariser Öl-  
 studien arbeitete er am sorgfältigsten den Ansatz des  
 Armes an der Schulter, den Rücken und die Muskula-  
 tur des Nackens bei der Drehung des Kopfes durch.

Die Studie im Louvre behandelt daneben noch be-  
 sonders den linken Fuß und die Haltung des Tuches,  
 das am Rücken schon eine für den Griff des einen  
 Greises bestimmte Falte bildet, die Skizze bei Bonnat  
 beschäftigt sich mit dem Gesichtsausdruck. In der Tat  
 ist die Rückenlinie der Susanna im Gemälde belebter  
 und durch die einspringende Kurve am Nacken und  
 an der Hüfte graziöser geworden als auf dem Haager  
 Bild. Die letzte Erdschwere, die der Gestalt dort  
 noch anhaftete, ist verschwunden.

Noch einmal, etwa zehn Jahre später, hat Rembrandt  
 in einer Zeichnung in Berlin (Abb. 8) vorüber-  
 gehend das Thema aufgenommen. Wie häufig bei  
 den Alterswerken sucht der Künstler nicht mehr nach  
 neuen Motiven. Es genügt ihm, zu vereinfachen, wenn  
 man will in derberer Form zu sagen, was er sich  
 früher erdachte. Der Zusammenschluß der Figuren und  
 ihre Haltung im einzelnen stimmt fast mit dem Berliner  
 Bild überein. Aber die raffinierte Umschreibung des  
 Inhaltes ist aufgegeben, der mystische zarte Dämmer-  
 zerstoßen. Keine behaglichen Höhlungen im Gezweig,  
 kein weiches Blattgeflüster, kein zerstreutes Licht-  
 flimmer. Breite Blattwedel rauschen dicht  
 von beiden Seiten zusammen und hemmen  
 den Blick, will er sich in den Grund verlieren.  
 Die Sinnlichkeit ist unverhüllter, die Figuren  
 stehen näher zusammen und näher dem  
 Beschauer, sie dehnen sich größer im Raum,  
 ihre Haltungen sind weniger gedreht, auf  
 ein paar strenge, eckige Wendungen redu-  
 ziert. Auf das Beiwerk ist verzichtet, darum  
 das hohe Format, das die Figuren rechts und  
 links enger einschließt. Stärker ist der Gegen-  
 satz zwischen den Steinen, die breit und  
 symmetrisch die Gruppe einrahmen, und der  
 nackten weiblichen Figur betont. Susanna  
 entschlüpft nicht leichtfüßig den Verfolgern;  
 sie steht im Wasser, das ihr bis zu den Schen-  
 keln reicht; ein Entrinnen ist unmöglich.

Man muß sich wundern, wie konstant  
 die Auffassung Rembrandts bei dieser Reihe  
 der Susannendarstellungen während langer  
 Jahre war. Zwischen dem einen und an-  
 deren Werke lagen doch Hunderte von  
 Entwürfen und Ausführungen anderer  
 Ideen und nur in einem Fall vielleicht  
 kann man mit Wahrscheinlichkeit an-  
 nehmen, daß er eine frühere Fassung  
 noch unmittelbar vor Augen hatte. Ob in  
 den anderen Fällen wirklich die Erinne-  
 rung an einen vor mehreren Jahren ge-  
 machten Entwurf immer vorhanden war?  
 Wahrscheinlicher ist anzunehmen, daß der  
 Künstler in seinem Wesen so gleich  
 blieb, daß ihm vor demselben Stoff  
 ein in seinen Elementen immer gleiches  
 Anschauungsbild auftauchte. Die ganze  
 Entwicklung Rembrandts, die uns so  
 reich scheint, spielt sich zuletzt in der  
 äußeren Umkleidung seiner ursprünglichen  
 Ideen ab.



Abb. 8

Rembrandt, Rohrfederzeichnung um 1655—60.

Kupferstichkabinett in Berlin

## CIMABUE IN ASSISI

VON W. v. SEIDLITZ

**W**ÄHREND die moderne Liebhaberei für die Primitiven auf dem Ergänzungsbedürfnis der menschlichen Natur beruht, welche in den Werken der Vergangenheit gerade nach dem sucht, was unserer eigenen Zeit fehlt, nämlich nach dem großen dekorativen Zug, der mit der herrschenden Naturtreue der Auffassung sich nur mit Mühe vereinigen läßt: geht das Streben der Kunstgeschichte, welches sich in den letzten Jahrzehnten wesentlich den Anfängen der einzelnen Kunstwandlungen, statt wie früher deren Höhepunkten zugewendet hat, auf die Erwägung zurück, daß eine jede neue Bewegung an ihrem Beginn kraftvoller, eigenartiger und daher reicher an künstlerischen Werten zu sein pflegt als die darauf folgende Entwicklung, welche nur in dem Zeitpunkt ihrer Vollendung durch einzelne gottbegnadete Künstler zu einer kurzen Blüte emporgehoben wird, stets aber auch schon die Keime des unausbleiblich folgenden Verfalles in sich trägt. Daher auch haben die Forscher der letzten Jahrzehnte sich bei der Schilderung der Anfänge der italienischen Malerei nicht mehr damit begnügt, die unschätzbaren Verdienste Giottos in das rechte Licht zu stellen, sondern sind immer weiter zu den Quellen dieser Kunst emporgestiegen, und haben das Dunkel zu klären gesucht, das die Gestalten der großen Vorgänger Giottos, der Cimabue und Cavallini, umgibt. Eine spätere Zeit wird noch weiter zurückgehen müssen, um die Befreiung aus den Banden des Byzantinismus vollständig aufzuklären.

Zur Lösung dieser wichtigen Fragen bietet eine bei K. Hiersemann in Leipzig erschienene Schrift des norwegischen Kunsthistorikers Dr. *Andreas Aubert*, die mit ihren vorzüglich geratenen 69 Lichtdrucktafeln zugleich einen erschöpfenden Überblick über den ganzen Gegenstand ermöglichte, wesentliche Beiträge. Sie führt den Titel: Die malerische Dekoration der San Francesco-Kirche in Assisi. Ein Beitrag zur Lösung der *Cimabue-Frage* (Kunstgeschichtliche Monographien VI. 1907). Die langsame Entstehungsart dieser Arbeit, die den Verfasser durch mehr als sieben Jahre beschäftigt hat<sup>1)</sup>, spiegelt sich wohl in der Art, wie mit jeder der inzwischen aufgelauchten neuen Nachrichten und Ansichten einzeln abgerechnet wird, und steht darin in einem starken Gegensatz zu dem gleichzeitig erschienenen fünften Bande von A. Venturis großangelegter *Storia dell' Arte Italiana*, der die-

selben Fragen, wenn auch mit teilweise abweichenden Ergebnissen, in raschem einheitlichen Zuge erörtert: doch erhält das Werk durch die warme künstlerische Begeisterung, die es vom Anfang bis zum Ende durchweht, sowie durch die innige Überzeugung von der entscheidenden Bedeutung, welche der durch mehr als ein Jahrhundert sich hinziehenden künstlerischen Ausschmückung der Kirche von Assisi für die Entwicklung der italienischen Kunst zukommt, sein besonderes fesselndes Gepräge.

Zwei Fragen sind es vor allem, die der Verfasser zu beantworten unternimmt. Einmal die nach dem Zeitpunkt, zu welchem der Umschwung in der Verzierungsweise von dem romanischen zu dem gotischen Formempfinden vor sich gegangen ist, der in dem Querschiff der Oberkirche sich bemerklich macht; dann die Frage, welchem Künstler dieser Umschwung zu verdanken sei. Denn die Zeitbestimmung Wickhoffs (in seiner Schrift über die Zeit des Guido von Siena, 1889), wonach die Ausmalung des Querschiffes der Oberkirche bis in die Mitte des 13. Jahrhunderts zurückgeschoben wird, erscheint ihm viel zu früh gegriffen zu sein; von Künstlern, die bereits damals imstande gewesen wären, so bedeutende Werke zu schaffen, wie die Malereien in jenem Querschiff, fehlt uns auch jegliche Kunde, wenn wir die überlieferten Daten einer eindringenden kunstgeschichtlichen Prüfung unterziehen; während diese Malereien sich dem durch sonstige Nachweise bekannten Gang der italienischen Kunstentwicklung in befriedigender Weise einfügen, wenn sie sich als einer späteren Zeit angehörend nachweisen lassen; dann aber wäre der Name Cimabues derjenige, welcher mit Rücksicht auf die Stilverwandtschaft in erster Linie in Frage zu kommen hätte.

Demgemäß richtet der Verfasser im ersten Teil seiner Untersuchung das Augenmerk hauptsächlich auf die Frage, welche Wandlungen des Zeitgeschmackes sich in künstlerischer Hinsicht an der Verzierungsweise der einzelnen Teile der Kirche feststellen lassen, ohne auf die geschichtlichen Daten oder den persönlichen Stil der Wandbilder Bezug zu nehmen — er nennt dieses Verfahren die »Methode der zwei parallelen Linien«, nämlich einerseits der monumentalen Verzierungsweise überhaupt, andererseits der bildmäßigen Durchführung im besonderen — und gelangt zu dem Ergebnis, daß auf die Dekoration des Schiffes der Unterkirche, die in die Mitte der

1) Ihr erster Teil erschien 1898 in dieser Zeitschrift.

vierziger Jahre des Dugento fällt, eine Periode des Überganges von immer noch reicher und schwerer Pracht gefolgt sei, der das erste Joch der Unterkirche und die Wölbung sowie die Galerien des rechten Querschiffes der Oberkirche angehören, während die mit geschichtlichen Darstellungen geschmückten Wandflächen unter diesen Galerien bereits in dem gleichen hellen Ton gehalten sind wie die ganze übrige Oberkirche. Hier also, wie er im Gegensatz zu Cavalcaselle annimmt, der das Verhältnis gerade umkehrte, sei der Bruch mit der Vergangenheit erfolgt und setze eine neue Generation ein, die wohl noch unter dem Einfluß des Byzantinismus steht, aber nicht mehr als byzantinisch ihrer Kunstweise nach bezeichnet werden kann. Daß in solcher Weise die großartig durchgeführte Polychromie der beiden Kirchen, der unteren wie der oberen, einer einheitlichen eingehenden Betrachtung unterzogen wird, ist mit Freude zu begrüßen, da es sich dabei tatsächlich um die gewaltigste Schöpfung der damaligen italienischen Verzierungs-kunst handelt.

Um nun den Zeitpunkt zu bestimmen, wo dieser entscheidende Umschwung erfolgt sei, untersucht er, freilich etwas spät, erst im letzten Kapitel und in den Exkursen, die Gründe, die für die frühe Datierung angeführt worden waren, auf ihre Stichhaltigkeit hin. Hier ist davon nur so viel zu erwähnen, daß er die ältere Dekoration im Querschiff ebenso wie die wahrscheinlich auf französische Einflüsse zurückgehenden Glasfenster daselbst, die einen ähnlichen Stil zeigen, noch in die Zeit vor 1253 versetzt, wo nach einem Briefe des Papstes Innocenz IV. aus diesem Jahre die Bau-tätigkeit an der Kirche in einen bedenklichen Stillstand geraten war. Der Bau freilich war in dem angeführten Jahre geweiht worden, sollte aber nach jenem

Briefe erst noch vollendet und mit »hervorragenden Arbeiten« geschmückt werden. Unter den letzteren seien eben die Gemälde an den unteren Wandflächen des rechten Querschiffes zu verstehen, die somit damals noch nicht, wie Wickhoff meint, ausgeführt gewesen sein können. Vielmehr weise der einheitliche Charakter, der ihnen sowie den Malereien des Langhauses gemeinsam sei und in ununterbrochener Folge bis gegen das Ende des Jahrhunderts sich fortsetze, auf eine Zeit hin, die nicht übermäßig weit von dem Jahre 1288 entfernt sei, in welchem laut einer Bulle des Papstes Nicolaus IV. die Ausschmückung der Kirche im wesentlichen vollendet gewesen zu sein scheint. Ein paar Beweise, die für die frühe Datierung dieser Fresken (bald nach 1253) angeführt worden waren, werden dadurch widerlegt, daß ein Kruzifix in S. Chiara zu Assisi, das mit diesen Malereien im Stil übereinstimmen soll (was übrigens vom Verfasser geleugnet wird), nicht schon vor 1255, sondern wahrscheinlich erst nach 1260 gemalt worden ist; und ferner dadurch, daß ein bestimmtes Wappen im Gewölbe des Querschiffes, das auf die Zeit vor 1263 weisen soll, als ein solches nachgewiesen wird, das wahrscheinlich erst zu Ende der siebziger Jahre angebracht worden ist.

Dadurch ist der Weg freigemacht, um den Beginn des großen Freskenschmuckes der Wände bis in die siebziger Jahre vorzuschieben, wodurch zugleich die Möglichkeit gegeben ist, ihren Schöpfer, der bis hierher vom Verfasser nur als der »Große Unbekannte« bezeichnet worden war, als *Cimabue* zu bestimmen, da auf ihn (wie auch Venturi ohne weiteres annimmt) alle Merkmale weisen: er stand am Anfang der letzten Künstlergeneration des Dugento, war ein Toskaner, wie aus der Formensprache hervorgeht, und bekundete zugleich Einflüsse der damals mächtig emporblühenden römischen Malerschule. Seine Anwesenheit in Rom aber ist für 1272 urkundlich festgestellt, wo im folgenden Jahre auch sein großer Nebenbuhler Cavallini, das Haupt der römischen Schule, nachgewiesen ist.

Auf die weiteren Untersuchungen über den Stil Cimabues, die den Hauptinhalt des Buches bilden, kann hier nur hingewiesen werden. Vor allem kam es dem Verfasser darauf an, der Ansicht entgegenzutreten, welche sich in den letzten Jahren auszubreiten begann, als sei »Cimabue als Künstler für die wissenschaftliche Kritik eine unbekannt Person« geworden. Im Gegenteil erweist er sich ihm, nach der Prüfung seiner Madonna in Bologna, seiner Madonna in der florentiner Akademie, seiner Kreuzigungsbilder in Assisi und endlich seines letzten und zwar beglaubigten und datierten Werkes, des Johannes auf dem Mosaik des Pisaner Domes aus dem Jahre 1302, als der große Künstler, der »schon vor Giotto eine Kunst



Abb. 1. Cavallini; Esau vor Isaak. Oberkirche

erzeugt hat, die in ihren eigenartigen Werken der seinen nichts nachgibt, die gleichzeitig eine der Hauptvoraussetzungen für seine Größe ist«. In dem wichtigen Schlußergebnis klingt das Buch aus, daß bereits »das Dugento das große Jahrhundert ist, in dem der italienische Geist seine Kräfte in wachsendem Selbstbewußtsein zu dem großen Jubiläumsjahr 1300 sammelt«, also nicht erst die nachfolgende Zeit Giotto's in durchaus unvermittelter Weise die Blüte der italienischen Kunst herbeiführt. Die Generation Cimabue's wird auch als die Schöpferin einer neuen Dekorationsweise nachgewiesen, die mit ihren aus römischen Einwirkungen hervorgehenden Konsolenfriesen und kosmatischen Mosaikintarsien sogar als eine Art Protorenaissance bezeichnet wird<sup>1)</sup>.

Bei der weiteren Wanderung von dem Querschiff durch das Langhaus bis zur Eingangswand der Oberkirche ist der Verfasser geneigt, die großen Fresken aus dem Alten Testament und der Leidensgeschichte des Heilands, die noch immer einer näheren Bestimmung ihres Stilcharakters die größten Schwierigkeiten entgegensetzen, eher den Nachfolgern Cimabue's als den Schülern Cavallini's (wie letzteres Venturi wesentlich tut) zuzuschreiben, indem er erst in den Darstellungen der Eingangswand, die bereits Giotto's Art sehr nahe stehen, einen stärkeren Einfluß Cavallini's anzuerkennen geneigt ist. Gerade weil die Frage nach der Kunst Cavallini's, die erst durch die Entdeckung seiner Fresken in S. Cecilia in Trastevere und deren Veröffentlichung durch Hermanin im Jahre 1902 aufgetaucht ist, sich als eine von entscheidender Bedeutung für die ganze Entwicklung der vorgiotto'schen Zeit erweist, wäre es erwünscht gewesen, wenn der Verfasser auch sie bei dieser Gelegenheit einer genaueren Prüfung unterzogen hätte. Dann hätte sich ihm wohl der Gegensatz zwischen Cavallini und Cimabue, den beiden Pfeilern dieser Zeit, in der gleichen bestimmten Weise ergeben, wie Venturi ihn faßt, wenn er Cimabue als den mehr plastischen und machtvollen, dabei aber auch schwerfälligeren Künstler bezeichnet, Cavallini dagegen als den mehr monumentalen und großartigen, und beide dadurch voneinander scheidet, daß Cavallini bereits mehr klassisch gewesen sei, während Cimabue noch in dem Byzantinismus wurzele. Wenn man Cavallini's römische Tätigkeit ins Auge faßt, die mindestens schon 1273 begann, die Ausschmückung von S. Paolo fuori le mura während der Jahre 1282—1297 umfaßte, dann 1291 die Mosaiken von S. Maria in Trastevere, so wird man sich der Einsicht nicht leicht verschließen

können, daß gerade das schönste der Wandbilder im Langhaus von Assisi, welches Esau vor Isaak darstellt (Tafel 46) und häufig dem jungen Giotto zugeschrieben worden ist, mit Cavallini's Jüngstem Gericht in S. Cecilia (nach Ausweis der Abbildungen bei Venturi auf S. 148 ff.) aufs genaueste übereinstimmt. — Nachzuprüfen bleibt auch noch die Zuschreibung der Malereien in zwei Jochen der Langhausdecke an zwei weitere Künstler, welche gegen das Ende des 13. Jahrhunderts in Rom tätig waren: des Joches mit den Halbfiguren Christi, der Maria, Johannes des Täufers und des heiligen Franz an Jacopo Torriti (durch Zimmermann und Venturi), und desjenigen mit den vier Kirchenvätern an Filippo Rusuti (durch letzteren).

Auch die wichtige Folge der Darstellungen aus dem Leben des heiligen Franz, die sich unter jenen großen Bildern hinzieht, wird hier gestreift mit der Frage, ob sie wohl Giotto, wie gewöhnlich geschieht, zugeschrieben werden müsse und könne. Dieser Punkt liegt bereits außerhalb des eigentlichen Zweckes der Arbeit des Verfassers, betrifft aber freilich die wichtigste Frage, welche sich an die Betrachtung des



Abb. 2. Cimabue: Madonna. Unterkirche.

1) Ein farbiges Beispiel bietet die Tafel 31 mit den Engelsköpfen.

ganzen Schöpfung der Oberkirche knüpft. Denn je nach dem, wie man sich zu ihr stellt, fällt auch das Bild aus, das man sich von Giotto's Entwicklungsgang macht. Daher hat sie auch von jeher die Forscher aufs lebhafteste beschäftigt. Nun ist freilich Venturi in seiner Geschichte der italienischen Kunst wiederum zu dem Ergebnis gelangt, daß die Bilder doch Giotto gehören und zwar seiner frühen Zeit um 1296, wobei ihm mehrere Gehilfen, unter anderen der sogenannte Meister des Cäcilienaltars, beigestanden hätten. Eine solche Datierung erscheint wohl annehmbar, wenn man die starken römischen Einflüsse, welche diese Fresken kennzeichnen, die man aber früher, als die Gestalt Cavallinis noch in mythisches Dunkel gehüllt war, nicht zu bestimmen vermochte, in Betracht zieht. Giotto hätte dann hier in seinen Anfängen, wie Venturi annimmt, noch ganz im Bann der Schule Cavallinis gestanden. Unerklärlich aber bliebe dabei der gewaltige Sprung, den er in den folgenden zehn Jahren gemacht haben müßte, bis er gegen 1306 sein nächstes großes Werk, die Ausmalung der Scrovegniakapelle in Padua in Angriff nimmt<sup>1)</sup>; ja nicht nur die Steigerung seiner Kräfte, sondern überhaupt der vollständige Wandel seiner ganzen Auffassungs- und Darstellungsweise. Ohne hier auf einen Vergleich beider Werke, der sich durchaus lohnen würde, eingehen zu können, sei nur auf den bemerkenswerten Umstand hingewiesen, daß Giotto von den Paduaner Fresken an, in denen er freilich gleich sein Bestes gab, bis an sein Lebensende, von einer Steigerung seiner Ausdrucksmittel abgesehen, stets der Gleiche geblieben ist, während die Fresken aus der Franziskuslegende einen von allen seinen späteren Werken abweichenden Geist, nämlich den der römischen Schule atmen, und zwar nicht bloß nach der Kompositionsweise und den Typen hin, sondern auch in bezug auf die geringere Ausdrucksfähigkeit der Gestalten, worin Giotto gerade seine Hauptstärke hatte. Läßt sich auch annehmen, daß Giotto mehr noch durch den großen monumentalen Stil der römischen Schule, vor allem Cavallinis, in seinen Anfängen bestimmt worden ist, als durch die Wucht Cimabues, den freilich Vasari als Giotto's Lehrmeister bezeichnet, während sein Zeitgenosse Dante sich damit begnügt, ihn bloß im allgemeinen als Vorläufer Giotto's zu kennzeichnen: so ist für die Erklärung seines künstlerischen Wachstums wenig gewonnen, wenn man ihm gerade diese Franzbilder zuschreibt, die so wenig Zusammenhang mit seiner späteren Tätigkeit zeigen. Vorsichtiger ist es, wie Aubert es tut, sie zunächst noch ohne Namen zu lassen und abzu-

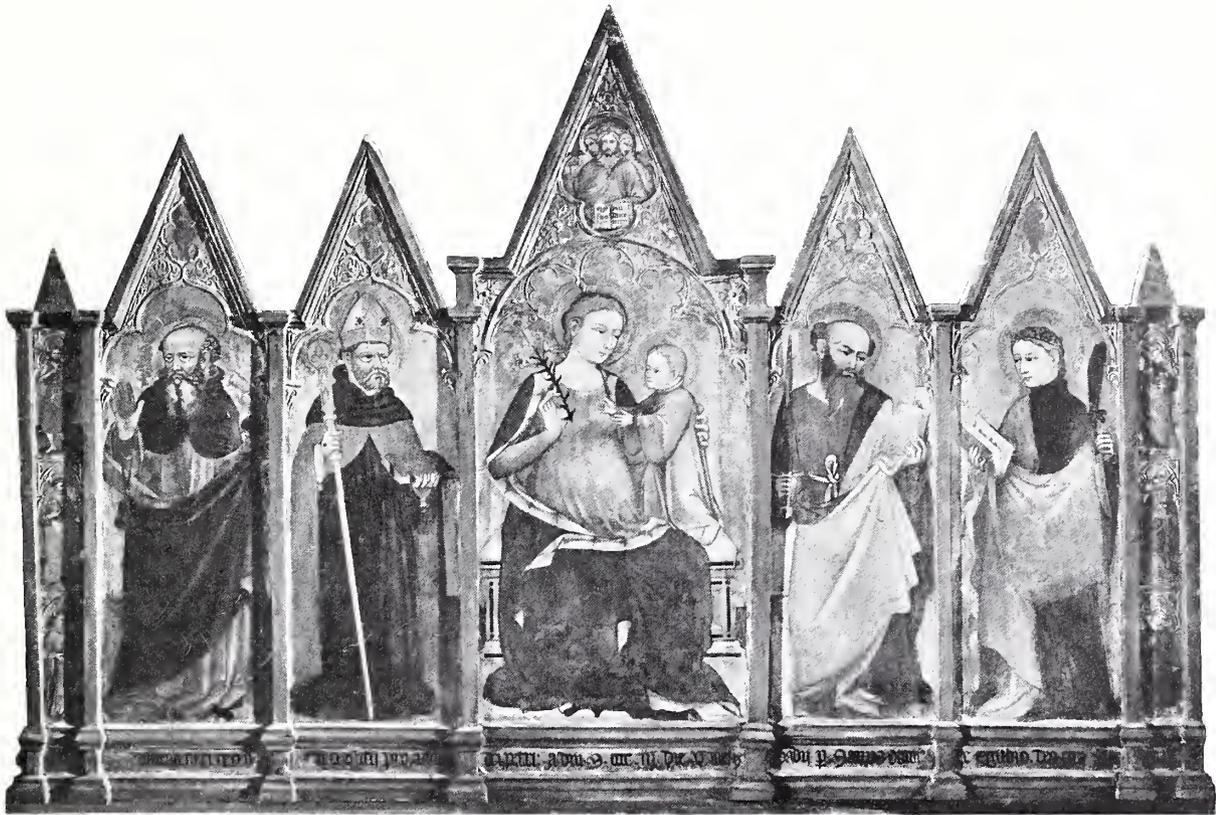
warten, ob sich nicht andere Frühwerke, die besser zu den späteren passen, finden werden.

Daß Aubert geneigt ist, diese Bilder noch etwas später anzusetzen als Venturi, nämlich als nicht vor 1298, möglicherweise sogar erst einige Jahre darauf entstanden, erhöht nur die Schwierigkeit, sie in Giotto's Werk einzuordnen. Zu dieser Datierung gelangt er durch die Art, wie er ein anderes, sicheres Werk des Meisters zeitlich bestimmt, nämlich den Altar in der Sakristei der Peterskirche von Rom. Mag auch die Urheberschaft Giotto's an diesem Werk in der letzten Zeit in Zweifel gezogen worden sein, so sprechen doch sowohl die künstlerischen Eigenschaften wie gerade die geschichtlichen Zeugnisse in diesem Fall so deutlich zu seinen Gunsten, daß die Echtheitsfrage nicht von neuem erörtert zu werden braucht. Hinsichtlich der Zeitbestimmung stehen sich aber freilich zwei Ansichten schroff gegenüber: die eine glaubt aus einer Notiz von 1343 in einem Martyrologium der Peterskirche<sup>1)</sup> folgern zu können, daß die Altartafel etwa gleichzeitig mit der Navicella in der Vorhalle der Peterskirche, also um 1298, entstanden sei; die andere, neuere aber beruft sich auf eine Angabe Jacopo Grimaldis aus dem 17. Jahrhundert, wonach die Tafel erst um 1320 gemalt worden wäre. Aubert (im Nachtrag) besteht, im Gegensatz zu Venturi, auf der ersten Annahme, indem er das Altarwerk als eine Jugendarbeit Giotto's ansieht; dann aber können die Bilder aus der Franziskuslegende, als später entstanden, erst recht nicht Giotto angehören, da die Altartafel, wenn auch unter Beteiligung von anderen Händen hergestellt, uns Giotto bereits in derselben Gestalt zeigt, die wir auch aus seinen sonstigen späteren Werken kennen, während die im Stil völlig abweichenden Franziskusbilder sich wie ein Fremdkörper in diese Entwicklung einschieben würden. Venturi's spätere Datierung der Tafel beseitigt wenigstens diese Schwierigkeit.

Wollte man auch noch die Malereien im Querschiff und in den Kapellen der Unterkirche, wie Venturi es mit großem Glück getan hat, einer eingehenden Betrachtung unterziehen, so würde man auf eine Fülle weiterer, wichtiger Fragen stoßen. Dr. Aubert aber macht in weiser Beschränkung bei dem Jahre 1300 Halt und begnügt sich, die Anfänge der Entwicklung nach Möglichkeit klarzustellen. Man kann hoffen, daß infolge solcher fortgesetzter Bemühungen das gewaltige Denkmal altitalienischer Kunst, das die Franziskuskirche darstellt, noch häufiger von den Reisenden aufgesucht werden wird als bisher. Denn von hier trägt man, wie von Ravenna, den unvergeßbaren Eindruck mit heim, eine Stätte betreten zu haben, welche uns einen wichtigen Wendepunkt der Geschichte mit greifbarer Deutlichkeit vor Augen führt.

1) Die dazwischen liegende Navicella der Peterskirche von 1298 können wir nach der jetzigen Mosaikkopie nicht mehr auf die Art ihrer Durchführung hin beurteilen.

1) Der Text bei Venturi V, 294 Anmerkung.



1. Ottaviano Nelli, Fünfteiliges Altarbild mit Madonna und Heiligen

Ausstellung zu Perugia

## ERLÄUTERUNGEN ZU DEN ABBILDUNGEN VON KUNSTWERKEN AUF DER AUSSTELLUNG ZU PERUGIA

1. Ottaviano Nelli aus Gubbio. Fünfteiliges Altarbild mit der Madonna, den Heiligen Antonius Abbas, Ubalduus (?), Paulus und Katharina von Alexandrien. Das bisher nicht bekannte Werk, der Kommune von Pietralunga gehörig, trägt eine längere Inschrift mit dem Namen der Stifter, des Künstlers und dem Datum des 5. Mai 1403.

2. Benozzo Gozzoli, Vermählung der heiligen Katharina mit vier Heiligen; aus der Kommune von Terni. Kleines Bild von der feinsten Erhaltung, signiert und datiert 1476. Es zeigt für das verhältnismäßig späte Datum die Abhängigkeit Benozzos von Fra Angelico auffallend deutlich.

3. Signiertes Polyptychon des Niccolò da Foligno (Alunno), datiert 1499; aus der Kirche Sta. Croce in Bastia. Charakteristisches Beispiel der vielteiligen Altarbilder, deren gerade von der Hand des Niccolò mehrere erhalten sind; in reich geschnitztem, doch nicht intaktem Rahmenwerk.

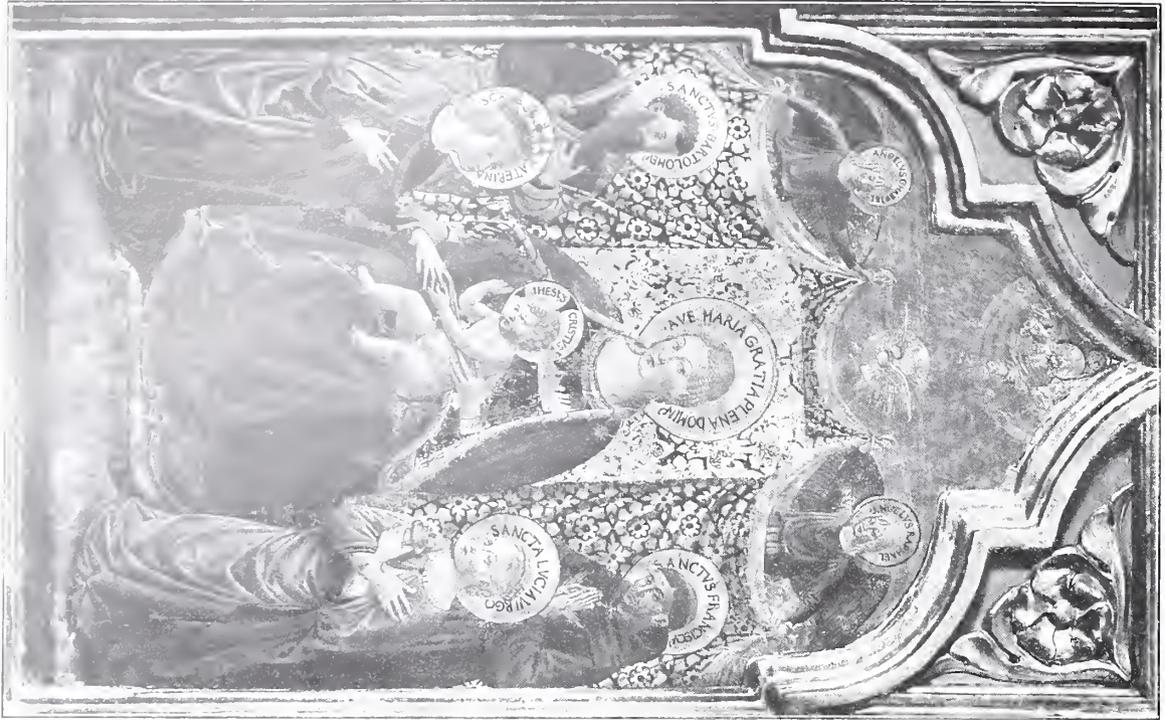
4. Kirchenfahne, der Bruderschaft von St. Antonius Abbas in Deruta gehörig. Aus der Werkstatt des Niccolò da Foligno. Die Rückseite stellt die Heiligen Aegidius und Bernhardin dar.

5. Gonfalone (Kirchenfahne), dem Municipium von Corciano gehörig, aus der Werkstatt des Benedetto Bonfigli, datiert 1472. Die Komposition ist typisch; die Madonna und die Heiligen beschützen das Volk der Stadt, deren Abbild unten dargestellt ist, vor den Pestpfeilen.

6. Kreuztragender Christus auf unpräparierter Leinwand; aus dem Monastero delle Colombe in Perugia. In der Hauptsache eine Pinselzeichnung, nur der Kopf mit dünner Farbe behandelt. Dokumentarisch ist festgestellt, daß dieses Bild bereits im Jahre 1497 in der Zelle der Beata Colomba vorhanden war; aller Wahrscheinlichkeit nach war es kurz vorher gemalt. Auf der Ausstellung unter dem Namen des Perugino; andererseits dem Fiorenzo di Lorenzo zugeschrieben. Eine gewisse befangene Altertümlichkeit des zweifellos eindrucksvollen Werkes lassen den Namen Fiorenzo als den besser begründeten erscheinen.

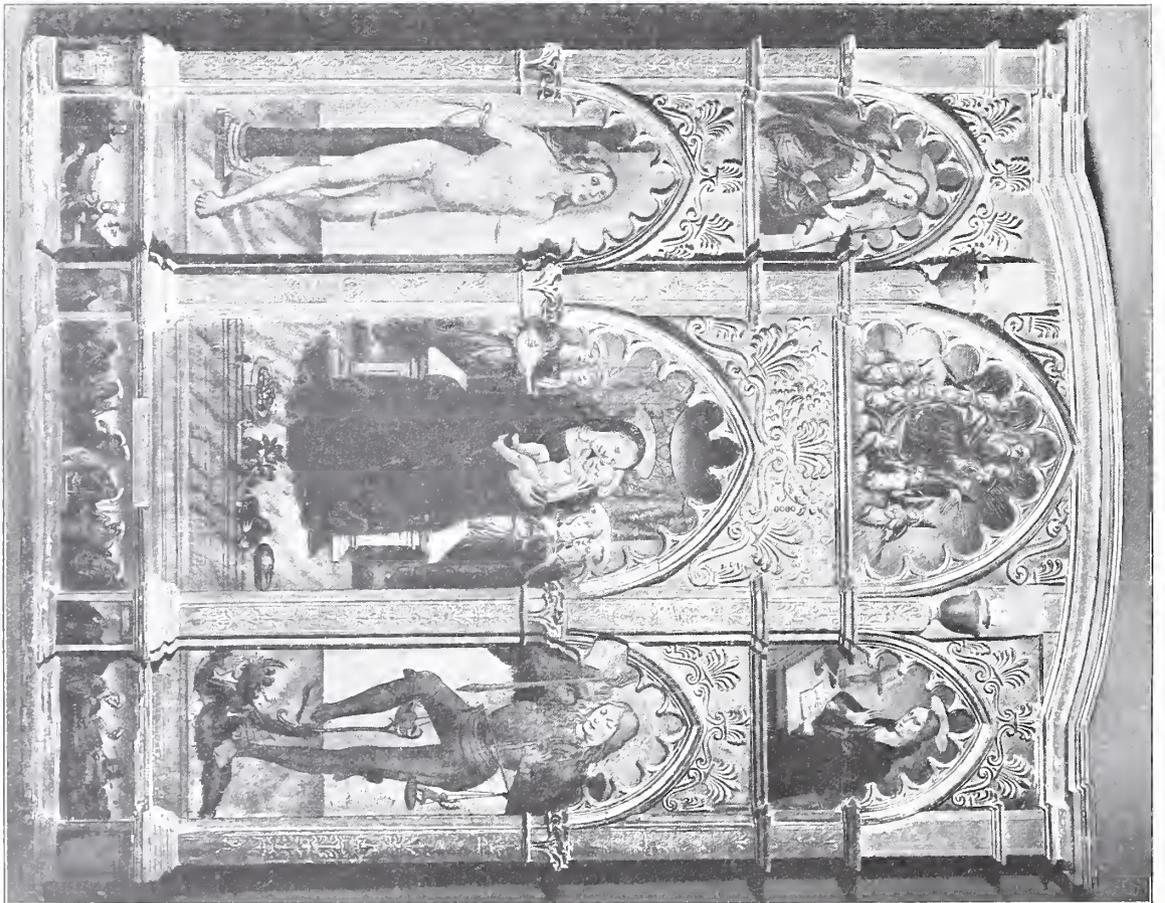
7. Reliquiar für den »sacro anello«, das heißt den Trauring der Jungfrau Maria, aus dem Dom von Perugia; geschmückt mit Figuren von Heiligen in Nischen und Medaillons. Hergestellt im Jahre 1511, wird das Werk gewöhnlich dem Cesarino del Ros-

2. Benozzo Gozzoli: Vermählung der hl. Katharina



Ausstellung zu Perugia

3. Niccolò da Foligno (Alunno): Signiertes Polyptychon



Ausstellung zu Perugia

cetto zugeschrieben, während die Zahlungen vielmehr auf den Namen seines Bruders Federigo lauten.

8. Drei Heilige — Vincenz, Katharina von Alexandrien (die spätere Aufschrift gibt irrig den Namen

Beziehungen zu römisch-umbrischen Werken wurde in der Kunstchronik (Bericht über die Ausstellung) hingewiesen; mit Rücksicht auf diese ist von mehreren Seiten der Name des Antoniazzo Romano genannt



4. Werkstatt des Nicolò da Foligno, Kirchenfahne der Bruderschaft von St. Antonius Abbas in Deruta



5. Werkstatt des Benedetto Bonfigli, Kirchenfahne, dem Municipium von Corciano gehörig

Ausstellung in Perugia

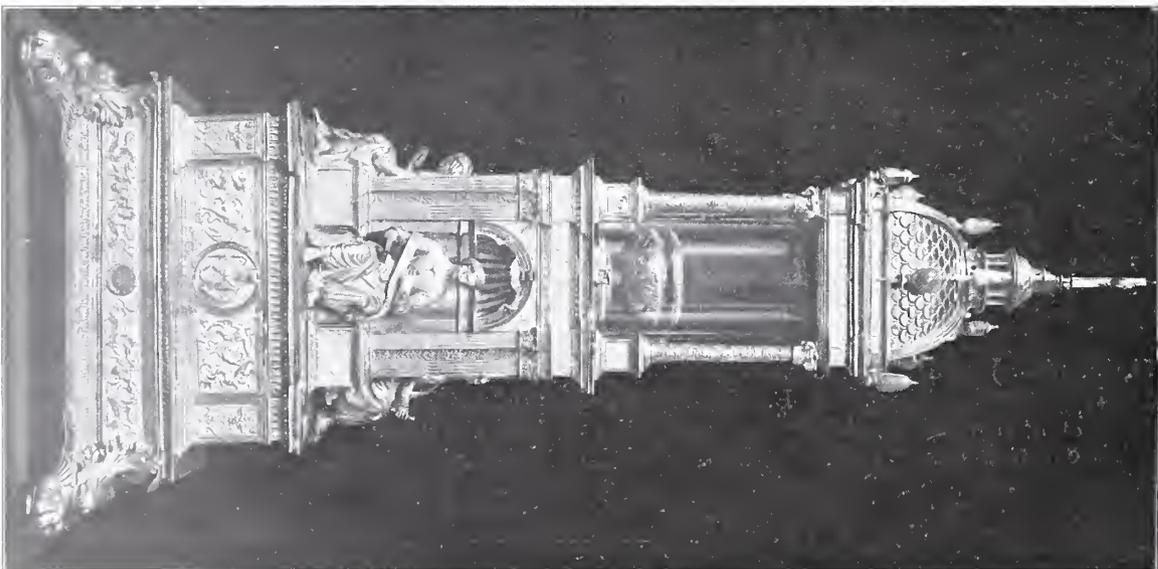
der hl. Illuminata) und Nikolaus von Tolentino — aus San Francesco in Montefalco. Das Bild trägt auf der Ausstellung den Namen des Spagna, während es zweifellos einem älteren Meister angehört. Auf die

worden. Ist dieser richtig (und nach sorgfältiger Überprüfung erscheint es nicht zu bezweifeln), so muß das Bild einer früheren Periode des Meisters angehören, in welcher der Einfluß Melozzos noch deutlich zu spüren ist.



6. Piero della Francesca, Kreuztragender Christus

Ausstellung zu Perugia



7. Gostarino und Federigo del Roscello, Reliquiar für den Trauring der Jungfrau Maria. Ausstellung zu Perugia



8. Antoniozzo Romano, Drei Heilige

Ausstellung zu Perugia

## EINE HULDIGUNGSPLAKETTE FÜR DEN GROSSHERZOG FRIEDRICH I. VON BADEN

Anlässlich der Nationaltrauer um **Großherzog Friedrich von Baden** sei hier eines der letzten in Beziehung zu dem unvergeßlichen Fürsten entstandenen Kunstwerke mitgeteilt, die **Festgabe der Universität Freiburg i. B.** zum achtzigsten Geburtstag. Die Freiburger Hochschule hat sich unter Friedrichs Regierung aus bescheidenen Verhältnissen zur reichsten Blüte entwickelt, eine Entwicklung, die der Großherzog persönlich mit warmherziger Teilnahme und feinem Verständnis gefördert und der er am 3. Juli 1906 durch die ergreifend weihvolle Grundsteinlegung des neuen Kollegienhauses die

Krone aufgesetzt hat. Die Dankbarkeit der Universität sollte in einer Huldigungsplakette zum Ausdruck kommen, zu deren Ausführung der junge Bronzesculptor *Benno Elkan* ausersehen wurde. Man wünschte die Form der Voltivtafel, wollte aber Anklänge an die zum siebzigsten Geburtstag des Großherzogs gestiftete, von Tuillon ausgeführte Marmoradresse vermeiden (über diese vgl. F. Studniczka in dieser Zeitschrift N. F. X, 157 ff.). Elkans Bronzetafel ist in Hochformat ( $46 \times 30\frac{1}{2}$  cm) von einem Giebel gekrönt. Eine leichte Rosengirlande schmückt das Giebelfeld. Die obere Hälfte der Tafel füllt in breitem Rechteck



Benno Elkan, Huldigungsplakette der Universität Freiburg i. B. für den Großherzog Friedrich I. von Baden

eine allegorische Komposition. Die Alma Mater Freiburgensis, eine sitzende mütterliche Gestalt, umgeben von ihren vier Kindern (den Fakultäten), empfängt aus der Hand ihres guten Genius das Geschenk des neuen Hauses. Ein dienender Knabe, den der Genius heranzuführt, trägt das Modell des von Friedrich Ratzel entworfenen Kollegiengebäudes. Doch soll hier nicht nur das einzelne Geschehen versinnbildlicht werden. In der Haltung des Genius, der freundlich, sorglich sich zur Alma Mater neigt, zart ihre Hand erfassend, und in dem ruhigen, vertrauensvollen Aufblicken der Frau spricht sich ein dauernder, glücklicher

Patina der Plakette und dem milchweißen Ton einer Marmortafel, auf der sie ruht. So weit die Absicht des Künstlers.

Benno Elkan ist bis jetzt hauptsächlich durch seine herb charakterisierenden Bildnismedaillen bekannt. Geboren in Dortmund 1877, hat er in München und Karlsruhe als Maler begonnen und sich erst vor wenigen Jahren der Plastik zugewandt. Über seine Kunst vgl. Hartmann, Allgem. Zeitung vom 12. August 1905; Traub, Christl. Kunstblatt, Mai 1906; Habich, Kunst und Handwerk, 1906, Heft 7, S. 190; Kunstwart, 2. Septemberheft 1907.

Zustand aus. „Universitas Alberto-Ludviciana gaudeto regnante Friderico“ erläutert die Inschrift. Die Komposition ist hälftig geteilt. Zwei verschieden gebaute Gruppen, die sich das Gleichgewicht halten, durch einen weiten Abstand getrennt und doch fest verbunden durch die Linie der Arme, die girlandenartig das Bild durchzieht, gleichsam das Rosenmotiv des Giebfeldes variierend. Der Gedanke von Bild und Wort wird im unteren Teil der Tafel weitergesponnen. Ein Medaillon mit dem Profilporträt des Großherzogs ist zu beiden Seiten dekorativ eingefaßt von einer Inschrift in kräftiger, erhabener Kapitale:

Sein Herrscherleben  
gleich dem Sonnenlauf;  
Die Saat gedeiht — die  
Studien blühen auf.

Und dann bildet eine  
schlichte Widmung den unteren  
Abschluß:

Ihrem Rektor magnificentissimus  
zum 9. September 1906  
dankbar und treu die Frei-  
burger Universität.

Betrachtet man das Ganze, so wird das Auge unwillkürlich immer wieder zu dem einen Ruhepunkt zurückkehren, den das Medaillon gewährt. An dieser Stelle scheint Form und Inhalt gesammelt: das Bildnis des Großherzogs ist der geistige Mittelpunkt. (Karlsruher Zeitung vom 23. September 1906). Die Farbenwirkung wird bestimmt durch den strengen Gegensatz zwischen der schwärzlichen, den Metallglanz verschleiernden









# EIN NEUER ROGER

## BEGLEITWORTE ZU SEINER VERÖFFENTLICHUNG

VON FERDINAND LABAN

Es ist von der »Vorsehung oder wie Sie die Maschinerie nennen wollen« — um ein grandioses, verstecktes Wort Bismarcks gebührendermaßen hervorzuholen! — überaus wohlthätig eingerichtet, daß uns Menschenkindern der Blick in die Zukunft versagt ist. Nur weil die durch die allgewaltige Notwendigkeit ja doch bis auf das Atom in alle Ewigkeit unverrückbar festgesetzte Zukunft uns unbekannt ist, gibt es ein von der Blässe des Gedankens unangekränkeltes Weiterschreiten. Aber der Blick zurück in die Vergangenheit? Weshalb ist auch der so fragwürdiger Art? Da er doch unschuldiger Natur ist, weder den Willen irrt, noch die Lust schwächt, sondern bloß dem kontemplativen Sinn das Schattenbild vorführt von dem, was einmal war. Das einzelne Individuum zwar hat sein Gedächtnis. Aber auch den Einzelnen läßt es oft im Stich, sogar bei den nur ihm selbst intimst bekannten Daten, es täuscht, trügt, schillert, ändert fortwährend nach Umständen und Stimmung Schärfe und Beleuchtung, vexiert mit einem Wort. Die Menschheit als Ganzes nun gar besitzt überhaupt kein Gedächtnis. Die Geschichtswissenschaft in ihrem universalen Umfang, die Erforschung alles dessen, was gewesen, ist der Versuch, für die Menschheit als solcher das Kollektivgedächtnis künstlich zu konstruieren. Neben dem Neuschaffen in Tat und Werk muß dies uns als die andere, die komplementäre Hälfte der Gesamtbetätigung und des Gesamtbewußtseins unseres Geschlechts bedünken. Doch hat es damit seine guten Wege! Wie weit wir es auch in der versuchten Aufhellung des hinter uns liegenden Dunklen gebracht haben, — wer gäbe nicht in gewissen Fällen ganze Reihen von Bänden der Geschichtsforschung hin, wenn er dafür einen einzigen Augenblick des tatsächlichen Rückschauens, den positiven hellseherischen Blick in die Vergangenheit eintauschen dürfte! Einen Augenblick der Vergangenheit als Gegenwart miterleben könnte, und damit hinausgehoben wäre über alle Rätsel und Zweifel! Dem Kunsthistoriker ganz besonders müßte das Herz brennen bei dem Gedanken: nun richte das untrügliche sonnambule Perspektiv zurück auf einen Punkt der abgelaufenen Jahrhunderte und — erschau leibhaftig den Maler vor der Staffelei sitzen. Den Maler jenes Bildes, über das du dir als wissenschaftlicher Forscher soeben den Kopf zerbrichst. Diese absolute Probe auf eine wissenschaftliche Lösung, die man gefunden zu haben glaubt, kann man freilich nicht machen. Aber

gesetzt, man vermöchte sie anzustellen: welche Wunderdinge würden wir dann erleben! Welches Gekrache von Hypothesen! Welche Beschämungen der Attributionistik! Welches Übertreffen unserer kühnsten Enttäuschungen! Wunder gibt es ja, mag der Kunsthistoriker aufatmend sagen, Gott sei Dank, nicht. Und somit auch nicht dieses Wunder — leider! —, das mir das liebste wäre von allen. So sind wir denn für alle Zeit auf die Relativität des Forschungsstandpunktes angewiesen. Die Stufenleiter aber ist hierbei sehr groß. Die Begabung zur Attribution zumal, dieser sublimsten Blüte des Bemühens um alte Kunst und dieser einzig reellen Grundlage jeglicher ernsthaft zu nehmenden Kunstgeschichtsschreibung, die Gabe der Meisterbestimmung, gehört zum Seltensten unter den seltenen Dingen dieser Welt. Man möchte sie jenem unmöglichen hellseherischen Vergangenheitsblick einigermaßen vergleichen. Oder jener magischen Kugel, die, vom Schützen abgefeuert, immer ins Schwarze trifft. Es kommen hier so viele Momente in Betracht, eine solche Komplexion von Elementen, daß man am liebsten von einer ganz und gar individuellen Veranlagung reden möchte, zu der einer eben von Natur aus ausgerüstet sein muß. Es können zwei nebeneinander denselben Bildungsgang zum Kunsthistoriker durchmachende Menschen in der Aneignung alles Erlernbaren dieselbe Stufe erreicht haben — und der eine mag ein Kenner sein, der andere aber nicht. Erlernbar vor allem ist ja auch die »Stilkritik«. Sie führt indessen nur zur Schwelle. Wie man die Strategie lernen kann und ihre Anwendung, allein nicht das — Siegen. Die Betätigung des Individuellen, in der Wissenschaft wie im Leben, ist schließlich allemal das Entscheidende. Die Vergangenheit hat uns eine Anzahl von Künstlernamen hinterlassen, und eine Anzahl von Gemälden. Den richtigen Namen mit dem richtigen Bilde in Zusammenhang zu bringen, das ist letzten Endes der Kern der ganzen Kunstforschung. Als der »Malade imaginaire«, der schwer Geprüfte, die letzte Prüfung zu bestehen hat, als er nämlich selbst zum Mediziner promoviert wird, löst er alle Aufgaben, unter dem einstimmigen Beifall der versammelten Corona, nach dem einfachen Rezept: Purgare! Repurgare! Re-repurgare! — Taufen! Wieder-Taufen! Wieder-Wieder-Taufen! lautet das Rezept des der Kunstwissenschaft Beflissenen, und oft hinauf bis zur »Autorität«. Eine solche Quecksilbrigkeit des rastlosen Umtaufens kann recht wohl der Ausfluß ehrlichsten Gelehrtenranges sein. Aber im all-

meinen weckt sie doch das unbehagliche Gefühl bei dem Zuseher, daß es dort an zentraler Sicherheit gebricht. Der »letzten« Taufe, so fürchten wir, wird bald eine »allerletzte« folgen, bei der wir wie bei der Ankündigung der »unwiderruflich allerletzten Vorstellung« des Zauberkünstlers uns eines Lächelns nicht erwehren können. Zugegeben, daß bei dem heutigen Stande des Wissens auf manchem Gebiete der Vergangenheitskunst nur ein tastendes Vorwärtsschreiten möglich sei, der Weg hindurch durch Irrtümer zur zukünftig erhofften Wahrheit, so muß doch hinwiederum gesagt werden, daß man niemals den attributionistischen Jongleurkünsten das Wort reden soll. Wo man fühlt, daß hinter der Bildertäuferei nicht der unerbittlichste Ernst steht, wo man gewahr wird, daß es sich bloß um ein mehr oder weniger ehrliches, wissenschaftlich verbrämtes Ausknobeln handelt, da schlage man ein Kreuz darüber. Aber für gewisse Gebiete existiert heute dieser Zustand gar nicht mehr, der dem einzelnen Forscher solcherlei Art kunsthistorischen Raubbaues als erlaubt erscheinen lassen dürfte. Man bedenke es nur recht! Die wenigen großen Meister zum Beispiel der altniederländischen Malerei sind durch die Forschung heute bereits so herausgearbeitet, daß man sagen muß: taucht irgendwo zu unserem ansonst doch recht abgerundeten und feststehenden Denkmälerbesitz unerwartet ein neues Bild von hoher Qualität auf, so kann die einzig zutreffende Attribution, sollte man meinen, nicht eigentlich Schwierigkeiten machen. Erstens: ein Bild von wirklich hoher Qualität gehört immer einem großen Meister an — das ist ein oberstes kunstkennerisches Axiom. Dieses wirklich Hohe der Qualität bei einem sonst noch nicht mit dem Bewertungsvermerk abgestempelten Gemälde ganz aus sich allein heraus gewahr zu werden, ist freilich nicht jedermanns Sache. Doch ist die Begehung hierzu keineswegs so selten. Den Leuten steht zu deren freier Entfaltung, wenn es Kunstliebhaber sind, meistens die Mutlosigkeit (höflicher Vorsicht benannt) im Wege, wenn es Gelehrte sind, die vielen wissenschaftlichen Perspektiven, die sie im Kopfe herumtragen (unhöflich zuweilen nicht ohne Berechtigung auch Schrullen genannt). Zweitens: die wenigen wirklich großen Meister der altniederländischen Schule waren allezeit hoch berühmt — das Lobgedicht Lemaire's zählt sie ja schon alle auf! Es ist nicht anzunehmen, daß wir bei einem neuen Bilde auf einen unbekannt gebliebenen großen Meister stoßen. Die Vorstellung phantasievoller Kunsthistoriker, in den alten Niederlanden habe es von großen Meistern nur so gewimmelt, deren Namen nicht auf uns gekommen sind und deren Bilder bis auf einige wenige, die hier oder dort auftauchen mögen, hauptsächlich der Bildersturm vernichtet habe — diese phantastische Annahme muß zurückgewiesen werden. Man kann also nicht etwa den »Mann mit den Nelken« aus dem Werke des Jan van Eyck streichen, weil er in ein willkürlich und einseitig geformtes Schema von Jans Bildnisstil sich nicht hineinzwängen läßt, um dann, in die Enge getrieben, zu sagen: was wissen wir von den Malern,

die zu Jans Zeiten in den Niederlanden gelebt haben, irgendeiner von diesen dunklen Malermännern wird ihn schon gemalt haben! Nein, ein Bild, das so mit Jans künstlerischer Eigenart zusammengeht und das dazu diese hohe Qualität besitzt, kann eben nur Jan van Eyck zum Urheber haben. Denn, drittens: der künstlerische Charakter dieser großen Meister erweist sich als so individuell umschrieben, daß das neue Bild sich wohl ohne weiteres (wenn nicht ganz besondere Komplikationen vorliegen) einem dieser Meister mit Bestimmtheit wird zuweisen lassen müssen. Nun gibt es freilich auch auf diesem Gebiete der Forschung einige Meister von mehr oder weniger hervorragender Bedeutung, deren Namen uns zufällig unbekannt geblieben sind, und die überhaupt, wie der Flémaller, von der neuen Stilkritik recht eigentlich erst »erfunden« werden mußten. Diese Ausnahmen, eben jener Flémaller, und dann besonders der Meister des Todes Mariä, bestätigen, wie wir meinen, nur unsere Regel. Ist uns der Flémaller interessant geworden — obschon diesen Eklektiker weder seine Finder noch die spätere Kritik gar zu hoch einschätzen in seiner selbständigen Bedeutung —, so ist es immerhin außerordentlich bezeichnend, daß der laute Ruhm alter Zeiten sich nur auf wenige Namen niedergelassen hat. Und die Leute hatten damals die Augen im Kopfe, das wird uns durch den erhaltenen Bilderbestand bestätigt. Wir wiederholen: taucht ein neues altniederländisches Bild von hoher Qualität auf, so drängt es unseren attributionistischen Sinn von selbst einem der bekannten großen Meister entgegen. Während ein dergleichen Gemälde, das so singuläres künstlerisches Gepräge an sich trüge, daß es unweigerlich auf einen großen Meister wiese, dessen Nam' und Art uns ansonst gänzlich unbekannt geblieben, — ein Meteor wäre, wie es auf unserem kunsthistorischen Zuschreibungshimmel in der Zone der altniederländischen Malerei noch nicht aufgeblitzt ist. Wohl aber wimmelt es von Malern aller geringeren Grade, von Schülern, Nachfolgern, Zwischenmeistern, die der doch auf so wenigen Augenpaaren stehenden Malerschule Breite und Fülle verleihen und von ihrer welt-historischen Bedeutung zeugen. In diese Masse sichtlich und scheidend wissenschaftliche Ordnung zu bringen, ist bei der verhältnismäßigen Armut der Erfindung, die dieser ganzen Malerschule anhaftet, wie bei der merkwürdigen Starrheit, in der die wenigen Themen festgehalten werden und nur wie durch ein nicht eben auffälliges Hin- und Herschieben etwas in Fluß geraten wollen, vielleicht verzwickter als reizvoll. Doch mögen wir auch hier bedenken, was uns Cornelius Gurlitt einmal bei anderer Gelegenheit zu Gemüte geführt hat: »Interessant ist alles, wofür man sich interessiert«. Dagegen ist nichts einzuwenden. In unserem Falle aber ist die planmäßige Durchackerung des ganzen Gebietes sogar von hoher Wichtigkeit, weil allein sie dazu führen kann, die zentralen Gestirne einzukreisen. Was ein selbständiges Interesse für sich nicht beanspruchen kann, gewinnt doch zum Teil ganz besondere Bedeutung durch die mögliche Beziehung, in der es zu Höherem steht

und dadurch eben dieses klarer zu erkennen und schärfer zu erfassen lehrt. Das Wesentlichste bleibt, das zunächst Namenlose richtig zu gruppieren und — so paradox dies auch klingen mag — fürs erste gar nicht so sehr auf die Qualität eines Bildes das Hauptgewicht zu legen. Es handelt sich darum, alles, was für einen Meister, besonders für einen großen bekannten Meister als charakteristisch sich erweist, zusammenzubringen und um den festen Kern herumzusammeln, mag es nun von jenem Meister selbst herrühren, ganz oder zum Teil, in unmittelbarer Abhängigkeit von ihm hervorgegangen sein, die Kopie eines uns im Original unbekanntes Werkes darstellen, oder in irgend einer Weise auf ihn als den gemeinsamen Mittelpunkt eines selbständigen Produktionskreises hindeuten. Es ist viel schwerer und für die schließliche Erkenntnis auch wichtiger, in diesem weitgefaßten Sinne richtig Attributionistik zu treiben, zum erstenmal mit scharfem Blick allem Unbeachteten oder neu Hinzukommenden den ihm gebührenden Platz anzuweisen, — als bequem nur auf die unantastbar dastehenden Werke eines Meisters sich zu versteifen und von dieser Höhe herab alles Übrige gering-schätzend abzulehnen. In welchem Grade ein Bild einem bestimmten Meister »nahe steht«, das ist, wie gesagt, in gewissem Sinne zunächst sogar eine Frage von sekundärer Bedeutung. Ist es wirklich von seiner Hand, so wird sich das ja gar bald zeigen. Je schärfer man dann die Fragen stellen wird, desto mehr wird sich der Kreis verengern, das überschaubar zusammengetragene Material zusammenschrumpfen. Aber zugleich wird sich auf diesem Wege unsere tatsächliche Kenntnis von der Art eines Meisters und zuweilen auch das Werk des Meisters selbst erweitern. Man wird ihm doch manches belassen oder geben müssen, was die Kritik scheinbar strengster Observanz gar nicht in Betracht gezogen hatte. Von zweien Seiten also muß die Sache in Angriff genommen werden. Der Kunsthistoriker, der sich anscheinend die beste Position sichert, indem er »konservativ« außer dem absolut Unbestreitbaren im Werk eines Meisters nichts gelten läßt, allem sonstigen gar nicht näher treten will, es rundweg abweist, würde, wenn man den Tatbestand von der bildenden Kunst auf das Gebiet der Literatur übertragen könnte, von den etwa allein »inschriftlich beglaubigten« und den höchsten Maßstab zu seiner Beurteilung liefernden Werken Goethes, dem Werther, Götz, Faust, Tasso, den Wahlverwandtschaften, sowie den Liedern und Balladen aus urteilend den Clavigo und den Bürgergeneral ablehnen. Und ein bekannter zeitgenössischer Maler behielte Recht mit seinem Scherz: »Die Kunsthistoriker sind dazu da, die schwachen unter unseren Bildern nachträglich für unecht zu erklären.«

So klingt, drastisch vorgebracht, unsere Theorie der großen Meister! Die Wirklichkeit freilich zeigt ein ganz anderes Aussehen. Und die schöne Einhelligkeit des Urteils — wo ist sie anzutreffen? Wir glauben aber, daß dies nicht so sehr am Objekt liegt, an der Scheibe, auf die geschossen wird, ebenfalls nicht so sehr am Handwerkszeug, der kunstwissenschaftlichen Methode, dem Gewehr,

mit dem geschossen wird, — sondern am Schützen, der schießt.

Ohne irgend einem der vielen jetzt lebenden Kenner der altniederländischen Malerei nahe treten zu wollen, muß ich doch eine Ehrlichkeit riskieren, die ich nun einmal nicht in mich verschließen kann. Ein ausgezeichnete Forscher, der ebenso dachte wie ich (der ich freilich in diesen Dingen nur ein Laie bin, zudem ein leider oftmals lediglich auf Photographien angewiesener Laie), kleidete diese Ehrlichkeit in die (zu mir gesprochenen) Worte: »Max J. Friedländer ist der Kunstkenner, der sich nie geirrt hat.« Das ist ein Irrtum. So ausgedrückt ein Irrtum. Einen solchen Kunstkenner hat es nie gegeben, gibt es nicht, und wird es niemals geben. Die Sache dürfte den provozierenden Anstrich verlieren, wenn man ihr etwa die Formulierung erteilte: Friedländer ist der Kenner, der sich am seltensten geirrt hat. Man müßte in Anbetracht ziehen, wie oft Friedländer in die Lage kam, wichtige Attributionen zu machen, wie oft im Verhältnis zu anderen, und dann, wie oft er dabei das Richtige herausgefunden hat, wieder im Verhältnis zu andern. Mit Hilfe einer solchen Statistik ließe sich vielleicht eine gütliche Übereinkunft anbahnen. Ich merke unterdessen — hoffentlich noch nicht zu spät! —, daß die Sache verhänglich wird. Und so möge man aus den mit Absicht etwas jokos gehaltenen Redewendungen nichts anderes herauslesen als den Wunsch, einmal öffentlich meine rückhaltlose persönliche Bewunderung Friedländers als Kunstkenners auszusprechen. Niemandem zuleide, niemandem zuleide. Und beileibe will ich Friedländer nicht etwa gar zum Achill erheben. Er gehört nur zu den Myrmidonen. Den Führer kennen wir ja alle. Und dessen allumfassende Verdienste stehen außer aller Vergleichung. Wir kennen ihn ja alle, wie er, schon längst kein Jüngling mehr, mit der Frische und sogar mit dem Aussehen unbesiegbare Jugend seine Ziele immer weiter steckt, so daß niemand zu ahnen vermag, wo sich die Grenzen für seine Interessen und seine Tatkraft befinden. Sein Wirken, das einer ganzen Epoche der Kunstwissenschaft die Signatur aufgeprägt hat, verträgt das Messen an dem größten Maßstab.

Für Friedländer habe ich bloß das Lob, das der auf kleinerem Felde sich betätigenden Gelehrtennatur so wohl ansteht: sein Gebaren verträgt die Lupe. Er ist kein Mann der dicken Bücher, überhaupt kein Mann der Bücher. Alles schickt sich nicht für alle. Was zum Beispiel den Lehrer der Jugend ziert, nämlich die Bände, die er in abgemessener Jahresfolge von sich gibt, das scheint Friedländer zu verschmähen. Man möchte das bedauern. Da ihm die Gabe schriftlicher Mitteilung, besonders im Hinblick auf Kunstcharakteristik, in außergewöhnlichem Maße und in sehr individueller Weise zu eigen ist. Ja, er versteht es sogar — was das Seltene und, wie ich glaube, Auszeichnendere ist — den Gelehrten hinter dem Schriftsteller verschwinden zu lassen. Übrigens hat er die richtige Empfindung dafür, wo es sich für ihn paßt, als érudit oder als écrivain aufzutreten. Dabei

si Friedländers schriftliche Produktion durchaus nicht klein. Aber sie erscheint kleiner als sie in Wahrheit ist, einmal: weil wir sie in kleinen Dosen vorgesetzt bekommen (konzis, was freilich wiederum ein Lob ist), und dann: weil sie so sehr verstreut ist und wir sie erst zusammensuchen müssen (also gewissermaßen zerzeitelt gedruckt wurde). Das, was Friedländer zu sagen hatte, findet man in den Kunstzeitschriften weit auseinanderliegend, in Ausstellungsberichten, Auktionsmitteilungen, Bücherbesprechungen, in schwer erreichbaren teuren Sammelwerken. Alles scheint gelegentliche Äußerung, ist aber doch der Ausfluß planvollen, nimmermüden Strebens, Suchens und Untersuchens auf einem Gebiete, das er völlig zu überschauen trachtet. Die Art, wie er sein Wissen stückweise zur Mitteilung brachte, spiegelt die Bedingungen wieder, unter denen allein er es sich zu erwerben vermochte. Und diese Umstände und Bedingungen liegen zum Teil weitab von der breiten gelehrten Heerstraße, auf der die Monographischreiber einhertraben und die stolzeren Kompendienerzeuger dahinfahren. Es ist vielmehr ein beständiges Pürschen in allen Verstecken.

Friedländer spricht naturgemäß zu einem kleinen Kreise. Und das Beste, was sich solche Eingeweihte zuraunen können, ist ja oft mehr etwas Andeutendes als Aussprechbares, oft mehr Blick als Wort. Die Differenzierung der Begriffe und ihr sprachlicher Ausdruck können auf dem Kunstgebiete unmöglich den unendlichen Reichtum und die Nuancierungen des in der Anschauung Gegebenen erreichen. Daher bedeutet hier die individuelle Kennerschaft so viel, und das bloß gelehrte Reden, Streiten und Widerlegen so wenig. Alles fachmännische Beweisen durch Schreiben ist immer ein klein wenig rabulistisch und advokatorisch, wie leicht scheint in Kunstdingen für den oberflächlich Hinblickenden eine Widerlegung erfochten, wo vielleicht doch bloß eine Ahnungslosigkeit vorliegt. Aus dem Überblick über die gesamte Betätigung eines Gelehrtenlebens erhält hier erst der einzelne Fall sein Gewicht und seine Bedeutung. Nur nebenbei erwähnen will ich die tausendfältigen Erfahrungen, die sich auf die sozusagen mechanische Struktur der alten Gemälde beziehen, auf den Veränderungsprozeß, den sie als Überbleibsel vergangener Jahrhunderte bis auf unsere Tage durchzumachen hatten; das Auge des Ästhetikers und des Historikers gleitet oft über all das mehr oder weniger glatt hinweg, in diesem Betracht sind beide bald fertig mit dem Wort, während allein vom hohen Kothurn herabsteigendes geduldiges Beobachten, das zudem durch jahrzehntelang sich darbietende günstige Gelegenheiten unterstützt sein muß, langsam zur nicht einseitigen Kennerschaft empor zu bilden vermag.

Die Geradheit, die Schärfe und Bestimmtheit von Friedländers Urteilen ist merkwürdig gepaart mit behutsamster, alle Momente intuitiv zusammenraffender Überlegung. Übereilung scheint ihm ebenso fremd zu sein wie das Gefühl nachträglichen Bereuenmüssens. Trotzdem ist er mit seinem sicheren Urteil bald fertig und bleibt dann fast immer dabei stehen, nicht mit

Eigensinn, Trotz und Rechthaberei, sondern in guter Ruhe wohlbegründeten Überzeugtseins. Aus dieser glücklichen seelischen Verfassung vermag ihn keine oppositionelle Notiz, ja kein nörgelnder Band herauszuschrecken. Ich hätte aber Friedländer schlecht charakterisiert, wenn ich zu dem hervorstechenden Zuge der Sicherheit und Festigkeit nicht auch den der ehrlichsten Bescheidenheit hinzufügen würde, der sich nicht als Dünnetun bemerkbar macht, sondern als unverhohlenes, ja begeistertes Anerkennen fremder Verdienste auf seinem Gebiete. Wohl kaum jemand ist von der dauernden Bedeutung der Arbeiten Scheiblers so durchaus erfüllt wie gerade Friedländer — um nur ein Beispiel in dieser Hinsicht anzuführen.

So halte ich denn dafür, daß das, was Friedländer für die Kenntnis der altniederländischen und der altdeutschen Kunst bereits bis jetzt geleistet hat, vielfach von grundlegender Bedeutung ist. Und daß man auf seine Bilderbestimmungen als solider und gewiß oft unverrückbarer Fundamentierungen noch zurückgehen wird in Zeiten, die über gar vieles bloß Gedachte und Erklügelte unserer Tage bereits längst den dicken Strich gemacht haben werden. Ἄλλ' ἐκδιδάσκει πάντ' ὁ γηράσκων χρόνος — was ich, da die Gebildeten höherer Semester in der Regel ihr Griechisch ja ausgeschwitzt zu haben pflegen, auch verdeutscht wiedergeben will: »Aber gründlich lehrt alles endlich die Zeit«. Der Reiz und die Befriedigung, die die wissenschaftliche Beschäftigung mit alter Kunst gewähren, liegt wohl mehr in dem Vordringen zu festen Tatsachen oder wenigstens genau umschriebenen Wahrscheinlichkeiten als in dem noch so geistreichen Spiel mit historisierenden und ästhetisierenden Ideen. Und keine unter den sogenannten Geisteswissenschaften nähert sich damit so sehr den reinen Erfahrungs- und Beobachtungswissenschaften, keine klingt so sehr an die Naturwissenschaften an, als eben die Kunstwissenschaft.

Friedländer ist unter seinen Fachgenossen eine ihrem Vollerworte nach anerkannte Persönlichkeit, die meines Ruhmens nicht bedarf. Aber auf ihn auch weitere Kreise einmal aufmerksam zu machen, dünkte mich angebracht zu sein gerade wegen der Verborgenheit und Verstecktheit seiner wichtigen literarischen Produktion. — Es besteht in weitem Umfang die stillschweigende Übereinkunft, niemand zu loben, er sei denn bereits tot. Das ist vielleicht weise, läßt sich aber nicht allemal gut durchführen. Denn dann kämen wir niemals in die Lage, über jene, die zu überleben wir nicht annehmen dürfen, den Mund aufzutun, außer wenn wir sie — korrigieren wollen, was freilich durch das allgemeine Übereinkommen nicht untersagt ist.

Ich habe diese längere Einleitung den paar Worten vorausgeschickt, mit denen ich die erstmalige Abbildung (also die Veröffentlichung, wie man zu sagen pflegt) des lieblichen Frauenbildnisses begleiten will, das aus russischem Privatbesitz kürzlich in die Berliner Galerie gelangte. Da man ja über Bilder nicht viel reden soll — wie oben mehrfach hervorgehoben wurde —, so muß man, wenn von einer Redaktion ein »Aufsatz« verlangt wird, eben zu der altmodischen

»allgemeinen Einleitung« zurückgreifen, um die Spalten zu füllen. Über das Bild selbst also nur das Notwendigste. Es ist aber die unschuldige Veranlassung geworden, daß unser »Allgemeines« schließlich zu etwas recht Speziellstem sich zuspitzte.

Friedländer — und gleichzeitig mit ihm Wilhelm Bode — bestimmten das unter dem Namen des Flémallers angebotene Bild sofort als Roger van der Weyden. Diese Zuschreibung an Roger ist wirklich gar nicht so schwierig — wenn man sie weiß. Man pflichtet ihr, wie ich glaube, allenthalben willig bei, sobald man sie vernommen hat. Ja, es bleibt einem nach reiflicher Erwägung gar kein anderer Ausweg. Es sei denn, daß man die Skepsis zum Prinzip erheben und von dieser »sicheren« Warte aus schlaue lächelnd den weiseren Mann agieren wollte.

Die Malerei ist vortrefflich, nur einem Originale angemessen, und von erfreulichster Erhaltung. Das feine Netz zarterer Craquelure wie auf dem Johannesaltar. Das rosige Gesichtchen der Frau leuchtet aus der linnenen weißen Umräumung gar anmutig weltlich hervor, recht als der selten zum Ausdruck gelangende lebensfrohe Geist mittelalterlicher Zeiten, in denen die Leute, die sich porträtieren ließen, für gewöhnlich die Hände zum Gebet falten und die Blicke aus dem Rahmen hinaus in die Ewigkeit entsenden. »Ob er wohl die Süßigkeit des lächelnden Frauenmundes kannte?« merkt Anton Springer in seiner Bearbeitung des Crowe und Cavalcaselle bei Roger an. Nun, ein Lächeln kann man das wohl auch hier kaum nennen, was diesem Mund das Süße gibt. Aber dieser Mund *kann* lächeln und lächelt gewiß gern, das wenigstens fühlt man. Das jugendliche Gesicht wirkt übrigens ein klein wenig leer, allerdings im Original, das durch die frische Färbung Leben in die Flächen bringt, nicht so sehr wie in der schwarz-weißen Reproduktion. Im Original tritt sogar alles übrige, was sich in der Wiedergabe aufdringlicher vorschiebt —, das duftige, wundervoll lebendig das Haupt umhüllende und ein bißchen in Unordnung geratene weiße Linnen, sowie das neutrale pelzbesetzte graue Kleid — hinter der Fleischtönung, den roten Lippen und den hellen grau-blauen Augen zurück. Jener Rest von Empfindung einer gewissen Leere kann — ganz abgesehen davon, daß er sich ja bei der Betrachtung von allen Roger-Bildnissen einstellen will — hier etwa als Beleg zu dem Lehrsatz dienen, daß das Natur-Schöne am schwersten Eingang finde in das Kunst-Schöne. Ein »schönes« Gesicht war hier der Vorwurf, und eben diese »Schönheit« sollte zur Anschauung kommen. Das lenkte den Maler um ein Geringes ab von seiner künstlerischen Betätigung. Ganz prachtvoll sind die Hände. Und auch beim Anblick des Originals wird die Aufmerksamkeit durch sie immer wieder abgelenkt von dem Kopfe — wir gestehen uns das bald ein. In das Gesichtchen mag sich vielleicht einer »gegenständlich« verlieben, die Hände wird man nur aus rein künstlerischen Gründen bewundernd betrachten. Wir bilden Hände aus dem Escorial-Gemälde ab. Es sind lebensgroße Hände. Und Hände

von solcher Wucht hat Roger ja nicht wieder gemalt. »Übermäßig knöchig« nennt Voll treffend Rogers Hände. Man glaubt die Knöchlein klappern zu hören wie bei einem Skelett. Die Finger der Magdalena zeigen in ihrer krampfhaften Steifheit keine Falten über den Knöcheln, sie wirken fast wie Klaviertasten. Diese gewissermaßen formleeren Finger kehren bei Roger oft wieder. Dagegen sind die andererseits für den Meister so charakteristischen Gelenkfalten der ausgestreckten Johanneshand auch bei den Fingerknöcheln unseres weiblichen Bildnisses, abgeschwächt durch die legere gekrümmte Haltung, deutlich wahrnehmbar. Man beachte ferner die Nägel und den bei Roger typisch säbelartig aufgerichteten Daumen.

Das Bildnis tritt ein in die Reihe der besten niederländischen Bildnisse aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Der Scharfblick des Herrn W. Grétor hat das Gemälde im russischen Privatbesitz entdeckt. Ihm verdankt das Berliner Museum die Möglichkeit der schönen Erwerbung.

Über die Bildnisse Rogers hat sich, in bedeutungsvollerem Sinne, meines Wissens zuerst Hugo v. Tschudi im Berliner Galeriewerk geäußert (12. Lieferung, 1898). Er besprach dort die Bildnisse Karls des Kühnen im Berliner und im Brüsseler Museum. Es ist nicht erkennbar, was er ihm sonst noch an Porträts zuschreibt und was er, natürlich abgesehen von den Stifterbildnissen, im Auge hat bei seiner Schilderung: »Ein großer Porträtist war Roger van der Weyden nicht. Er ist kein Charakteristiker. Hier fehlt der Blick für das Unterscheidende, die Freude an der individuellen Erscheinung. Kein anderer seiner niederländischen Zeitgenossen hat so sich gleichbleibende Typen. Erst der Affekt bringt Leben in seine Gesichter, in der Ruhe sehen sie gleichgültig und gelangweilt aus, ihnen mangelt jenes tiefere Leben, das aus dem Grund der Seele geschöpft ist und in feinen Adern durch die Züge rieselt. Auch die malerische Behandlung bietet keinen Ersatz hierfür. Die Zeichnung spürt nie den letzten Feinheiten der Form nach, die Modellierung im vollen Licht bleibt wirkungslos.«

Eduard Firmenich-Richartz spricht in seinen bekannten Aufsätzen über Roger, die in dieser Zeitschrift (1899) erschienen sind, vom Bildnismaler nur beiläufig. Von bestimmten Porträts erwähnt er bloß »Bildnisse Philipps des Guten in der Art Rogers« (Madrid, Antwerpen, Lille). »Das Porträt Karls des Kühnen in der Kollektion der Margarete von Österreich kann nur ein Jugendbild gewesen sein.« Das ist richtig. Wir halten auch — im Gegensatz zur weiter unten angeführten zweifelnden Äußerung Friedländers — das Berliner Bild tatsächlich für das Jugendbildnis Karls, ohne damit natürlich irgend etwas zu dem Verhältnis aussagen zu wollen, in dem es zu dem nicht mehr nachweisbaren Porträt jener alten Sammlung gestanden haben mag.

Nach v. Tschudi hat über die Bildnisse Rogers, zusammentragend und in ausgiebiger Weise, eigentlich nur Friedländer gehandelt, zuerst im Ausstellungswerk der Berliner Kunstgeschichtlichen Gesellschaft von 1899,



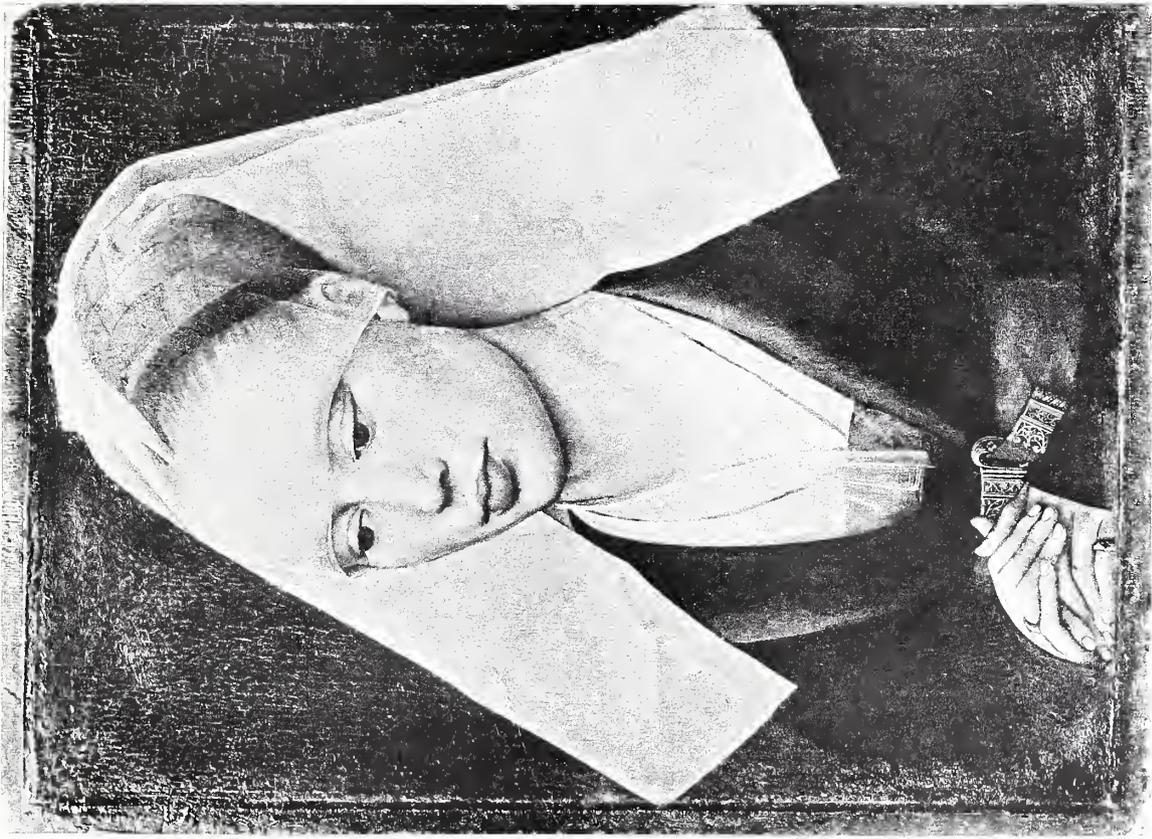
Die Stifterin Guigonne de Salins auf Rogers jüngstem Gericht in Beaune



Der Stifter Nicolas Rolin auf Rogers jüngstem Gericht in Beaune



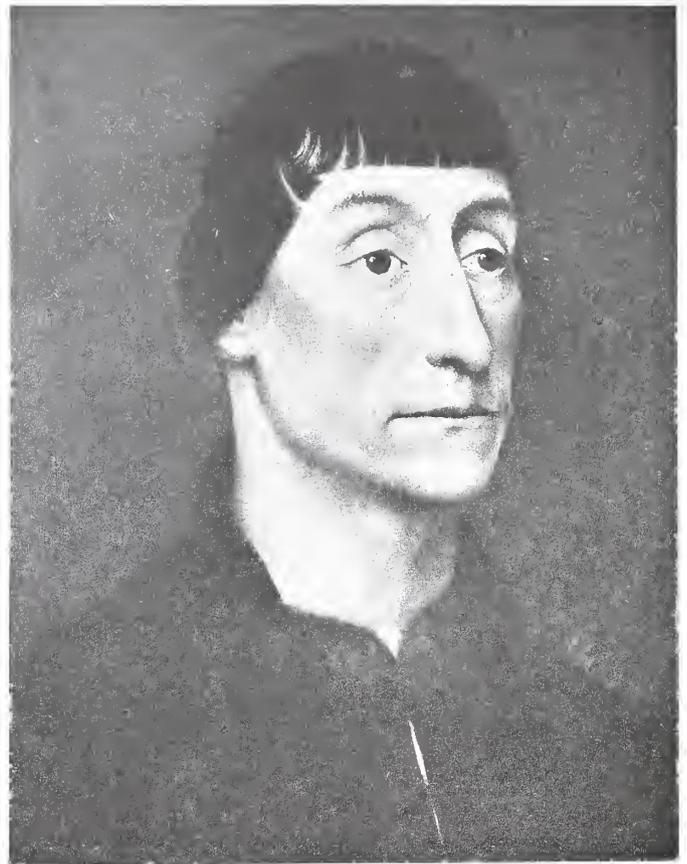
Weibliches Bildnis, National Gallery in London, Schenkung der Mrs. Lyue Stepiens



Weibliches Bildnis im Gotischen Hause zu Wörlitz



Männliches Bildnis, bei Herrn Ch. L. Cardon in Brüssel



Männliches Bildnis, Sammlung Richard v. Kaufmann, Berlin



Der Stifter Pierre Bladelin vom Triptychon  
im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin



Die Stifterin auf Rogers Kreuzigung  
im Hofmuseum zu Wien



Bildnis Karls des Kühnen

Museum in Brüssel

Wird dann in seinen Schriften über die Brügger Leih-Ausstellung von 1902 (Repertorium 1903, Bruckmannsche Publikation 1903). »Es gilt den Menschentypus in der vergleichsweise erstarrten Kunst des Brüsseler Meisters zu erfassen. Seine Porträtierfähigkeit ist nicht so groß, als daß nicht das Typische seines Stils überall durchdränge. Die sechs oder sieben Männerbildnisse, die dem Meister mit dem besten Rechte zugeschrieben werden dürfen, bilden auch in Äußerlichkeiten, wie Kleidung, Haartracht und Behandlung des Hintergrundes, eine ziemlich fest geschlossene Gruppe. Dem im Antwerpener Museum bewahrten Porträt Philipps des Guten, das übrigens anscheinend nur eine alte Wiederholung ist, wie die entsprechenden Tafeln, die in Gotha, im spanischen Privatbesitz und sonst gezeigt werden, schließt sich wohl mit Recht das als Original betrachtete Berliner Porträt an, das vielleicht ebensowenig Karl den Kühnen vorstellt wie Rogers Mann mit dem Pfeil in Brüssel. Dann der Herr von Croy, wieder in Antwerpen, Jean de Gros' Bildnis, kürzlich aus Brügge in den Besitz eines Pariser Sammlers gelangt [Sammlung Kann], endlich das schönste von allen, der junge Mann in der venezianischen Akademie. Von Frauenbildnissen möchte ich am ehesten hier anreihen das durch seine gute Erhaltung auffällige Porträt, das die Schenkung der Mrs. Lyne Stephens der Londoner National Gallery zugeführt hat (aus der Sammlung Beurnonville), das ähnliche Bildnis in Wörlitz und das feine Brustbild einer älteren Frau bei Adolphe von Rothschild in Paris. Das Porträt eines älteren bartlosen Mannes, das Herr Geheimrat von Kaufmann zu unserer Ausstellung geliehen hatte, fügt sich in die zusammengestellte Gruppe ein. Ein magerer Kopf, nicht unähnlich dem Peter Bladelins, des Stifters in dem Berliner Flügelaltar, reckt sich aus dem schwarzen Gewande, das hinten am Halse kragenartig emporsteigt, vorn aber den kräftigen Hals frei läßt. So oder ähnlich ist der Abschluß der Kleidung in all den Bildnissen Rogers. Der Mangel an dem vermittelnden Weiß des Untergewandes macht, daß der Ansatz des entblößten Halses ein wenig brutal erscheint. Charakteristisch für den Meister sind namentlich die nicht ganz einwandfreie Zeichnung der nahe aneinandergerückten Augen, die Leere der Form, die Betonung der zeichnerisch erfaßten Hauptlinien, besonders der langen Kinnbackengrenze, die geringe Stofflichkeit des Fleisches, endlich die herbe und bittere Empfindung, die den Kopf beseelt. Das Haar ist, wie auch in den anderen Bildnissen des Meisters, straff in die Stirn und über die Schläfen gekämmt und scheint eine Perücke zu sein.« (Berliner Ausstellungswerk von 1899.) — »Unter den Bildnissen schien mir ein sicheres und vollkommen erhaltenes Original von der Hand Rogers das Frauenporträt aus Wörlitz. Der scharfe Typus des Meisters ist in der Porträterscheinung durchaus deutlich. Die meisterhaft gezogene reine und große Linie, die Sparsamkeit der Schatten, die Bildung des etwas vorgeschobenen Mundes und der Augen, alles ist besonders charakteristisch für den Meister und durchaus seiner würdig. Von den Männerporträts machen zwei

ernstlich und erfolgreich Anspruch darauf, für Originale des Meisters gehalten zu werden: das Bildnis eines Mannes in mittleren Jahren, ausgestellt als »Pierre Bladelin« — wohl mit Unrecht, die Ähnlichkeit mit dem Donatorenbildnis in Berlin ist nicht groß — aus der Sammlung R. v. Kaufmann, und das ganz und gar verputzte Porträt eines jüngeren Herrn aus dem Besitz des Herrn Ch. L. Cardon in Brüssel.« (Repertorium 1903.) — »Das bisher wenig beachtete, einfache und stolze, überdies sehr gut erhaltene Porträt [in Wörlitz] scheint mir nach dem strengen, etwas mohrenhaften Schnitte des Antlitzes, nach der Modellierung mit sparsamen Schatten, nach der Zeichnung der hageren Hände, ein charakteristisches Werk Rogers zu sein. Ähnliche Frauenbildnisse befinden sich in der Londoner National Gallery (vente Beurnonville) und bei Adolphe de Rothschild (vente Nieuwenhuijs). Mit diesem Frauenporträt und mit zwei Männerbildern, dem aus der Sammlung v. Kaufmann in Berlin und einem anderen schlecht erhaltenen, aus dem Besitz Ch. L. Cardons in Brüssel, war Roger als Porträtist in Brügge gut vertreten.« (Bruckmannsches Ausstellungswerk 1903.)

Mit Friedländers Ansichten über die Rogerporträts auf der Brügger Ausstellung stimmt G. Hulin (Georges H. de Loo) überein: (Bild bei v. Kaufmann) »Ce portrait nous paraît dater des dernières années de la vie de Rogier. L'identification du personnage représenté ici, avec Pierre Bladelin, ne se justifie nullement par la comparaison avec le triptyque de Middelbourg. Il ressemble plus au Sir John Donne de Memlinc (Triptyque de Chatsworth), qu'au célèbre trésorier de Philippe le Bon.« (Catal. crit. 1902.) — (Bild bei Cardon) »La composition, le dessin du cou et des mains, rappellent en effet maître Rogier. Mais l'œuvre a trop souffert pour que nous osions nous prononcer catégoriquement.« (Catal. crit. 1902.) — (Wörlitz) »Ce très beau portrait nous paraît dater de la fin de la carrière du grand Rogier. Il est tout à fait typique de son modelé continu et délicat, sans ombres. D'autre part il ne montre plus la grandiose énergie qui caractérise le portrait de la femme du chancelier Rollin, Guigonne de Salins (à l'hôpital de Beaune) et celui de Philippe le Bon (original au Palais Royal de Madrid; copie dans la coll. van Ertborn, à Anvers).« (Catal. crit. 1902.) — In der Einleitung des genannten Katalogs hat Hulin beim Kapitel über den Flémaller die Bemerkung: »Ajoutons au groupe ainsi formé, deux autres œuvres, dont nous croyons qu'elles n'ont pas encore été attribuées au Maître: L'une est la beau Portrait de dame, qui se trouve à la National Gallery (n° 1433), de sa facture la plus fine et la plus soignée, comme la Calvaire de Berlin. La paternité du maître ne nous paraît guère douteuse: les mains notamment sont tout-à-fait caractéristiques et semblables à celles de ses autres portraits.« Dieses entschiedene Urteil des hervorragenden Kenners ist frappierend. Vielleicht gibt aber doch die von uns gebotene Zusammenstellung von Abbildungen Veranlassung, zu ersehen, wie sehr das Stück stilistisch in den Kreis vielmehr der Rogerbildnisse sich einfügt.



Bildnis des Philippe de Croy

Museum zu Antwerpen



Bildnis Karls des Kühnen

Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin

Wie ist nun die Kunstforschung auf die knappen doch so vielsagenden Feststellungen und Hinweise Friedländers eingegangen? Im Ausland natürlich nicht, weil die Leute zu wenig Deutsch verstehen, um in deutschen Publikationen nach entlegenen Notizen zu schürfen. A. J. Wauters gibt in seinem (französisch geschriebenen) Brüsseler Gemäldegaleriekatalog von 1900 — als ob er Friedländer, den er übrigens nicht erwähnt, flüchtig und untüchtig gelesen hätte — einen Teil der genannten

Bildnisse dem Hugo vanderGoes: Karl den Kühnen in Berlin und Brüssel, »Bladelin« bei v. Kaufmann, Jean de Gros, das Wörlitzer Bild und das Porträt der Akademie in Venedig, und vermehrt dann diese Goes-Galerie durch Werke Memlings und anderer Meister, während er dem Roger gar nichts beläßt. In seinem Katalog von 1906 dagegen stehen nun wiederum, mit allerlei anderem vermischt, bei Roger Karl in Berlin und Brüssel, das weibliche Bildnis der National Gallery, das Wörlitzer Bildnis, sowie die Bilder der Herren v. Kaufmann und Cardon, die Goes-Porträt-sammlung von 1900 aber ist, wiederum von mancher neuen fremden Beimischung abgesehen, zusammen-

geschmolzen auf den jungen Mann in Venedig und den Croy in Antwerpen. Das alles kann man natürlich nicht ernst nehmen.

Unter Deutschen ist Karl Voll auf die Roger-Bildnisbestimmungen Friedländers zu sprechen gekommen, in seiner Entwicklungsgeschichte der altniederländischen Malerei (1906). (Ich sage: Friedländers Bestimmungen, obschon ja im einzelnen auch andere daran Anteil haben mögen; jedenfalls hat er der Erste die ganze Gruppe einheitlich zusammengefaßt und sicherlich manche Hauptsachen zuerst zu-

geschrieben. Die Sondierung des »geistigen Eigentums« ist in der Kunstgeschichtsforschung vielfach unmöglich gemacht, einmal dadurch, daß das Zitieren aus der Mode gekommen ist, und dann, weil die mündliche Aussprache unter den engeren Fachgenossen bei den Attributionen eine große Rolle spielt. W. Bode hat in seinem Kann-Werke 1900 wohl deswegen bloß im allgemeinen von der »deutschen Forschung« gesprochen.)

Zunächst behandelt Voll das jüngste Gericht in Beaune.

»Auf der Rückseite interessieren uns vor allem die fast lebensgroßen Porträts des Kanzlers Rolin und seiner Frau Guigone. Sie sind vielleicht die einzige Partie des sonst so großartigen Meisterwerkes, von der man enttäuscht wird. Es bedarf eines genauen Studiums, um sich zu überzeugen, daß diese beinahe matten Bildnisse wirklich

von derselben Hand herrühren, die die prachtvollen Gestalten der Seligen geschaffen hat. Rogiers Stellung innerhalb der Kunst des 15. Jahrhunderts ist eben noch nicht ganz frei. Er, der den Realismus nicht mit jener Rücksichtslosigkeit pflegt, wie Jan van Eyck, ist auch nicht zur höchsten Meisterschaft des naturtreuen Stiles vorgedrungen; das Porträt paßte nicht



Bildnis des Jean de Gros

Sammlung Rudolph Kann, Paris

recht in seine Art. So innig er die Gestalten seiner Heiligen zu beseelen verstand, so wenig gelang es ihm, ein durchaus lebensvolles Bildnis zu schaffen«. Wir halten diese Charakteristik dieser unbestreitbaren Rogerbildnisse für zutreffend, aber nicht für ausreichend. Betont müßte werden auch die in ihnen sich aussprechende kraftvolle Herbheit und die Härte der fast an die Karikatur streifenden großzügigen Stilisierung. Voll findet dann noch, daß sich im Porträt des Stifters auf dem Münchener Dreikönigsaltar »eine feine, zusammenfassende Weichheit bemerkbar« mache.



Männliches Bildnis

Akademie zu Venedig



Bildnis Philipps des Guten

Kgl. Schloß zu Madrid



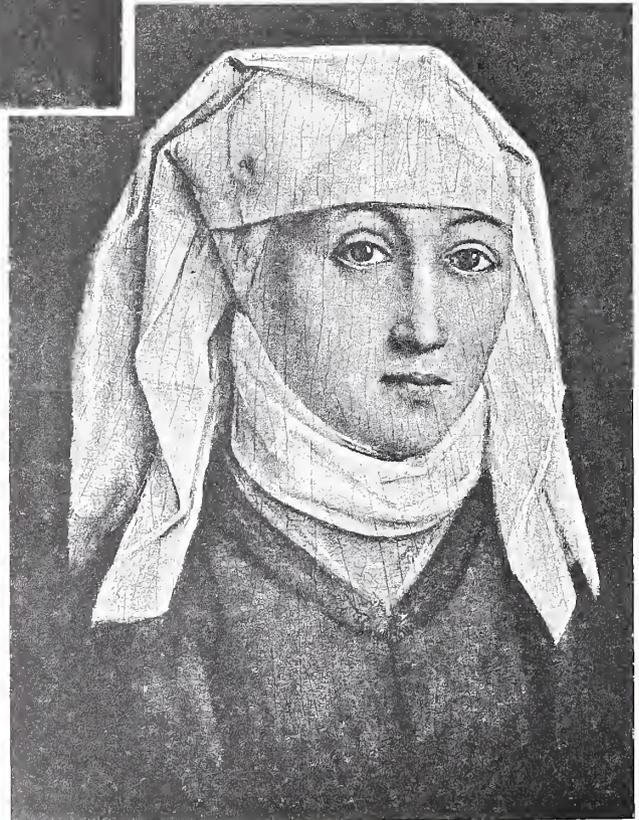
Weibliches Bildnis  
Sammlung Adolphe de Rothschild, Paris



Hände der Magdalena  
von Rogers Kreuzabnahme im Escorial



Hand des Johannes  
von Rogers Kreuzabnahme im Escorial



Weibliches Bildnis von einem Nachfolger Rogers,  
bei Mr. J. P. Heselline, London



Männliches Bildnis («Mann mit dem Pfeil»)

Museum zu Antwerpen

Es erscheint uns verwunderlich, daß Voll nach seinen mitgeteilten Sätzen zu einer Ablehnung aller von Roger zuerteilten Bildnisse kommt mit Ausnahme des einzigen. »Auffallend ist es, daß von Rogier, nachweisbar als Porträtist sehr geschätzt worden, fast keine Einzelbildnisse erhalten sind. Unter seinen vielen Bildnissen, die ihm in öffentlichen und Privatsammlungen zugeteilt werden, stammt sicher von seiner Hand das Porträt eines Mannes in mittleren Jahren bei Herrn v. Kaufmann in Berlin. . . . Die Auffassung ist sehr mild und weich. Die scharfe Porträtwahrheit, die das 15. Jahrhundert sonst liebte, war Rogiers Sache nicht. Dafür hat er dem Bildnis eine trotz aller Ruhe imponierende Haltung gegeben. Sehr nahe steht dem Künstler auch das Bildnis eines Jünglings in der Akademie-Galerie von Venedig, . . . doch ist dieses Stück so auffallend temperamentlos, daß Rogiers Autorschaft immerhin zweifelhaft ist.« Mild und weich sind die Bildnisse in Beaune gewiß nicht, eher streng, scharf und eckig. Und bei der »Weichheit« des angeblichen Bladelin spricht wohl auch etwas eine milde nachbessernde Hand mit. »Die Weichheit scheint (!) eine Eigentümlichkeit von Rogiers Bildnissen gewesen zu sein. . . . Darum (!) sind wohl die Porträts, besonders die weiblichen, die ihm zugeschrieben zu werden pflegen, aus seinem Werke zu streichen, wenn sie hart und eckig behandelt sind.« Nach diesem in seiner Begründung mir nicht ganz verständlichen Radikalismus bin ich in einiger Sorge, wie sich Voll zu unserem neuen Bilde verhalten wird, ob er es für »weich« erklärt und etwa als Roger gelten läßt, oder ob er es für »eckig« ansieht und »streicht«. Volls Schriften haben mir mit ihrer herzhaften Urwüchsigkeit und dem unerschrockenen Drauflosgehen gar viel Freude gemacht, aber ebenso oft fast habe ich mich wundern müssen über die damit kontrastierende sonderbare Verschwommenheit mancher seiner Aussprüche. So ist mir hier das Operieren mit dem Wörtchen »weich« nicht klar. Ich sollte meinen, um stilkritisch die Bildnisart Rogers zu fassen, mußte auf ganz andere Bestimmungen eingegangen werden. Mit diesem »weich« wirft man doch unmöglich eine ganze stilistisch unlegbar zusammenpassende Gruppe von Bildnissen über den Haufen. Man geht eben aus von den Bildern Rogers, insbesondere auch von den auf ihnen befindlichen Stifterbildnissen — erwähnen will ich noch den bischöflichen Stifter auf der Kreuzabnahme im Haag —, und wird dann so auf die in Rede stehende Gruppe der Einzelbildnisse gebracht. Das Herausgreifen des einzigen »Bladelin«, der in keiner Weise unter diesen Porträten herausragt, eine Qualität für sich bildet oder charakteristischer wäre für Roger als die anderen, erscheint fast wie Willkür. Ich muß gestehen, daß für mich die Beweisführung von dem Bildnis der Guigonne, der zweiten Frau des Kanzlers Rolin, zu dem anonymen Wörlitzer Bildnis hin sogar einleuchtender ist, als etwa der Zug hin vom Stifter des Bladelinaltars zum Bildnis bei Herrn v. Kaufmann. Voll nimmt die Bildnisse in einer Anmerkung zum Teil kurz vor und läßt keines gelten. Besonders schlecht ergeht es dem

»Karl den Kühnen« der Berliner Galerie, »dessen Stellung am besten nach einem Stich des 17. Jahrhunderts zu beurteilen ist, der offenbar ein echtes Bildnis dieses Fürsten von Rogiers Hand wiedergibt; danach kann das Berliner Stück nicht von dem Brüsseler Stadtmaler herrühren«. Ich war nicht wenig verblüfft, als ich das las. Voll ist also in diesem Falle nicht einmal so gnädig, von seinem Standpunkte aus als von einer Kopie zu sprechen. Ich kenne acht Porträtstiche Karls aus dem 17. Jahrhundert (darunter Arbeiten von F. Bouttats, P. de Jode, S. de Passe, J. Suydcrhoef). Alle tragen sie gleichen Charakter, sagen wir Rubenscharakter, so besonders auch das Blatt von Corn. Visscher, das Jan van Eyck als den Maler nennt. Diese Stiche wird doch Voll nicht meinen? Aber welchen meint er dann? Er hätte bei einer so wichtigen Sache, wie es doch immer das Absprechen der Autorschaft ist, genau den Stich angeben sollen, ja müssen, den er im Sinne hat. Und so prägt sich denn in allen Redewendungen, mit denen Voll die Bilder abweist, lediglich die Stimmung des Ungenügens aus, die sie ihm verursachen. Er selbst hat keine einzige Attribution gemacht in diesen Rogersachen — was er ja auch sonst sehr selten getan hat —, er bekleidet bloß die Rolle des Kritikers. Dazu hat er sein gutes Recht. Und es kann nur wünschbar sein, daß scharfe Aufpasser existieren. Vielleicht war es aber doch verdienstlicher und für die Kunstforschung fruchtbarer, alle diese Stücke heranzuziehen und festzulegen.<sup>1)</sup>

Die Bildnisse Jan van Eycks bilden eine fest umschriebene Gruppe, ebenso diejenigen des Hugo van der Goes, diejenigen des Dirk Bouts und die Memlings. Und die Gruppe Rogers van der Weyden stellt sich diesen Gruppen mit voller innerer Klarheit an die Seite.

Sehr instruktiv ist eine Vergleichung unseres Bildes mit dem Roger-Bildnis Karls des Kühnen der Berliner Galerie. Beide Tafeln haben fast das gleiche Format (49×32, 47×32 cm, etwa  $\frac{3}{4}$  Lebens-

1) Wie die Kritik Volls die Forschung Friedländers begleitet, mag ein Beispiel illustrieren. Das Repertorium brachte 1895 eine Arbeit Friedländers »Hans der Maler zu Schwaz«, in der eine zum Teil schon vordem zusammengefaßte Bildergruppe in scharfsinniger Erschließung zum ersten Male den zu ihr gehörigen Künstlernamen erhält. »Die Hypothese — sagte Friedländer — wird auflösen Hypothese zu sein, sobald in Schwaz ein Maler Hans nachgewiesen ist, dessen Familien- oder Zuname mit 'M' beginnt.« Voll schrieb nun in seinem Bericht über die Münchener Renaissanceausstellung (Allgem. Ztg. 1901 Nr. 211): »Wenn diese Werke [Holbein, Kranach] unbestreitbar echt sind, daß sich keine weiteren Diskussionen an sie knüpfen, so haben wir in dem ausdrucksvollen männlichen Bildnis, das einem erst in moderner Zeit konstruierten Maler Hans v. Schwarz [sic!] zugeteilt wird, den Stoff zu längeren gelehrten Auseinandersetzungen als der Raum des Feuilletons gestattet.« Voll hat aber seine hier angedrohte Gelehrsamkeit bei sich behalten — zu seinem Glück! Denn Gustav Glück vermochte im »Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen des Allh. Kaiserhauses« von 1905 ein Bild mit Inschrift beizubringen, durch die Friedländers »Hypothese« aufhört Hypothese zu sein.

größe). Das Inkarnat ist hier wie dort dasselbe kühl-rosige, ohne Helldunkelmodellierung. Ohne kräftige schwärzliche Schatten, wie sie beim Flémaller vorkommen, wirkt das Bild gleich den anderen Bildnissen Rogers unplastisch, flächenhaft, abstrakt. Der Schnitt der Augen und der kräftig-starre Blick sind sehr verwandt. Trotz aller Ruhe waltet in diesen stilisierten Zügen Anspannung. Die Nasenform — gerade, lang, gerundete Spitze, kurze Flügel — ist fast dieselbe. Überaus auffallend ist die überall gleich bleibende individuelle Art wie die Lippen fest geschlossen sind. Das gewiß sehr schöne männliche Bildnis mit der für Roger so bezeichnenden Hand, die den Dolch berührt, muß jetzt, wo dieses feine weibliche Bildnis daneben gehängt wird, in der Qualität doch nicht unbedeutend zurückstehen. Die Tracht unseres Frauchens, das trotz der zwei glatten Goldreifen am Finger wohl kaum eine »lustige Witwe« sein wird, kehrt auf Rogerschen Bildern immer wieder. Ich erinnere nur an die zur Türe hereintretende weibliche Gestalt auf der linken Seite des Johannesaltars wie an die Stifterinnen auf dem Jüngsten Gericht in Beaune und der Kreuzigung in Wien. Es ist freilich außerdem die Tracht der Zeit. Aber ganz so übereinstimmend, ich möchte sagen individuell-stilvoll zurechtgelegt, fand ich sie auf den Bildern anderer Meister doch nicht, zum Beispiel nicht bei dem weiblichen Pendant der Doppelbildnisse in der National Gallery (No. 653), das dem Flémaller gegeben wird. Die für Roger auf allen unzweifelhaften Bildern charakteristische Faltenzeichnung mit ihren scharfen, abgehackten, schräge-stufenförmigen Konturierungen ist auch auf unserem Bilde festzustellen. Man beachte besonders die an die Brust sich anlehrende Seite des rechten Ärmels (im Bilde links), und vergleiche damit etwa den Ärmel des Engels auf dem Mittelstück des Johannesaltars und den Ärmel der Maria auf dem Bladelinaltar.

Unsere illustrative Zusammenstellung der Roger-Bildnisse gibt die hoffentlich erwünschte Gelegenheit zur näheren Vergleichung untereinander und mit unserer Tafel. Hervorheben müssen wir noch den in allen vorhin angeführten Urteilen nicht genannten »Mann mit dem Pfeil« im Museum zu Antwerpen, über den Seymour de Ricci kürzlich in der Gazette des Beaux-Arts gehandelt hat (September 1907). Auf der Aus-

stellung der französischen Primitiven 1904 hatte man ihn für Fouquet in Anspruch genommen, und Bouchot hatte ihn in seinem Abbildungswerk dieser Veranstaltung unmittelbar neben Fouquets »L'Homme au verre de vin« gestellt, dem aus der Sammlung Wilczek in den Besitz des Louvre übergegangenen Bildnis. Die oberflächlichste äußere Ähnlichkeit schuf diesen Irrtum. Es befindet sich nämlich seit etwa einem Jahre in der Pariser Privatsammlung Adolphe Schloß ein Roger-Fragment — von Friedländer so bestimmt —, das unter anderen Figuren die Persönlichkeit jenes »Mannes mit dem Pfeil« aufweist. Es liegt hier ebenfalls ein Roger-Porträt vor. Ricci grübelt unnötig nach über den Gegenstand, den der Mann neben dem Pfeil mit der Hand anfaßt: »un objet cylindrique, de nature incertaine, où l'on a voulu reconnaître un sablier, le manche d'un poignard ou la poignée d'un arc.« Es ist ganz gewiß derselbe Griff eines Misericordia-Dolches, den wir auch auf den Bildnissen Karls des Kühnen und Croys finden. (Vgl. Talhoffers Fechtbuch 1467, hrsg. von Hergsell, Taf. 187.) Der Berliner Katalog sagt unrichtig »Schwert«. Der Stifter Bladelin hat einen ähnlichen Dolch am Gürtel. — Wir fügen schließlich noch ein gerade in bezug auf unser weibliches Bildnis recht merkwürdiges Frauenbildnis eines Roger-Nachfolgers hinzu, das auf der Brügger Leihausstellung von 1902 die Nummer 96 trug (bei J. P. Heseltine) und damals wie alle übrigen Bilder, die auf diese einzigartige Gemäldeschau gekommen waren, in dankenswerter Weise von Bruckmann in München photographiert worden ist.

Die Rückseite unserer Eichenholztafel zeigt Bemalung. Auf rötlichem Grund steht in stilisiertem grauen Renaissancekranz ein Wappen, das leider bis zu totaler Unkenntlichkeit absichtlich zerkratzt ist. Kreuz und Wappenform weisen unbedingt auf Italien. Man könnte sich denken, der oder die Besitzer, als sie seinerzeit des Bildes sich entäußerten, hätten die Erinnerung daran tilgen wollen, daß sie einstmals die Eigentümer dieser Tafel gewesen seien. Ferner möchte man dazu anmerken, daß in jenen Zeiten die Niederlande ja vielfach von italienischen Kaufleuten besucht worden sind. Rogers italienischer Aufenthalt dagegen hat mit dieser Sache nichts zu tun. Kranz und Wappenform gehören einer viel späteren Zeit an.

## KUNSTWISSENSCHAFTLICHE LITERATUR

**Berühmte Kunststätten Nr. 38: Köln**, von *Edmund Renard*. Mit 188 Abbildungen. E. A. Seemann in Leipzig, 1907. 4 Mark.

In der Serie der *Berühmten Kunststätten* nimmt das lange erwartete, endlich erschienene *Köln* hinsichtlich der zusammenfassenden illustrierten Darstellung zweifellos eine der ersten Stellen ein. Dazu trägt gewiß der geschlossene Charakter der Stadt bei, die von der Römerzeit an während des ganzen Mittelalters das Kunstschaffen in ungewöhnlichem, weithin wirksamem Maße gepflegt, niemals ganz vernachlässigt hat. Das Hauptverdienst aber kommt dem Verfasser zu, der gerade zur Lösung dieser, nicht leichten Aufgabe eine solche Fülle von Eigenschaften vereinigt, daß er hierfür die berufenste Kraft war. In Köln geboren und in der Werkstatt des Bildhauers wie des Architekten aufgewachsen, deren Andenken dieses Buch geweiht ist, verstand er sich auf die Geschichte und Praxis der verschiedenen heimischen Kunstzweige, bevor er sie an der Universität zum Berufsstudium machte, und die langjährige Stellung an Museen wie in der Denkmälerstatistik verallgemeinerte und vertiefte seine Kenntnisse in hohem Maße, auch in deren Ausdehnung auf die nachmittelalterlichen Stilarten. Die Beschäftigung mit der Kulturgeschichte lieferte dazu den wirksamen Hintergrund, und die flüssige Darstellungsgabe erleichterte die schriftliche Formulierung. — Als die reife Frucht dieser Eigenschaften erscheint die vorliegende Studie, die ihren Rahmen über das den einzelnen Kunststätten bisher im allgemeinen gesteckte Maß erheblich ausgedehnt, zu einer vollständigen *Monographie über die Kunstgeschichte des heiligen Köln von ihren ersten Anfängen bis in unsere Tage* geführt hat.

Wer mit diesen auch nur einigermaßen vertraut ist, weiß, daß sie trotz ihrer langjährigen und vielfachen Durchforschung noch überreich ist an dunklen Partien, nicht nur in der römischen und fränkischen Periode, sondern auch in der eigentlichen Glanzzeit vom 11. bis in das 15. Jahrhundert. Manche dieser Dunkelheiten aufzuhellen, ist der Verfasser eifrigst bemüht gewesen, obwohl er sich, wie die meisten seiner Kollegen, auf die Registrierung

und Zusammenfassung des Feststehenden hätte beschränken können. Sein Buch ist reich an Kombinationen, die namentlich den der Aufklärung noch so bedürftigen Bau- und Denkmälern der frühromanischen Kunst und der »Blüte des romanischen Stils« mit ihren mancherlei durch neue Diskreditierungen alter Urkunden und Überlieferungen noch vermehrten Fragezeichen zugute kommen. Was er hier besonders über St. Gereon, Maria im Kapitol, St. Georg, St. Severin hinsichtlich ihrer Baugeschichte andeutet und darlegt, die auswärtigen Einflüsse (die er z. B. in wichtigen

Punkten auf Bischof Benno von Osnabrück, wohl mit Recht, zurückführt) prüfend, den Zusammenhang mit anderen ihm durch Autopsie geläufigen Bauwerken untersuchend, ist zugleich als ein Fortschritt in der Forschung zu begrüßen. Was er über »das Jahrhundert der Renaissance«, über »Barock und Rokoko« ausführt, hat auf diesem bisher arg vernachlässigten Gebiete zugleich den Vorzug neuer wichtiger Feststellungen. — Bei allen diesen Erörterungen führt der Verfasser seine für einen Kunsthistoriker ungewöhnlichen Kenntnisse auf politischem, wirtschaftlichem und kulturellem Gebiete mit ins Feld. Wenn sie trotz der Bestimmtheit, mit der sie durchweg auftreten, in ihrer Verwendung auch nicht immer sich bewähren sollten, so machen sie doch überall den Eindruck ernster Arbeit.

Das Buch zerfällt in elf zeitlich geordnete Abschnitte, und jeder derselben ist reich illustriert, nicht nur durch längst bekannte Abbildungen, sondern vorwiegend durch neue, zum Teil den Museen

und einzelnen Privatsammlungen entnommenen; sie sind sämtlich mit großer Geschicklichkeit ausgewählt, wie sie nur einer vollkommenen Vertrautheit mit den Denkmälern entspringt. Den bis auf wenige Ausnahmen (wie Abbildung 89, die hier durch eine bessere ersetzt ist) gelungenen photographischen Aufnahmen entsprechen durchweg gute Reproduktionen.

Das *Römische Köln* ist eine konzise Zusammenstellung der architektonischen und plastischen, wie in Schmucksachen, Krügen und Gläsern bestehenden Denkmäler, unter die das letzthin gefundene, wohl um 300 entstandene blaue Goldglas mit den alttestamentlichen Szenen leider



Kölnische Holzskulptur vom Anfang des 14. Jahrhunderts in der Sammlung Schnütgen.

Aus E. Renard: Köln. Berühmte Kunststätten Band 38. E. A. Seemann, Leipzig

nicht mehr aufgenommen werden konnte. An dieses hätte eine kurze Aufzählung der für die frühe Einführung des Christentums in Köln gerade aus den hier ausgegrabenen figurierten Gläsern sich ergebenden Gründen leicht angeschlossen werden können.

Über »*die Stadt der Franken*«, die der Durchforschung noch ganz besonders bedarf, ist alles Zuverlässige lehrreich zusammengestellt.

Die beiden, 50 Seiten umfassenden Abschnitte über »*das Zeitalter der frühromanischen Kunst*« und über »*die Blüte des romanischen Stils*« sind höchst instruktiv, und in ihnen kommen die Ergebnisse eigener Beobachtungen am meisten und am fruchtbarsten zur Geltung, so viel Rätsel sie auch noch übrig lassen, deren Lösung nur von Monographien erwartet werden darf.

Der Glanzzeit des lokalen kunstgewerblichen Schaffens, wie es in den »*Werken der romanischen Goldschmiedekunst*« Ausdruck fand, ist ein ganzer Abschnitt gewidmet, in welchem die durch von Falke hauptsächlich auf die in St. Pantaleon gepflegte Emailkunst bezüglichen epochemachenden Nachweise mit einer zu weitgehenden Reserve erwähnt werden. Die von ihm bezeichneten Gruppen und die von ihm behaupteten Einflüsse aus der Maasgegend sind doch hinreichend begründet, um als zuverlässige Faktoren in die kölnische Kunstgeschichte aufgenommen zu werden, die hier so lange ihre empfindlichste Lücke zeigte. Auch von seinem wichtigen Nachweis der Mitwirkung des Bildners Nicolaus von Verdun am Dreikönigenschreine dürften weitere Aufklärungen hinsichtlich der Bildhauerkunst in der so fruchtbaren rheinischen Übergangszeit zu erwarten sein.

»*Die Frühgotik in Köln*«, deren Ausgangs- und Mittelpunkt der Dom, hätte mit diesem in bezug auf Ursache und Wirkung noch etwas eingehender behandelt werden dürfen, da an ihn auf lange hinaus alles, nicht nur lokale, Kunstschaffen anknüpfte.

Ausgiebigere Würdigung erfährt »*die Kunst des ausgehenden Mittelalters*« insoweit sie auch auf dem immer mehr sich geltend machenden profanen Gebiet durch die bisherigen Untersuchungen ermöglicht wird. Die in diesem Zusammenhange in den Vordergrund sich drängende Plastik ist hierbei besonders berücksichtigt, aber ohne hinreichende Betonung des eigentlich Spezifischen der kölnischen Figuren, das sich auf ein Jahrhundert beschränkt und außer am Chorgestühl (des Domes) fast nur noch an einzelnen Standfiguren und Büsten zum Ausdruck gelangt. — Ganz vorübergehend werden die »*Kölner Borten*« erwähnt, die als Kloster- und Frauenarbeit mindestens bis ins 13. Jahrhundert zurückreichend, ihren Höhepunkt vornehmlich durch den Männerbetrieb des 15. Jahrhunderts erlangten, das sie in alle Welt versandte. Die kölnische Seidenstickerei und auch -Weberei, zu deren Annahme mehrfache Fundstücke längst drängten, ist durch die neuesten urkundlichen Nachweise von Koch höchst wahrscheinlich gemacht. — Die lokalen Errungenschaften auf dem Gebiete der Glasmalerei, die in den mit vollstem Recht hochgepriesenen Chorfenstern von St. Kunibert um 1247, sowie in den Kapellen- und Hochchorfenstern des Domes (vor 1320) die höchsten Triumphe gefeiert hat, durften noch mehr hervor gehoben werden wie an sich, so als die Vorbereitung auf ihre großartigen Nachklänge in der Hoch- und Spätgotik, die zugleich ihr jähes Ende bezeichnen.

Die »*Kölnische Malerschule*«, deren Vorspiel in den Miniaturen des 11., 12. und 13. Jahrhunderts, wie in den zahlreichen Wandgemälden der Übergangszeit nicht unbesprochen bleibt, gelangt in einem eigenen Abschnitt von 30 Seiten zu vollkommen abgerundeter Darstellung. Die Einflüsse, die von ihr nicht nur auf die Glasmalerei, son-

dern auch auf die Plastik und selbst auf die Goldschmiedekunst sich erstreckt haben, kommen zur Geltung, ohne daß sie auf die Stickerei ausgedehnt werden, die von ihnen zur Fertigmachung der figurierten Borten, wie zur selbständigen Durchführung die Anregung (noch mehr freilich vom Niederrhein) erfahren hat.

Manche eigenartige Gestaltungen, die »*das Jahrhundert der Renaissance*« zeitigte, vornehmlich auf dem Gebiete des Profanbaues, für den ein besonderer Typus mit gotischen Reminiszenzen sich herausbildete, werden auf ihre Ursprünge einsichtsvoll zurückgeführt, ebenso »*Barock und Rokoko*«, deren Erklärung dem Verfasser ausnehmend gut gelungen ist. Hierbei tritt die Jesuitenkirche in den Vordergrund, die kein eigentliches lokales Produkt war, obwohl im Kloster selbst manche, durch die Chronik auch mit ihren Namen bekannte Brüder als tüchtige Künstler wirkten auf dem Giete der Plastik und Tafelmalerei, der Goldschmiedekunst, sogar der Paramentenstickerei, die sämtlich in der Kirche noch durch hervorragende Leistungen vertreten sind. — Die Kölner Steinzeugindustrie, die erst neuerdings durch von Falke aus ihrer früheren Vermischung mit den Siegburger und Raerener Erzeugnissen als selbständig glänzender Zweig herausgeschält und namentlich im Kunstgewerbemuseum zahlreich vertreten ist, erfährt kurze Beleuchtung, wie die Möbelindustrie, die seit der Spätgotik vielfach lokale Pflege gefunden hat, zuerst mehr ornamentaler Art, dann in Reliefgruppen, zuletzt in Intarsieeinlagen von eigenartigem Gepräge.

»*Die jüngste Zeit*«, die das Kunststreben besonders im Lichte, vielmehr noch im Schatten der Romantik zeigt, ist eine geschickte Zusammenstellung der bezüglichen Bestrebungen, die aber doch zu sehr verallgemeinert werden, in einseitiger Beurteilung vom modernen Standpunkte aus. Wenn auch in Köln der Zerstörungseifer zu sehr gewaltet hat, nicht nur von den Archäologen, sondern zu meist von den Architekten geschürt, wenn auch manche von den letzteren vorgenommenen Restaurationen zu radikal gewesen sind, wenn auch die Nachbildung der mittelalterlichen Formen vielfach von unberufenen Handwerkern betrieben ist (die vornehmlich von den Architekten beschäftigt wurden), es fehlte doch auch nicht an konservativen Männern, auch nicht an gewissenhaften Restauratoren, noch weniger an genialen Künstlern, deren Werke Anerkennung verdienen, nicht nur vom Standpunkte ihrer Ursprungszeit, sondern auch vom Standpunkte der Gegenwart, die bisher den Beweis, in neuen Formen die alten Denkmäler würdig und harmonisch ausstatten zu können, noch nicht erbracht hat. Das durch von Schmid gebaute Haus gegenüber dem Dom, die von Wiethase entworfene Christuskirche, die von Schneider und namentlich von Mengelberg (Nordportal) besorgten Bronzetüren des Doms, einige Statuen Mohrs am Dom, die Stationen im Dom, mehrere Goldschmiede- und Schmelzarbeiten Hermelings für Kirchen und für den Silberschatz der Stadt, wie manches andere, sind doch recht beachtenswerte Leistungen, die mit zahllosen schwächlichen Produkten nicht in einen Topf geworfen werden dürfen, vielmehr den Vergleich mit den letzten Schöpfungen der neuesten Zeit durchaus nicht zu scheuen brauchen.

*Schnütgen.*

**C. Hofstede de Groot**, *Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts*. I. Band. Paul Neff, Eblingen und F. Kleinberger, Paris, 1907.

Der Catalogue raisonné von John Smith, der im ersten Drittel des vorigen Jahrhunderts erschien, war eines der besten Hilfsmittel für das Studium der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Nicht nur für die Zeit seines Erscheinens hat er den Bildersammlern und den

Kunsthistorikern gute Dienste geleistet. Denn der Londoner Wirtler verfügte über eine erstaunliche Autopsie von 100 Urteilen, mit denen er den Wert vieler Werke beurteilt hat, sind die eines wirklichen Kenners gewesen, dessen Meinung auch heute noch Beachtung verdient. Die 100 Bände dieses Catalogue raisonné, zu dem sich 1842 noch ein Supplementband gesellte, sind längst vergriffen und stehen etwa dreimal so hoch im Preise als bei ihrer Erscheinung. Kein Wunder, daß eine neue Auflage oder ein neuer Abdruck des Werkes oft geplant worden ist. Aber das Unternehmen kam nicht zustande.

So Wertvolles es birgt, so hat das alte Buch auch seine Mängel, schon in der rein zufälligen Auswahl von 33 Holländern, 4 Vländen und 3 Franzosen, deren Werke es zusammenstellt. Dann ist unsere Bilderkenntnis unendlich gewachsen und schließlich doch auch die kunstgeschichtliche Forschung ein gut Stück weitergekommen. Wer also den Catalogue raisonné herausgeben wollte, war vor eine vollständig neue Arbeit gestellt, eine Riesenaufgabe!

Zum Glück haben wir in *Hofstede de Groot* einen Forscher, der durch die ganze Richtung, die er seiner Lebensarbeit gegeben hat, förmlich in diese Aufgabe hineingewachsen ist. Denn diese Art Kennerschaft und historische Ordnungsliebe, dieses Wissen um allen Bilderhandel in der Welt, alles Dinge, die nötig sind, um einen verbesserten Smith zu bieten, erfordern eine ganz besondere Hingabe und Disziplin der Arbeit. Es ist kein Wort darüber zu verlieren, daß unter den lebenden Kunsthistorikern niemand besser für diese verdienst- und entsagungsvolle Arbeit vorbereitet war als de Groot.

Er hat, ohne das Schema von Smith zu verlassen, ein ganz neues und um vieles besseres Werk geschaffen! Zunächst hat er den Stoff anders gruppiert, die drei Franzosen und vier Vländen, die Smith mit den Holländern zusammenführte, hat er verabschiedet und dafür sieben Holländer eingeschaltet, die bei Smith ganz fehlen: es sind Adriaen Brouwer, Jan van de Cappelle, Carel Fabritius, Jan van Goyen, Frans Hals, Aert van der Neer und Johannes Vermeer van Delft. Dann hat er durch Versalien die Titel derjenigen Werke hervorgehoben, die ihm durch Autopsie oder zuverlässige Nachrichten als sichere Werke der betreffenden Künstler bekannt geworden sind. Die anderen Werke, die in der Literatur, in Dokumenten genannt sind, führt er gewissenhaft auf. Mit Stillschweigen werden jedoch alle Bilder übergangen, die in den von Hofstede besuchten Museen oder in den Privatsammlungen zwar als echt gelten, aber von dem Verfasser als echt abgelehnt werden müssen. Im übrigen hat de Groot alle Angaben seines Vorgängers nachgeprüft, vermehrt und auf das sorgfältigste zu verbessern gesucht. Eine ungeheure Arbeit steckt in den Pedigrees der Bilder, die so vollständig wie nur möglich zusammengesucht worden sind.

In dem Urteil über den Kunstwert einzelner Bilder, in der Berücksichtigung gewisser kritischer Fragen, wie in den kurzen Würdigungen der Künstler, zeigt der Verfasser eine wohlthuende Klarheit und meisterliche Knappheit. Er legt in der ganzen Art, wie er dies monumentale Werk angefaßt hat, die Sicherheit und Bescheidenheit wahrer Kennerschaft an den Tag. Möchte er sich die Energie bewahren, die nötig ist, um das auf zehn starke Bände angelegte Werk in absehbarer Zeit zu Ende zu führen! Bei dem vorliegenden ersten Band hat ihm Dr. W. R. Valentiner treulich geholfen. Er enthält das beschreibende und kritische Verzeichnis der Werke von Jan Steen, Gabriel Metsu, Gerard Dou, Pieter de Hooch, Carel Fabritius und Johannes Vermeer.

Alle genannten Künstler sind mit der gleichen Gründlichkeit behandelt; in der Revision des Bestandes ihrer

Werke ist das Menschenmögliche geleistet. Die Beschreibungen der einzelnen Bilder sind durchaus sachlich, inventargemäß; mit ihrer Hilfe wird man, wenn neuerliche Besitzwechsel eintreten, gewiß die meisten wiedererkennen, wiederfinden können. Ein Rest freilich wird immer bleiben, der, weil sich die Gegenstände der Darstellung zu nahe berühren, Verwechslungen ausgesetzt sein wird. Und dann ist guter Rat teuer. Gewiß ist ja eine große Menge der Bilder gestochen oder photographiert worden; das neue Verzeichnis hat keine direkten Hinweise auf diese Reproduktionen. Aber wie schwer hält es oft, das Reproduktionsmaterial bei der Hand zu haben! Von den wenigsten Künstlern sind doch Gesamtausgaben ihrer Werke in billigen Reproduktionen, wie sie zum Beispiel von Rembrandt existieren, zu gewärtigen. Wäre es da nicht angebracht, wenigstens diejenigen Werke, die nicht gerade an der großen Heerstraße der Forschung, in den allgemein bekannten Gemäldegalerien öffentlich zur Schau sind, in kleinen Reproduktionen in Supplementbänden zu veröffentlichen? Bei einem »standart work« wie dem vorliegenden, das auf Generationen hinaus wirken soll, würden ja die Mehrkosten keine erhebliche Rolle spielen. Gewiß aber würde das Werk an Brauchbarkeit durch ein Supplement mit Abbildungen, wenigstens der leicht verwechselbaren und schwer erreichbaren Bilder, nur gewinnen. Doch das soll nur eine Anregung für die Herren Verleger, keine Ausstellung sein!

Richard Graul.

**Dr. Julius Kurth, Utamaro.** Mit 45 bunten und schwarzen Tafeln und Abbildungen, einschließlich eines Farbenholzschnittes und 10 Schrifttafeln. XIII u. 390 S. Leipzig, F. A. Brockhaus, 1907.

Kurths umfangreiche Utamaro-Studie geht in dem dargebotenen und verarbeiteten Material über Edmond de Goncourts, des siebzigjährigen, Monographie über den japanischen Künstler weit hinaus, sie füllt die Umrisse, die vor zehn Jahren W. von Seidlitz in einem Kapitel seiner »Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts« gezogen hat, mit reichem und neuem Stoff und mit einer Fülle von Detailbemerkungen und Interpretationen aus.

Das Buch erhebt den Anspruch strenger Wissenschaftlichkeit. Die methodischen Prinzipien sind richtig entwickelt: soll die Behandlung der Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts wissenschaftliche Geltung haben, so muß sie auf der Grundlage sicherer Kenntnis und exakter Kritik der Originaltexte aufgebaut werden. Der Verfasser erklärt, diese Kenntnis zu besitzen: in einem Anhang werden überdies die benutzten Quellen in deutscher Übertragung vorgelegt und unter den Augen des Lesers mit philologischer Gewissenhaftigkeit verglichen und gesichtet. Es ist nicht eben viel, was aus den sechs nüchternen nur von ein paar Anekdoten belebten Viten zu gewinnen war, die sich in merkwürdiger Weise gegenseitig benutzen und ausschreiben und zum Teil auch noch durch nachweisbare Parteiinteressen entstellt sind. Reichere Ausbeute lieferten dafür die zahlreichen Drucknotizen auf den einzelnen Blättern und die Vor- und Nachworte der Folgen. Durch geschickte Kombinationen werden schwankende Daten gefestigt, undatierte Blätter und Folgen der Reihe der datierten eingeordnet. So wird, um ein Beispiel herauszugreifen, das Jahr 1789 als Zeitpunkt der Herausgabe des »Bilderbuches der hundert Regenpfeifer« — das uns unter dem Titel »Die hundert Schreier« geläufig ist — mit großer Wahrscheinlichkeit geschlossen. Es ist gewiß nicht ohne Interesse, daß somit die drei berühmten Bücher naturgeschichtlichen Inhalts — außer dem Vogelbuch auch das Muschel- und das Insektenbuch — in ein einziges Jahrzehnt fallen, während noch W. v. Seidlitz das Erscheinen des Vogelbuches erst in die Mitte der neunziger Jahre setzte.



ABGEBRANNTER KIEFERNWALD



Wie weit bei alledem den Anforderungen wort- und sinngetreuer Übertragung der Quellen Genüge geleistet ist, kann von mir und an dieser Stelle nicht untersucht werden: eine Nachprüfung ermöglichen dem der japanischen Sprache und Schrift Kundigen einige im Anhang mitgeteilte Textabschnitte und die Signaturen mit ihren Transskriptionen.

Der reiche Stoff ist übersichtlich disponiert. Der Bericht über die an äußeren Ereignissen nicht eben reiche Lebensgeschichte Utamaros ist mit der Entwicklungsgeschichte seiner Kunst verwebt. Die Einleitung führt die verwirrende Verzweigung der Meister des Ukiyoe auf einen klaren Stammbaum zurück und macht mit den kulturellen Bedingungen bekannt, unter denen Utamaros Kunst erwuchs. Es wird ferner gezeigt, wie sich in einigen Jugendarbeiten noch im Holzschnitt Spuren der breiten Pinselmanier der Kano-Schule finden, aus der Utamaro unter Toryama Sekiyens Leitung hervorstach, weiter wird dann die Ausbildung der für den japanischen Meisterholzschnitt charakteristischen reinen Linienzeichnung in den anschließenden Blättern, besonders in den drei berühmten Folgen der achtziger Jahre verfolgt. Mit Recht wird bei Gelegenheit des Insektenbuches das von dem greisen Toryama Sekiyen verfaßte Nachwort in extenso mitgeteilt: es gibt die glänzendste Charakteristik der einen Seite von Utamaros zwiespältiger Begabung, der Fähigkeit exaktester Naturwiedergabe. Der programmatischen Haltung dieses Nachwortes freilich, die in dieser exakt-naturalistischen Richtung den Beginn einer neuen Epoche japanischer Kunst proklamiert, kann ich im Gegensatz zum Verfasser nicht zustimmen. Von jeher zeigte die japanische Kunst ein sich gegenseitig ergänzendes Ineinandergreifen beinahe mikroskopischer Wiedergabe von Naturobjekten und schrankenlos abstrakten Stilisierens, ja in dieser eigentümlichen Haltung ist der merkwürdige Reiz schon der älteren japanischen Kunst zum guten Teile begründet.

Auch Utamaro übrigens schwenkt schon mit dem bedeutungsvollen Jahr 1790, dem Kurth ein eigenes inhaltsreiches Kapitel widmet, wieder zum großartig ornamentalen Stil hinüber, dessen verschiedene Phasen vornehmlich in einer vergleichenden Charakteristik der wechselnden Frauentypen in den folgenden Abschnitten ausführlich entwickelt werden. Überall ist dabei auf Utamaros Beziehungen zu älteren, gleichzeitigen und jüngeren Meistern seiner Kunst ausführlich Bezug genommen. Einige Bemerkungen über Schüler und Nachahmer, kurze Hinweise auf die Fälscher Utamaros schließen den Abschnitt.

Ästhetische Betrachtungen über Zeichnungsstil und farbige Haltung der Blätter, technische Erläuterungen, Übersetzungen von Drucknotizen und Gedichten sind reichlich schon diesem ersten Teil eingefügt. Ein eigenes Schlußkapitel faßt die Besonderheiten des japanischen Holzschnittstils, der Kunst und Technik Utamaros unter größeren Gesichtspunkten noch einmal zusammen.

Den breitesten Raum des Buches nimmt der mittlere Abschnitt des Werkes ein. Hier sind alle dem Verfasser bekannt gewordenen Blätter, Bücher und Albums Utamaros in einem 530 Nummern umfassenden Katalog mit Angabe der Verlegernamen und -adressen, mit Übertragung von Beischriften und mit mutmaßlichen Datierungen ausführlich beschrieben. Nicht in chronologischer Folge — das wäre heute noch ganz unmöglich — sondern in der Weise von Bartsch's *Peintre-graveur* nach inhaltlicher Gruppierung, die die Auffindbarkeit der gesuchten Blätter zudem sehr erleichtert. Leider beruhen nicht alle Angaben dieses Verzeichnisses auf Autopsie: es sind auch die nur in der Literatur (von Goncourt) und in den Katalogen der großen

Pariser Sammlungen und Auktionen dem Utamaro zugeschriebenen Blätter auf Treu und Glauben aufgenommen. Dagegen ist leider weder die Sammlung Oeder-Düsseldorf noch die Sammlung des Dresdener Kupferstichkabinetts herangezogen, die doch wohl noch Lücken zu schließen geeignet gewesen wären. Die sorgfältigen Angaben über das Kolorit der Blätter sind nur von bedingtem Wert, da die japanischen Drucker die gleichen Platten mit verschiedenen Farben gedruckt haben.

Trotzdem ist die Bedeutung gerade dieses Kataloges nicht zu unterschätzen: er wird die Grundlage fernerer kritischer Untersuchungen bleiben. Die mühevollen Arbeit, der sich der Verfasser unterzogen hat, wird den Sammlern der Blätter Utamaros natürlich in erster Linie zugute kommen. Auch sonst aber verdient der Versuch, durch eine strenge Behandlung des Themas über ein allgemeines und in der Breite zerfließendes Ästhetisieren hinauszukommen, alle Anerkennung, wenn auch in der Bewertung der Meister des japanischen Farbenholzschnitts bisweilen vielleicht zu hoch gegriffen ist. Nicht nur Utamaros Werk, sondern eine ganze Epoche japanischer Kunst ist durch Kurths Buch streng wissenschaftlicher Behandlung nach europäischer Methode zugeführt worden. *Max Sauerlandt.*

**Klassische Illustratoren. I. Francisco Goya von Dr. Kurt Bertels. II. William Hogarth von Julius Meier-Graefe.**

München und Leipzig, R. Piper & Co. Preis je 5 Mk.

Der Pipersche Verlag läßt den an dieser Stelle von mir besprochenen »Modernen Illustratoren« Hermann Esswein jetzt eine verwandte Bücherreihe folgen, in der die Künstler vergangener Zeiten, die in besonderem Sinne ihrer Zeit den Spiegel vorgehalten haben und gerade dadurch für uns aus dem Staube der Zeit hervorleuchten, vorgeführt werden sollen. Der Begriff »Illustrator« ist also nicht in dem engeren Sinne der Buchkunst gefaßt und ebensowenig ist die Absicht gewesen, etwa vollständige graphische »Oeuvres« der betreffenden Meister zu geben. In eindringlichen Worten soll der zeitliche Hintergrund, Gefühlleben und Bildnertum der Künstler gezeichnet, durch Abbildungen der Hauptwerke das selbsttätige Nachforschen der Leser angeregt, nicht überflüssig gemacht werden. Die ersten beiden Bände genügen in sehr wesentlichem Grade diesem Plan. Der »Goya« von Kurt Bertels wirkt auch nach dem reichdokumentierten Bande Valerians von Loga, jenem soliden Prachtstücke der Nachfolge Justis, nicht schal. Etwas kurzatmige, bisweilen ein wenig freche Sätze, von denen aber ein jeder seine Existenzberechtigung tapfer verteidigt. Der Watteau-Nachfolger der frühen Teppichentwürfe, der Modeporträtist, der sich rasch die erste Hofstellung erringt, dann aber mit einem Male der verblüffende Gesellschaftskritiker der Caprichos, der »an seiner Vergangenheit Rache nimmt«, sie werden schnell, aber nicht unglaublich in ihrer Seeleneinheit vorgeführt. Der hellseherische Zeichner, der die dumpfen Gewalten des Lebens als unheimliche viereckige Massen empfindet, wird von Bertels auf dem Umwege über manches formenmengen Chorgestühl, über manchen drohend ragenden verwitterten Wasserspeier für die Gotik in Anspruch genommen, die er als eine gewaltige revolutionäre Offenbarung germanischen Naturgeistes feiert. Bisher haben wir in den Kathedralen Frankreichs immer nur das triumphierende Abbild der stufenreichen römischen Ecclesia gesehen — gerade darum sei Bertels, der es anders liest, mit seinen fortreisenden Worten zitiert: »Die Gotik ist die ungeheuerste Ketzerei, die Rebellion des unterdrückten gallisch-germanischen Lebensgefühls gegen den Asketengeist der Höhlenprediger. Gotik: die rauschenden Wälder Mitteleuropas gegen die syrische Wüste. Gotik: die Frauenliebe und Frauenverehrung der Franken gegen die Frauen-

von der Römlinge. Gotik: die letzte gemeinsame Tat der Europäer, der Ansturm der nordischen Rassen auf die Rassen des Mittelmeeres, der Kampf der Goten und des bewölkten Himmels gegen die ewige Göttergotik: der Notschrei der mißhandelten Natur.« — Melvill und sicher bleibt die Charakterisierung der Kuppel von San Antonio de la Florida als des letzten Rokokoworkes Goyas, der beiden Majabilder, deren feste, entschlossene gedrungene Körperlichkeit hervorgehoben wird, und der verständige Tadel gegen die aufgeregte Aufdringlichkeit des Dos de Mayo. Gerecht wird auch angesichts der «Desastres de la guerra» auf die Vorliebe der Spanier für das Blutrünstige hingewiesen, hier und in manchen Kreidezeichnungen der Sammlung de Beruetes ist dem Künstler der Stoff doch nicht recht Form geworden. Den Proverbios und den Malereien des Landhauses gegenüber erscheint das Wort, daß sie musikalisch empfunden seien, als das richtige — der Gedanke an Beethoven, mit dem Goya das Schicksal der Alterstauheit teilte und dem er auf einem seiner merkwürdig verschieden wirkenden Selbstporträts auffallend ähnlich sieht, wird dem Leser nahe gelegt, geschmackvollerweise, ohne im Vordergrund ausgesprochen zu werden. Gewiß läßt der Parzenzug in den düsteren Landhausfresken an die schwer hängenden Tontropfen des ersten Satzes der »Neunten« denken. — Alles in allem wird man Bertels als einen fröhlich beginnenden Kunstschriftsteller begrüßen können, der die Tatsache eines großen Künstlers nicht als ein bequemes Hilfsmittel benutzt, um ein Pfauenrad billiger Einfälle zu schlagen, der im Gegenteil durch eine Fülle anscheinend nur im Vorbeigehen hingeworfener sachlicher Bemerkungen beweist, daß er seine Augen wohl zu gebrauchen versteht.

Meier-Graefes Hogarth ist eine der ruhigsten, geschlossensten Arbeiten des Autors. Mit Recht geht der Betrachter von dem stark betonten Engländerium des Künstlers aus, das vielleicht sein größtes Verdienst war in einer Zeit, wo die Malerei in seinem Lande nur erst als eingeführte Luxusware — wie etwa heute noch die Covent-Garden-Oper — zählte. Seine Landsleute haben Hogarth ja lange zu einer Lektüre erniedrigt — dem gegenüber hebt Meier-Graefe energisch den sicheren Koloristen und den starken Raumkünstler hervor, der aus der geschwätzigen Überladenheit seiner frühen Stiche sich zu dem hinreißenden Aufbau der Gemälde aus der Wahlkampagne hindurchzuarbeiten wußte. Vielleicht hätte Hogarth noch eingehender als der erste moderne Großstadtkünstler beleuchtet werden können, der die durch Polizeimaßregeln wegsam und ungemütlich gemachte Häuserwüste in all ihrem bunten Grau vor uns aufleben läßt. Die Verdrossenheit in den moralischen Darstellungen des Meisters ist dagegen richtig nachgefühlt. Der Gerechte muß viel leiden in unseren verzwickten, sich überall überschneidenden Kultur-einrichtungen, doch ist er ja schließlich durch sein Christentum dazu erzogen. Daß aber der Ungerechte noch mehr erdulden muß, daß er mit all der roten Pracht seines Leichtsinns und seiner Ruchlosigkeit am Leben verfault — das ist der leis klagende Unterton, den man durch das philiströs behagliche »Das kommt davon!« der Schlußblätter der Heirat nach der Mode« und des »Lebenslaufs des Liederlichen« hindurchhört. Ausgezeichnet ist fast alles, was über das Handwerk gesagt wird. Der Hinweis auf die Zusammenhänge mit Brueghel, Rubens und Jan Steen, der gerecht abwägende Vergleich mit Chardin, der durch seine stillebenhafte Ruhe uns ja weit leichter zugänglich ist. Die Schilderung des unheimlich Arabeskenhaften in der reichgezierten Karikatur »Taste in high life«. Die achtungsvolle Ablehnung der Versuche zum Historienbild, das kluge Lob der Sachlichkeit und Notwendigkeit

der Porträts, endlich der verdiente Hymnus auf die leuchtende Frische des »Krevettenmädchens«, jenes triumphierenden Bildes, wo das mit beispielloser Freiheit angewendete Malmittel ganz in dem restlos erreichten Lebensglühen verschwindet.

Für den Text der weiteren Bände — zunächst soll ein »Cranach« des jungen, sehr hoffnungsvollen Wilhelm Worringers folgen — sei nur die Beigabe etwas reichlicherer biographischer Mitteilungen und eines wenigstens die Hauptwerke umfassenden Verzeichnisses gewünscht. Druck, Papier und Einband sind recht solide, wirken aber immer noch ein wenig kalt. Die Abbildungen sind reichlich und bringen nicht nur Landläufiges, nur kommen sie auf dem gewählten Papier nicht recht gut heraus. Doch soll diesem Mangel, wie man mir mitteilt, vom dritten Bande an abgeholfen werden.

Franz Dülberg.

**Max Geisberg, Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrevers.** Eine ikonographische und numismatische Studie.

Mit 18 Tafeln und 9 Hochätzungen. Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 76. Straßburg 1907, Heitz & Mündel. M. 12.—.

Innerhalb eines Jahres ist dies die dritte Untersuchung zur Geschichte der Renaissance in Münster<sup>1)</sup>. Sie beschäftigt sich zunächst mit Tatsachen, die sich seit langem als feststehend von einem Schriftsteller auf den anderen vererbt haben. Im Mittelpunkt steht *Aldegrevers Kupferstich des Jan van Leyden*. Es ergibt sich, daß Aldegrever den Jan porträtiert hat, als er nicht mehr König, sondern bereits Gefangener des Bischofs war; demnach sind alle Behauptungen von Aldegrevers Teilnahme an der Bewegung und Aufenthalt in Münster zur Zeit des Reichs, soweit sie sich auf den Stich stützen, aus der Luft gegriffen. Weiter ergibt sich, daß die Kleinodien, die er dem König gibt, nicht

1) Ferd. Koch, Die Gröninger. Ein Beitrag zur Geschichte der westfälischen Plastik in der Zeit der Spätrenaissance und des Barock. 272 S. 37 Taf. Preis 20 M. Friedrich Born, Die Beldensnyder. Ein Beitrag zur Kenntnis der westfälischen Steinplastik im 16. Jahrhundert. 77 S., 17 Taf. Preis 7,50 M. Es sind Heft 1 und 2 der Studien zur westfälischen Kunstgeschichte, herausgegeben von Prof. Ehrenberg im Verlag der Coppenrathschen Buchhandlung in Münster. Das 3. Heft der Folge ist des Referenten Mittelalterliche Malerei in Soest, weiterhin werden Abhandlungen erscheinen über den Patroclusdom in Soest von Witte (der Anfang gedruckt als Dissertation, Münster 1905), über die Holzplastik der Renaissance in Münster von Grüter (der Anfang gedruckt als Dissertation, Münster 1907), über die Barockarchitektur Münsters und Westfalens von Hartmann. Herr Universitätsbuchhändler Franz Coppenrath hat das Unternehmen gegründet in der Überzeugung, daß es der westfälischen Kunstgeschichte an Konzentration fehlte; so daß man seit Lübkes Buch in den weiteren Kreisen der Wissenschaft und der vaterländischen Kunstfreunde so gut wie nichts von einer westfälischen Kunstforschung wußte; trotzdem vortreffliche Männer rastlos daran arbeiteten. Nordhoffs Lebenswerk zeigt die Folgen der Dezentralisation am deutlichsten; beispielsweise findet man seine umfangreichen Studien zur Münsterischen Malerei von dem tom Rings bis ins 18. Jahrhundert in dem heute sehr schwer zugänglichen Archiv für christliche Kunst von Prüfer verstreut. — Es ist zu bedauern, daß die beiden Straßburger Doktorarbeiten: »Reiche, das Portal des Paradieses am Dom zu Paderborn« (1905), und Käsbach: »Das Werk der Maler Viktor und Heinrich Duenwege und des Meisters von Kappenberg« 1907, ebenso wie die oben besprochene Geisbergsche Arbeit nicht in der Coppenrathschen Folge herausgekommen sind.

Abbildungen der Originalstücke sind, die der König getragen hat, wie sie in den Berichten der Augenzeugen beschrieben werden: sondern die Ketten mit den Täuferinsignien, das Jagdpfeifen und das Zepter sind kunstgewerbliche Phantasien, wie sie ähnlich der Künstler auf anderen Stichen verwendet; mithin erledigen sich die Vermutungen, daß Aldegrever die Goldschmiedearbeiten für den König gemacht habe. Als Vorlage für den Stich hat der Verfasser eine Kreidezeichnung im British Museum gefunden; der Kopf ist vor dem Modell gezeichnet; Gewand und Schmuck sind dann hinzugefügt und so ist die Porträtstudie als Vorzeichnung für den Stich zurechtgemacht worden.

Zweitens untersucht der Verfasser, auf welche Quelle die zahlreichen *Profil* bildnisse des Jan zurückgehen. Zunächst verfolgt er das Abhängigkeitsverhältnis einzelner Profilbildnisse voneinander, an Hand vor allem der Kopfbedeckung und der Gewandung. Zu der verbreiteten Silbermedaille, die fälschlich bisher als offizielle Denkmünze auf die Eroberung Münsters angesehen wurde, findet er die Vorlage in einer Buchsbaumholzschnitzerei des British Museum; dieser hat vielleicht wieder der anonyme niederländische Holzschnitt in Brüssel als Vorbild gedient; er hängt seinerseits mit einem Marmorrelief des Berliner Museums zusammen, das wiederum einen oberdeutschen Holzschnitt im British Museum (Unikum) benutzt hat. Mit den Holzschnitten in Brüssel und London hängt endlich ein Holzschnitt Guldenmunds zusammen (von 1535), der nun, wie aus der Inschrift hervorgeht, nach einem Bildnis Jans gearbeitet ist, das der Bischof hat anfertigen und etlichen Fürsten hat zuschicken lassen. Auf dies Urbildnis geht aber auch ein Holzschnitt des Nürnbergers Hans Wandereysen zurück; der Meister der Vorlage wird hier AG genannt. Dieser AG ist Aldegrever, dessen Monogramm — G in A — der Kopist nicht verstanden hat; ein Vergleich des Bildnisses der Diwara von Harlem (des Gegenstückes zu Jan, ebenfalls nach AG von Wandereysen geschnitten) mit den Frauendarstellungen Aldegrevers der dreißiger Jahre, besonders die Identität der Trachten, macht die Behauptung des Verfassers evident. Dies Urbildnis nun, die Vorlage für alle übrigen Profilbildnisse Jans, neben dem Kupferstich das einzige bekannte Porträt nach dem lebenden Modell, hat der Verfasser in einem Holzschnitt des British Museum wiedererkannt; (ein Nachschnitt von Cornelis Anthonisz im Rijks-Prentenkabinet in Amsterdam). Im Auftrag des Bischofs, der den Gefangenen als »Monstrum« und »Schouwspell« betrachtete, hat Aldegrever die beiden Bildnisse gezeichnet, und zwar Anfang Juli 1535, kurz nach der Eroberung, da Jan noch nicht in das Verließ zu Bewerger gebracht war »und ein anderer war als jener arme Sünder, der zuletzt erklärte, zehnfachen Tod verdient zu haben, und gestand, das angefangene Reich zu Münster sei ein eitles totes Bild gewesen, das um des Mißbrauches willen habe verfallen müssen.« Zuerst hat der Künstler den populären Holzschnitt veröffentlicht; später dann, im Winter, hat der Kupferstich mit den gelehrten Beischriften, zusammen mit Knipperdollings Bild, die Presse verlassen, »als die Leichen der beiden Dargestellten in den Eisenkörben am St. Lambertsturme eine Speise der Raben geworden waren«. Eine kritische Zusammenstellung aller Wiedertäuferbildnisse beschließt den ikonographischen Teil der Untersuchung; das abscheuliche Bild Jans in Schwerin wird zum erstenmal deutlich als Machwerk des 17. Jahrhunderts gekennzeichnet.

Den Anhang bildet eine numismatische Abhandlung. Die zeitgenössischen Berichte über die Münzen der Täufer werden zusammengestellt; die Taler waren gemünzt aus dem Schatz, der bei Einführung der Gütergemeinschaft durch Jan Mathissoon aufgehäuft worden war; da Geldgebrauch bei Todesstrafe verboten war, handelt es sich nur um Schaumünzen und Medaillen, die wirklich von den Täufeln während der Belagerung geschlagenen sind aber selten; der Sieger konnte, da ihm die Stempel in die Hände fielen, nach Herzenslust nachprägen lassen. Diesen Ausführungen schließt sich ein genaues, beschreibendes Verzeichnis der Münzen an. Zuletzt macht der Verfasser ein Erkennungszeichen der Täufer bekannt, ein nielliertes Silberplättchen der Kgl. Münzsammlung in Dresden.

Dürfen wir hoffen, daß der Verfasser seine Untersuchungen über Aldegrever zu einer abschließenden Arbeit über den Künstler erweitern wird? Daß er uns über die weiteren bau-, kunst- und lokalgeschichtlichen Fragen, die mit dem Täuferreich zusammenhängen, aufklären wird? Sein Temperament befähigt ihn dazu, er bleibt dem faszinierenden Gegenstand gegenüber sachlich und gelassen, seine kritische Methode ist vortrefflich, seine Arbeit über allen Tadel erhoben.

Hermann Schmitz (Berlin)

**G. Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. II. Nordostdeutschland.** 499 S. kl. 8°. Berlin 1906, E. Wasmuth. Geb. 4 M.

Dieser Band umfaßt das ganze ostelbische Deutschland mit Ausnahme der zu Mitteldeutschland gezogenen Kreise des Königreichs und der Provinz Sachsen. Es ist koloniales Neuland, dessen Kunst erst im 13. Jahrhundert erwachte und im Mittelalter das Gepräge der großen Kulturpioniere, der Zisterzienser und der Deutschordensritter, bewahrte. Dazu in der Architektur wesentlich Backsteinbau. Kein Wunder, daß der erste Eindruck etwas gleichförmig und eintönig wirkt. Lebhafter ist die Bewegung nur an den Rändern der weiten Gebiete, am Küstensaum, wo die Verbindung mit Frankreich und Holland die Kunstgesinnung beflügelte und oft weit über das mitteldeutsche Durchschnittsmaß erhob, und in Schlesien, wo im Mittelalter die thüringisch-fränkischen, nachher die italienisch-österreichischen Zuflüsse eine Provinzialkunst von höherem Gehalt hervortrieben. Aber das wirklich Bedeutende ist von Ausländern geschaffen oder importiert und keiner der zahlreichen einheimischen Künstler bis ins 18. Jahrhundert hat sich vor der ganzen Nation durchzusetzen vermocht. Immerhin ist man doch sehr erstaunt über die Masse und Fülle der Denkmäler, die sich im Lauf der Jahrhunderte angesammelt und aus schweren Zeitstürmen gerettet haben. Man wird deshalb lernen müssen, deutsche Kunstgeschichte mit vielmehr Achtung für das ostelbische Gebiet zu schreiben, wo die Denkmäler einem harten Leben voll Arbeit, Kampf und Armut entsprossen sind. — Die Zusammenstellung macht einen guten Eindruck. Dehios Eingreifen spürt man nur in dem »wendischen Quartier«, in Lübeck, Schwerin, Wismar. Danzig ist von Mätthäi ganz neu und sehr glücklich bearbeitet. Sonst haben überall die Provinzialkonservatoren und bewährte Lokalforscher die Inventare ergänzt und berichtigt. Aber die Dürftigkeit der beigegebenen Karte, die tatsächlich nur 11 Städtenamen enthält, läßt sich nicht entschuldigen. Man kann doch wenigstens alle Kreisstädte erwarten, nach denen ja auch im Text die Orte orientiert sind.

Dr. H. Bergner.

## CHARLES CONDER

### ZU DER FARBIGEN WIEDERGABE SEINES FÄCHERBLATTES

Conder lebt in einer träumerischen Welt, die ganz und gar sein eigen ist und in Landschaften mit weiten blauen Firmamenten, in denen unzählige purpurne, schattenwerfende, glitzernde Wolken schweben, heben sich von diesem Hintergrund blühende und befruchtete Bäume ab, oder auch Girlanden von Rosen, deren Blätter vom Winde herab auf grüne Wiesen getragen worden waren und da herumflattern. Andere Bilder wieder stellen Fluß und Meer dar, deren Hintergrund weiße schimmernde Felsenriffe bilden; oder er liebt es, die Ruine eines Schlosses wiederzugeben, welches auf einer vom Meere umgebenen Felseninsel steht und die das Meer schillernd umspielt, den gelben sandigen Strand, auf welchem leicht gekleidete Nymphen einen Reigen tanzen, und endlich zeigt er in seinen Bildern das Treiben eines »Bal Masqué« oder Szenen in einem französischen Café oder Theater. Seine Art der Kunst ist in England sehr selten. In der Tat ist nichts, was ihr gleichkommt, je in englischer Malerei erschienen.

Charles Conder, der in direkter Linie von dem französischen Bildhauer Roubilliac abstammt, wurde im Jahre 1870 in England geboren, kam als Kind nach Indien, wo sein Vater stationiert war und verbrachte seine Kinderjahre da, bis er wieder zur Schule nach England zurückgebracht wurde. Mit 16 Jahren kam er nach Australien, um sich da als trigonometrischer Landaufseher seinen Unterhalt zu verdienen. Für diese Art von Arbeit hatte er große Abneigung und als er 20 Jahre alt, ein Bild gemalt hatte, welches von dem Gouvernement von Neu-Süd-Wales in Australien angekauft wurde, gab ihm ein Onkel, dem dieses Werk imponierte, die nötigen Mittel, um sich weiter auszubilden. So ging denn Conder sofort nach Paris, wo er die Malkunst ernsthaft studierte. Durch die Originalität seiner Werke wurden Kunstliebhaber sehr bald auf ihn aufmerksam, und er stellte auch bald im neuen Salon und der »Société Nationale« aus, zu deren Mitglied er bald ernannt wurde. Späterhin ging er nach London, wo er seine Werke oft in der »New Gallery, The New English Arts Club« und in der »International Society of Painters« ausstellte. Er hat viele Ölbilder gemalt, und seine Motive sind meistens Landschaften in mehr oder weniger realistischer Behandlungsweise, Marinebilder und Szenen aus dem Leben und Treiben fashionabler Seebäder mit deren elegantem Publikum darstellend; hie und da führte er auch ein Porträt aus, das aber immer in dekorativer Manier gehalten war. Den größten Ruhm haben sich jedoch gerechterweise seine zart gehandhabten Aquarelle erworben, welche in der ihm ganz allein eigenen Behandlungsweise gemalt sind, und viele sind in der Form von Fächern gehalten.

Die Reproduktion, die wir hier bringen, ist der »Yellow Sand« (Gelber Strand) und ist ein sehr

charakteristisches Beispiel seiner Kunst und die delikate Behandlung der Farben, wie auch die idealen Motive stimmen ganz entzückend mit dem zarten Material, auf dem sie gemalt sind, überein. Er behandelt diese Motive wie Traumgewebe, deren sich der Beschauer, ohne sie zu kritisieren, gewiß in eben solchem Maße freut, als der Künstler seine Freude daran fand, sie zu schaffen. Diese Phantasien sind weit vom Realismus entfernt und dennoch sind es Illustrationen des modernen Lebens in einem Café oder Theater, sind Szenen, die alle den Stempel ihrer Zeit tragen und die gesellige, jedoch unkonventionelle Atmosphäre dieser Zeit wiedergeben und obzwar meistens glutvoll und sinnberückend, so sind sie doch niemals leidenschaftlich in ihrer Auffassung. Jedem Motive, welches er ergreift, haucht er poetische Empfindung ein; sei es ein Picknick am Meeresstrand, eine Szene im Theater, Café oder Ballsaale. Er gehört zu den besten der lebenden Koloristen und seine Farbentemen sind den zarten Schattierungen der Natur abgelauscht; sie sind die Wiedergabe eines vorübergehenden Effektes von Sonnenschein, eines Sonnenunterganges oder purpurnen Abendzwielflichtes, oder auch wieder der Ton eines kühlen, windbewegten Morgens. Wenn auch Conders Werke nicht realistisch sind, so kann man in seinen Landschaften nicht nur die Zeit des Tages, sondern auch die besondere Stimmung, die darin hervorgerufen wurde, entdecken. Seine Kunst ist das Resultat genauer Beobachtung und des Studiums der Natur und außerdem, daß er ein ausgezeichneter Kolorist ist, hat er auch eine erstaunliche Erfindungsgabe, denn jede seiner Kompositionen ist von der vorhergehenden verschieden und immer wieder erscheinen neue Motive; er wiederholt sich niemals. Diese Malereien auf Seide sind exquisite Beispiele von Dekoration und Phantasie, in denen die Farben mit der Intensität der persischen Keramik durchglüht zu sein scheinen. Es ist unmöglich, daß sich Conders Kunst einer allgemeinen Popularität erfreuen könnte, denn sie ist so elegant und träumerisch, daß wenn er in einem früheren Zeitalter wie das 18. Jahrhundert gelebt hätte, er sicherlich beauftragt worden wäre, die Wände der Boudoirs von aristokratischen Palästen mit seinen Bildern zu dekorieren und Prinzessinnen hätten gewetteifert, seine Fächer zu besitzen, Fächer, für welche die Konkurrenz von Kunsthändlern so eifrig sein wird, wie dies jetzt mit denjenigen aus der Zeit von Louis XV. und Louis XIV. stammenden der Fall ist und die so ungeheuer hochgeschätzt werden. Conders Talent hat eine Menge der Eigenheiten der künstlerischen Epoche des 18. Jahrhunderts und nicht die mindeste davon ist sein Gefühl für ein Unbestimmbares, das wie ein Traum, ein Sehnen oder der Duft einer Blume auf die Menschen wirkt.

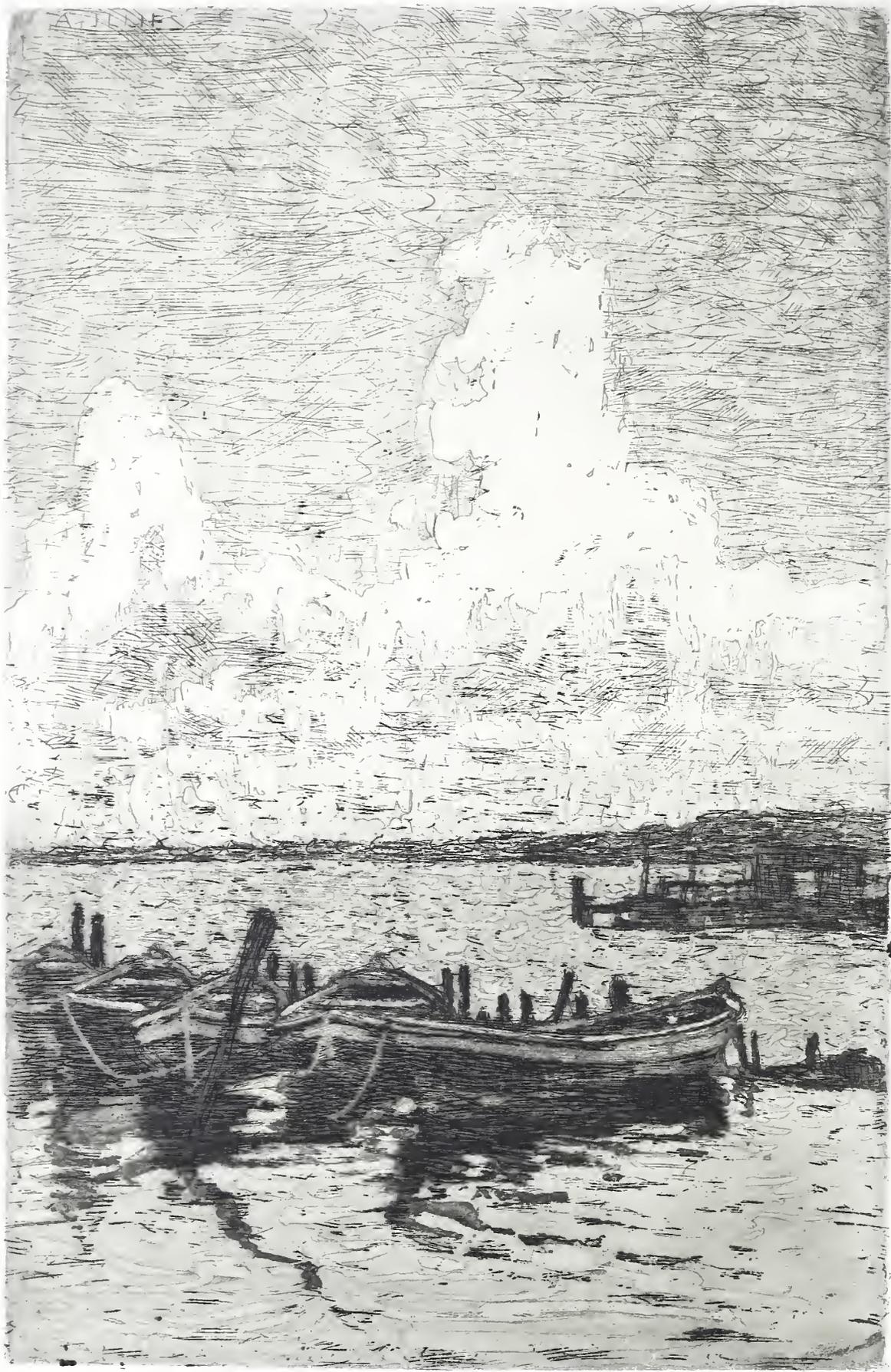
FRANK W. GIBSON (London).



Fächerblatt von Charles Conder in London







# DIE HAMBURGER KUNSTHALLE

VON GUSTAV SCHIEFLER

**D**IE Kunsthalle in Hamburg ist das Werkzeug, das ein Idealist sich geschaffen hat, um ein Lebensziel zu erreichen.

Man liebt es heute, besonders in Handels- und Industriestädten, Idealisten über die Schulter anzusehen. Man hält sie für unpraktische Leute mit unklaren Zielen. Das beweist, wie wenig diese Art Menschen bekannt ist. Von ihren Gegnern, die sich so gern die Nüchternen und Praktischen nennen, unterscheiden sie sich nur dadurch, daß sie ihre Ziele nicht in den nächsten Niederungen des Lebens, sondern auf den ein wenig weiter abgelegenen Höhen suchen; sie haben den weiteren, für die Ferne geschärften Blick.

Natürlich: auch unter ihnen gibt es mißratene Exemplare, welche sich für verschwommene Ideen begeistern und auf dem Wege zu ihnen im Dunkeln tappen. Weshalb sollte man sich für diese interessieren?

Aber wer nicht allzu bescheiden veranlagt ist, weiß, daß die Menschheit sich nicht bei einem Sinn des Lebens begnügen kann, der im Erwerb materieller Güter und im Ausbau eines Systems der Förderung und Erleichterung solchen Erwerbs besteht. Der Sinn des Lebens muß ein höherer sein; er entschleiert sich in den Idealen, die sich die aufeinanderfolgenden Zeitalter wechselnd setzen. An ihrer Bildung mitzuarbeiten und sie sichtbar als Zielpunkte geistigen Strebens hinzustellen, ist die Aufgabe der Besten.

So verstanden ist auch Alfred Lichtwark ein Idealist.

Das Ideal, welches ihn leitet, ist, wenn ich ihn recht verstehe, das Ziel einer hohen deutschen Kultur, die das anbrechende neue Zeitalter beherrscht. National, aber nicht einseitig; alle Ströme fremden Geistes zwar aufnehmend, aber verarbeitend zu eigenem Saft, zu selbständigen neuen Gebilden. Weil er des niedersächsisch-holsteinischen Stammes ungebrochene Volkskraft erkannt hat, glaubt er in ihm einen der wichtigsten Träger dieser Kultur zu erblicken und hält Hamburg, die große, reiche, auf dem Boden dieses Volkstums gewachsene Stadt für berufen, im kommenden Kulturleben eine hervorragende Rolle zu spielen.

Sein Lebensziel ist, das Seinige zu tun, daß Hamburg diesen Beruf erkenne und erfülle.

Sein Arbeitsgebiet ist ein unbegrenztes. Aber er mußte sich einen Kernpunkt seiner Tätigkeit schaffen. Das war die Kunsthalle, zu deren Leiter er vor zwanzig Jahren berufen wurde.

\* \* \*

Wer sich des Instituts erinnert, wie es damals war, wird sich kaum einen größeren Gegensatz gegen

heute ausdenken können. Es war eine unorganisch zusammengesetzte Bildersammlung, wie sie in jeder Stadt Deutschlands auch hätte sein können; man hatte gerade Makarts Einzug Karls V. erworben, um dem Diadem die Perle einzusetzen. Was hatte das Bild mit Hamburg zu tun?

Seitdem ist aus der toten Masse eine Bildungsanstalt ausgesprochen hamburgischer Art geworden. Man gewinnt den Eindruck eines lebendigen Organismus, bei dem sich mit innerer Notwendigkeit Glied an Glied reiht. Der Aufbau der Sammlungen ist klar und selbstverständlich. Der Zweck tritt überall mit Deutlichkeit hervor, wie bei der Eisenkonstruktion einer modernen Maschinenhalle.

Dieser Zweck ist: hamburgische Kultur. Der angewandten Mittel sind mehrere vereinigt. Lichtwark hat sie 1888 in seiner Schrift »Zur Reorganisation der Kunsthalle« dargelegt. Im Laufe der Jahre sind sie erweitert und vermehrt.

Es war nicht zu leugnen, daß in Hamburg die materiellen Interessen die geistigen beträchtlich überwogen. Das lag in der wirtschaftlichen Entwicklung mit Notwendigkeit begründet. Es war auch kein Grund, den Hamburgern daraus einen Vorwurf zu machen, aber es war ein Gebot der Selbsterhaltung, nunmehr Gegengewichte zu schaffen.

Das Ziel, welches Lichtwark zunächst ins Auge faßte, war die Förderung einer eigenen hamburgischen künstlerischen Produktion. Es war klar, daß eine Stadt von der ökonomischen Bedeutung Hamburgs und der physischen Gesundheit seiner Bevölkerung künstlerische Kräfte hervorzubringen imstande war. Es kam also darauf an, sie ans Licht zu ziehen, ihnen Nahrung zu geben, Sonne auf sie scheinen zu lassen.

Der Weg, den Lichtwark ging, ist für seine Auffassung bezeichnend.

Der erste Schritt war die Gründung der Sammlung von Bildern aus Hamburg, einer Galerie moderner Gemälde, welche sich mit Gegenständen der Heimat, Stadtbildern und Landschaften aus Hamburg und seiner Umgebung, Interieurs aus einheimischen Stadt- und Bauernhäusern und, nach und nach immer mehr hervortretend, mit dem Bildnis hamburgischer Persönlichkeiten beschäftigten. Kunstfreunde hatten die Mittel zur Verfügung gestellt; die Aufträge wurden zum Teil den älteren Hamburger Künstlern erteilt; namentlich aber ließ es sich Lichtwark angelegen sein, eine Anknüpfung der jüngeren hamburgischen Künstlergeneration an die große Kunstbewegung herbeizuführen, welche sich gegen Ende des Jahrhunderts

Aus- und Inlande vollzogen hatte. Max Liebermann, Gotthardt Kuehl, Graf Kalckreuth, Hans Olde, Harbina; ferner Hans Hermann und die geborenen Hamburger Hans von Bartels und Marx, von Ausländern Anders Zorn und Thaulow wurden eingeladen, hamburgische Bilder zu malen. Die vorausgesehene doppelte Wirkung blieb nicht aus: nicht nur die Künstler, sondern auch das kunstliebende Publikum gewannen von neuem ein Verhältnis zu den ungewöhnlich starken und in den vergangenen Dezennien vielfach übersehenen malerischen Reizen der hamburgischen Landschaft. In den folgenden Jahren konnte bereits eine ganze Anzahl von Werken jüngerer hamburgischer Maler erworben werden, welche sich durch die Vorbilder gefördert fühlten.

Damit allein war es aber nicht getan; es galt der gegenwärtigen hamburgischen Generation, welche in der Epoche politischer und wirtschaftlicher Kämpfe aufgewachsen, ihr Augenmerk fast ausschließlich auf die Förderung materiellen Aufschwungs gerichtet hielt, wieder zum Bewußtsein zu bringen, daß die Vaterstadt in vergangenen Epochen und Jahrhunderten in hervorragendem Maße Trägerin einer hochentwickelten künstlerischen Produktion gewesen war. Wenn es gelang, das Gefühl des Stolzes auf diese Leistungen der Vergangenheit zu pflanzen und zu entwickeln, war viel zu hoffen; es mußte zu einem Ansporn werden, hinter den Altvorderen nicht zurückzubleiben.

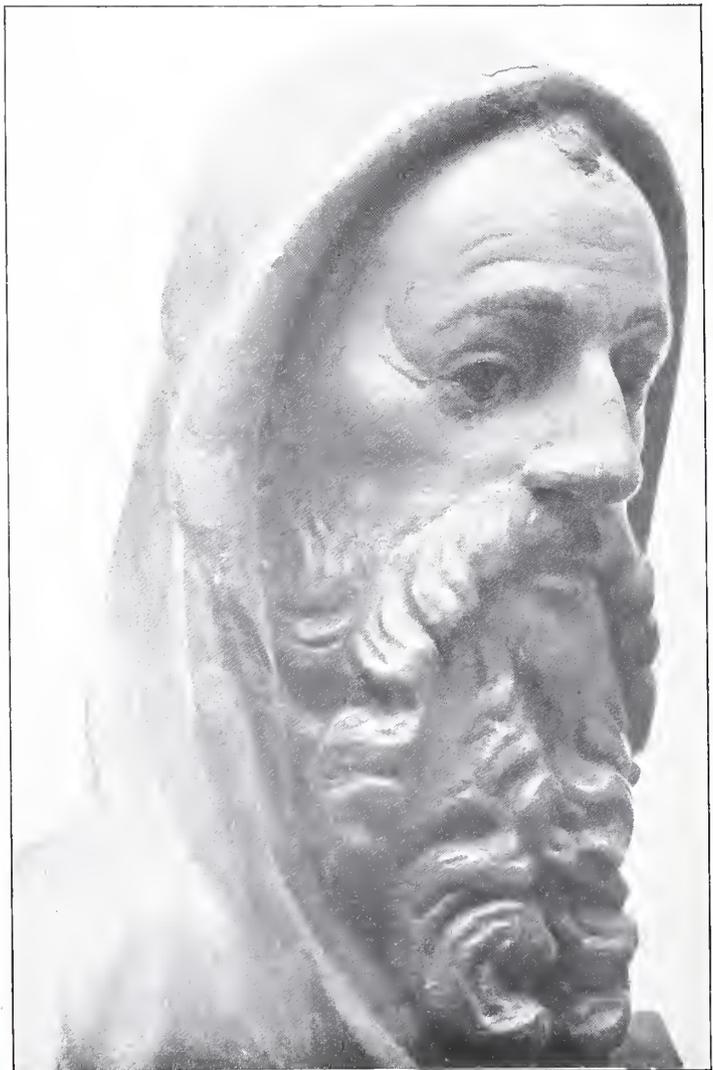
Zugleich wäre für das heranwachsende Geschlecht die Anknüpfung an eine gesunde, bodenständige Tradition gewonnen gewesen.

Aus diesen Erwägungen gingen zwei weitere Gründungen kunsthistorischen Charakters hervor, die der Sammlung zur Geschichte der Malerei in Hamburg (1890) und derjenigen der hamburgischen Meister des 19. Jahrhunderts (1895).

Anfänglich überholte die spätere Gründung die frühere. Es gelang den Bemühungen Lichtwarks, zahlreiche Werke des für das 19. Jahrhundert in vielen Beziehungen bahweisenden Philipp Otto Runge zusammenzubringen. Julius Oldach und Erwin Speckter schlossen sich an, die beiden jung verstorbenen Hamburger, welche sich den Nazarenern zwar zugesellt, aber einen sehr selbständigen Charakter bewahrt hatten; die Landschaftler A. Vollmer und Christian Morgenstern und, alle an Fruchtbarkeit überragend, der feinsinnige Schilderer ländlichen deutschen und insbesondere auch norddeutschen Lebens Hermann Kauffmann. Er bildete mit den drei Brüdern Gensler, mit Milde, Asher und anderen in den dreißiger Jahren den Künstlerverein, welcher für Hamburgs Kunstleben um die Mitte des Jahrhunderts von großer Bedeutung war. Valentin Ruths, der vor wenigen Jahren verstorbene Nestor der älteren Hamburger Künstlerschaft, reicht mit seinen Jugendjahren noch in jene Zeit hinein. Die Sammlung repräsentiert ein abgerundetes

Stück hamburgischer Kulturgeschichte; es sind Dokumente der ehrlichen gründlichen Arbeitsliebe und eines bei aller Empfänglichkeit für subtilste Farbwirkungen nüchternen Gegenständlichkeitssinnes unsres niedersächsisch-holsteinischen Geschlechtes.

Die Ausgestaltung der älteren historischen Sammlung knüpfte an einzelne feste Punkte der hamburgischen Kunstgeschichte an: die Namen der Familie Denner und ihres Nachfolgers van der Smissen aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts; Matthias Scheits und die Stillebenmaler Jurian Jacobs und F. W. Tamm im 17. Jahrhundert; endlich den 1890 aus der Petrikirche von Lichtwark ans Licht gezogenen, ursprünglich aus der Domkirche stammenden Christus als Schmerzensmann, das Werk eines Meisters des 15. Jahrhunderts. Um sie gruppierte sich eine Anzahl mehr oder minder bekannter Meister. Der in Hamburg selbst vorhandene Besitz war gering; aber es gab ein umfangreiches Material in auswärtigen Galerien, vor allem Schwerin, Braunschweig, Dresden, Leipzig,



Der Apostel Matthäus. Von Meister Bertrams Grabower Altar. Hamburger Kunsthalle.

Schleißheim. Es kam darauf an, ob es gelingen würde, einen namhaften Teil davon für Hamburg zu erwerben.

Die Geschichte dieser Erwerbungen, mit welcher sich zahlreiche wichtige Entdeckungen verknüpften, gestaltete sich wie eine Art spannenden Romans, in dessen Verlaufe sich das Bild der Entwicklung der hamburgischen Malerei in den vergangenen Jahrhunderten völlig veränderte. Die Gestalt Balthasar Denners, welcher in der Kunstgeschichte wie eine europäische Berühmtheit dastand, trat immer mehr zurück; als eine Erscheinung von ungleich größerer Bedeutung rückte der vielseitige und namentlich in seinen Gesellschaftsbildern wichtige Matthias Scheits in den Vordergrund.

Vor allem aber ward es die Frühzeit der deutschen Malerei, welche die Blicke auf sich zog. Jener Christus als Schmerzensmann bildete den Kristallisationspunkt.

Es ergab sich, daß das Schweriner Museum neun Tafeln eines Altars besaß, welche von dem gleichen Meister herrührten: des Thomas-Altars der Englandfahrer aus der St. Johanniskirche in Hamburg. Des weiteren wurde ein dem Schmerzensmann ähnliches

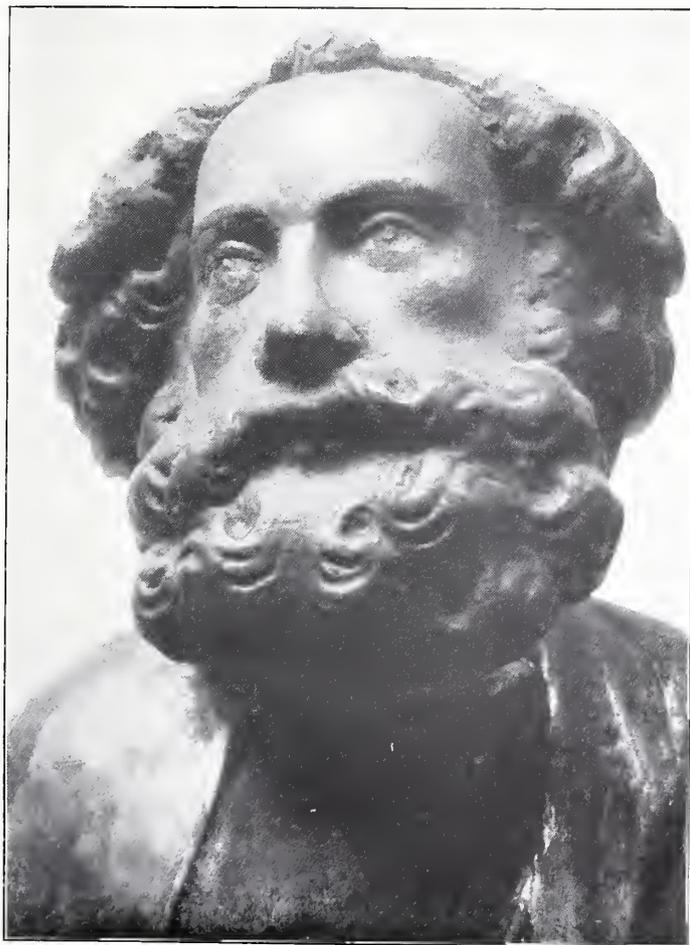
kleines Bild im Leipziger Museum entdeckt, welches aus der Frühzeit des Künstlers stammt. Lichtwark weist ihm auch zwei in Hamburg befindliche große Idealbildnisse des Grafen von Schaumburg und eine den hl. Georg als Drachentöter darstellende, in Stein gehauene Beischlagfigur zu.

Nunmehr ging das ganze Streben dahin, die Schweriner Bilder zu erwerben. 1898 war nach langwierigen Verhandlungen das Ziel erreicht, und es war ein wichtiger Moment für die Geschichte der Kunsthalle, als zum erstenmale auf den weißgemalten Wänden des nordwestlichen Ecksaaes im Erdgeschoß die herrlich erhaltenen, farbenprächtigen Bilder des Thomasaltars mit ihrem leuchtend roten, goldgesterntem Hintergrund um den Schmerzensmann gruppiert zu sehen waren.

Der Eindruck war um so bedeutender, als man sich gewöhnt hatte anzunehmen, Hamburg habe in jenen Frühzeiten keine Kunstblüte gehabt. Nun sah man den großen Teil des Lebenswerkes eines Künstlers vor sich, der vor beinahe 500 Jahren in Hamburg und für Hamburg geschaffen hatte. Ein merkwürdiger Zufall fügte es, daß man auch noch den Namen entdeckte. Seitdem steht Meister Francke als festumrissene Persönlichkeit von hohem künstlerischen Wert für die hamburgische und deutsche Geschichte da.

Die Überraschungen waren aber nicht zu Ende; die größte stand noch bevor.

Wie in anderen Städten wußte man auch in Hamburg aus alten Urkunden von dem Wirken namentlich bezeichneter Maler bis ins 13. Jahrhundert rückwärts. In seiner Publikation über Meister Francke erwähnt Lichtwark den Meister Bertram von Minden als den anscheinend bedeutendsten. Es war überliefert, daß er 1379 den Hauptaltar der Petrikirche hergestellt habe; Lichtwark sprach die Vermutung aus, daß ein aus dem St. Johanniskloster stammender Altar, der früher einem anderen Künstler zugeschrieben war, von ihm herrühre, und wies daraufhin, daß der bisher als das hervorragendste Werk altlütbeckischer Kunst angesehene Grabower Altar, ein großes, Malerei und Skulptur vereinigendes Werk, diesem Werke am nächsten stehe. Da machte Friedrich Schlie, der Direktor des Schweriner Museums, die Entdeckung, daß dieser Grabower Altar nicht aus Lübeck, sondern aus Hamburg stamme, und es ergab sich, daß er mit dem von Meister Bertram gemalten und geschnitzten früheren Hauptaltar der Petrikirche identisch war. Mit einem Schlage verbreitete sich damit ein helles Licht über die damalige künstlerische Bedeutung Hamburgs. Außer jenem Hauptwerk des Meisters erwiesen sich nicht nur jener Altar des Klosters St. Johannis, sondern auch ein umfangreicher Marienaltar in Buxtehude und ein im Besitze des South Kensington-Museums befindlicher großer Apokalypsenaltar mit Sicherheit als seine Arbeiten. Da nicht nur sein Name bekannt, sondern urkundliche Nachweise



St. Petrus. Von Meister Bertrams Grabower Altar. Hamburger Kunsthalle.

Die mannigfache Einzelheiten seines Lebens vorhanden waren, sah man in weit zurückliegender Zeit eine Künstlerpersönlichkeit in so heller Beleuchtung vor sich, wie bisher in Deutschland wohl überhaupt noch nicht.

Sowohl der Grabower, als auch der Buxtehuder Altar sind in den Besitz der Kunsthalle gelangt, und — Wunder über Wunder — einige der fehlenden Tafeln des Grabower Altars wurden von Lichtwark im Besitz des Vereins für hamburgische Geschichte und der Petrikirche aufgefunden; sie waren vom vlämischen nach Hamburg ausgewanderten Maler Coignet Ende des 16. Jahrhunderts mit anderen Bildern übermalt, konnten aber durch Beseitigung der Übermalung in aller Frische wiederhergestellt werden. Die Kunsthalle vereinigt nunmehr etwa 50 Gemälde und eine erheblich größere Anzahl geschnittener Figuren, welche von der Hand des Meisters herrühren.

Damit hat die Sammlung zur Geschichte der hamburgischen Malerei einen großartigen Abschluß erreicht.

\* \* \*

Jene drei Abteilungen: die Bilder aus Hamburg, die hamburgischen Meister des 19. Jahrhunderts, und diese historische Sammlung bilden in ihrer Dreiteilung ein zusammengehöriges Ganzes, das berufen ist, auf die hamburgische Kunstentwicklung in der Richtung der hervorgehobenen Absichten eine energische Wirkung auszuüben. Es ist der Kern des Instituts, und in ihm verkörpert sich sein Zweck, seine Wesenheit. Alles andere gliedert sich ihm an, teils um ihn zu stützen, teils um ihn zu schmücken: die Sammlung der deutschen Meister des 19. Jahrhunderts, die ausländischen Künstler und der Besitz an außerhamburgischer älterer Kunst.

Für alle diese Sammlungen galt für die Folgezeit bei Neuerwerbungen als Richtschnur nur die Erwägung, ob ein Kunstwerk für hamburgische Kunst und Kultur von Bedeutung sein könne.

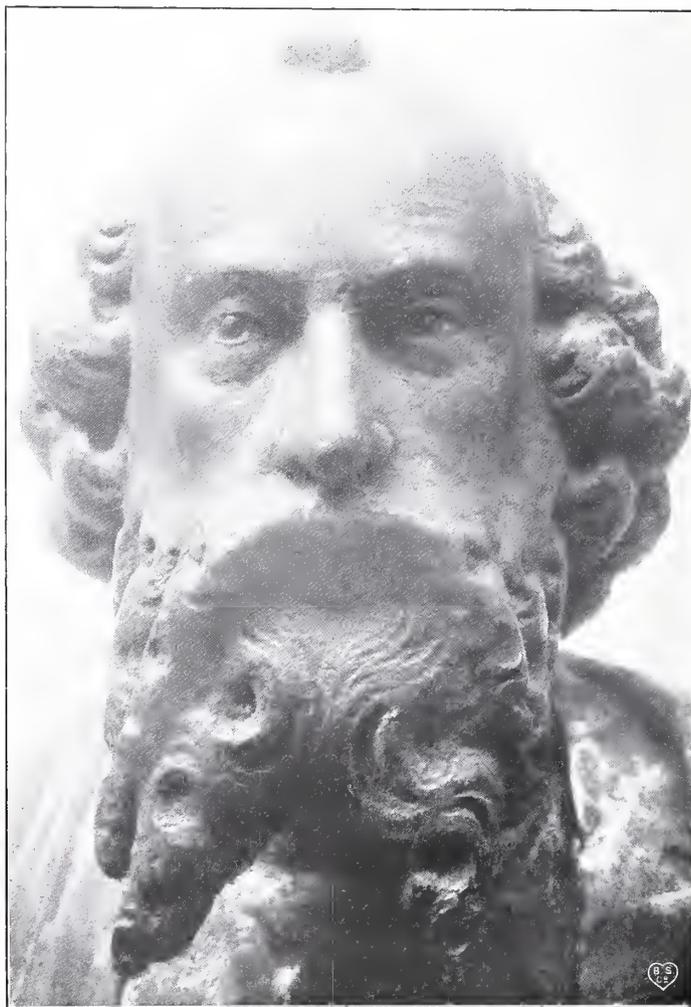
Es ist selbstverständlich, daß jeder deutsche Künstler ersten Ranges schon um seiner Nationalität willen einen Einfluß auf Hamburg beanspruchen darf; Lichtwark hat deshalb sein Augenmerk darauf gerichtet, daß diese alle würdig vertreten sind. Von Böcklin sind fünf Bilder vorhanden, darunter das jugendliche Selbstporträt vor der Säule, das Schweigen im Walde und die Feueranbeter; von Feuerbach sieht man das Urteil des Paris; von Klinger ist ein Teil der für eine Villa in Steglitz gemalten Wandbilder erworben; Thoma findet eine sehr glückliche Repräsentation durch eine ganze Reihe seiner älteren Werke.

Aber im ganzen herrscht doch begreiflicherweise ein norddeutsch-sachlicher Ton vor: von Menzel besitzt man die Aufbahrung der Märzgefallenen, das Nymphenbad des Dresdener Zwingers, Friedrich den Großen in Lissa (»Bon soir messieurs«), die Atelierwand und anderes. Zahlreich finden sich Werke von Liebermann (darunter eins seiner besten Gemälde: die Netz-

flickerinnen; ferner den Bürgermeister Petersen, die Amsterdamer Waisenmädchen) und von Kalkreuth; daneben einige von Kuehl, Uhde, Hans Olde. Aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts begegnet man mehreren Perlen von Werken Caspar David Friedrichs; Blechen, Schmitson und zahlreiche andere namhafte Künstler des vergangenen Jahrhunderts sind ebenfalls vertreten.

Wie es sich von selbst versteht, ist der Besitz der Kunsthalle an Arbeiten der jüngeren hamburgischen Künstler besonders reich. Ihr Schaffen zu fördern, war ja eins der ersten Ziele des kunstpolitischen Planes. An die Generation, welche in den neunziger Jahren hervortrat, der Eitner, Illies, Kayser, Siebelist, Schaper, von Ehren reiht sich schon ein jüngerer Nachwuchs, welcher aus der Schule Siebelists hervorgegangen ist, und manches, was diese jungen Künstler (Friedrichs, Nölken und andere) geleistet haben, läßt Gutes erhoffen.

Neben den eigentlichen Hamburger Künstlern haben auch diejenigen Berücksichtigung gefunden, welche in Hamburg geboren sind und sei es im Charakter sei es in den von ihnen behandelten Stoffen hamburgische Eigenart festgehalten haben.



Der Apostel Paulus. Von Meister Bertrams Grabower Altar. Hamburger Kunsthalle.

Im Laufe der letzten beiden Jahre hat der Besitz an deutscher Kunst nach einer zwiefachen Richtung einen vorläufigen bedeutenden Abschluß gefunden.

Einmal bot die Berliner Jahrhundertausstellung des Jahres 1906 Anlaß, den Bestand der Meister des vergangenen Jahrhunderts zu vervollständigen. Die schon vorhandene Reihe der Gemälde Caspar David Friedrichs wurde durch einige feine Stücke vermehrt; Werke von W. v. Kobell, Spitzweg, Waldmüller, Koch, dem Mecklenburger Dörr, dem Schleswiger Ludwig Jessen und anderen sind hinzugekommen und als wertvollste Erwerbung ist das Kirchenbild Wilhelm Leibls zu nennen.

Auf der anderen Seite waren von verschiedenen Gönnern bedeutende Mittel zur Verfügung gestellt, um die bisher in der Sammlung von »Bildern aus Hamburg« enthaltene Porträtgalerie hamburgischer Männer und Frauen in großartiger Weise auszugestalten. Als Kern waren die Bildnisse des Bürgermeisters Petersen von Liebermann, der Elise Averdieck und Claus Groths von Hans Olde, des Generalkonsuls Pon-

toppidan von Tuxen, Brinckmanns und Chryсандers von Kalckreuth vorhanden; ihnen fügten sich sechs neue Porträtbilder Kalckreuths an (Senior Behrmann, die feinsinnige alte Kunstfreundin Frau Marie Zacharias in drei Aufnahmen, die fünf Präsidenten des Oberlandesgerichts und ein Selbstbildnis); Senator O'Swald von Slevogt, Bürgermeister Mönckeberg von Wilhelm Trübner, die Eltern des berühmten Physikers Heinrich Hertz von Uhde und drei in ihrer Gegensätzlichkeit interessante Gemälde Liebermanns: das flott hingesezte Bildnis Baron von Bergers, des Leiters des deutschen Schauspielhauses in Hamburg; die fein ausgeführte Seelenanalyse des Conchylien- und Mexicana-Sammlers Dr. Strebel und, als Komposition großen Stiles, der hamburgische Professorenkonvent.

Das Präsidentenbild Kalckreuths und die Professoren Liebermanns sind als merkwürdige Schöpfungen besonders hervorzuheben: sie sind Repräsentationsstücke im eigentlichen Sinne des Wortes.

Kalckreuth hat die fünf Männer in ganzer Figur in ihren schwarzen Talaren, teilweise mit dem schwarzen Barett auf dem Kopf, äußerlich zusammenhanglos nebeneinander gestellt und von grünem Hintergrunde abgehoben. Die Charakteristik ist, wie es bei der dekorativen Tendenz eines solchen Gemäldes in der Natur der Sache liegt, gezügelt und dem künstlerischen Gesamteindruck untergeordnet; dabei, wie es mir scheint, von einem vielleicht ungewollten Humor durchleuchtet.

Der Professorenkonvent stellt die Sitzung eines Kollegiums von Gelehrten dar, in welcher Justus Brinckmann als Hauptperson rechts im Vordergrund vor dem Tische sitzend, in lebhafter Rede einen Vortrag hält, während der Vorsitzende Professor Voller, ihm gegenüber am andern Ende des Tisches, im Begriff ist, zu einer Erwiderung einzufallen. In dem Bilde steckt eine sehr große Fülle künstlerischer Arbeit: innerliche Verarbeitung des Wesens der dargestellten Personen und zusammengedrückte Wiedergabe ihres Eindrucks nicht nur in den Gesichtszügen und der Haltung der einzelnen Personen, sondern in dem Gegeneinander der Komposition und wenn ich so sagen darf in der Mechanik des Gruppenaufbaues; in immer von neuem wiederholter Abwägung der Valeurs und, was mindestens ebenso wichtig war, des Verhältnisses, in welchem die Detailausführung der einzelnen Personen zu einander stand: des öfteren wurden die Gesichter und Hände derjenigen Personen, welche die Aufmerksamkeit des Beschauers nicht in erster Linie auf sich ziehen sollten, heruntergekratzt, um allgemeiner und breiter gehalten zu werden und deshalb gegenüber den Hauptfiguren des Bildes, den Dominanten Brinckmann und Voller zurückzutreten. Alles was Liebermann in den langen Jahren seines künstlerischen Schaffens an Geschmacks- und Kompositionserfahrung und Kompositionsempfindung gewonnen hatte, stellte er in fortwährend arbeitender Selbstkritik in den Dienst dieser Aufgaben. So ist es das ausgereifteste Werk seines bewußten Schaffens geworden. Diejenigen mögen recht haben, welche meinen, daß es andere Qualitäten weniger besitzt, welche wir an Liebermann be-



Der Prophet Joel. Von Meister Bertrams Grabower Altar. Hamburger Kunsthalle.

deners hochschätzen: ein sicher treffendes Zugreifen in der Wiedergabe eines momentanen, mit nervöser Sensibilität erfaßten Eindrucks; demgegenüber steht aber als nicht minder wertvolles Gegengewicht jenes ausgeglichene Urteil des Mannes, der in sich Künstler-schaft und Kunstkennerschaft in seltenster Weise verknüpft.

In dieser Bildnisreihe schließt sich die Sammlung von Bildern aus Hamburg mit der Galerie neuerer deutscher Meister zu einer höheren Einheit zusammen; zu einer Einheit, die wiederum über sich selbst hinaus zu höheren Zielen weist: zu der Förderung einer selbständigen hamburgischen Bildniskunst.

Neben allem diesen tritt das, was an moderner ausländischer Kunst und an alten nicht hamburgischen Meistern vorhanden ist, in den Hintergrund.

Als Lichtwark an die Kunsthalle berufen wurde, fand er in der seinem Institut vermachten Schwabe-Galerie eine ausgedehnte Sammlung moderner englischer Malerei vor. Unter vieler Spreu enthielt sie einige sehr gute Werke aus den Anfängen der Präraffaelitzenzeit. Wäre sie nach dieser Richtung ausgebaut, so hätte Hamburg die einzige wertvolle Kollektion englischer Bilder auf dem Kontinent besessen. Da das aber unterblieb — es fehlten wohl die Mittel — ist sie ein Fremdkörper ohne organischen Zusammenhang mit dem übrigen Besitz geblieben.

Die modernen Franzosen sind nur durch einige Stilleben Millets, Monets, Renoirs vertreten.

Häufiger begegnet man dänischen Meistern; in den gedämpften Harmonien ihrer Kunst, wie sie sich namentlich in den Interieurs und Familienbildern eines Viggo Johanssen gibt, klingen viele Töne hanseatischen Wesens wieder.

Auf Erwerbung von Hauptwerken altmeisterlicher Kunst hat Hamburg bisher leider verzichten müssen; man hat sich darauf beschränkt, vorhandenen Privatbesitz, der zum Verkauf kam, für die Stadt zu sichern und mit der Sammlung Wesselhöft eine Reihe schöner wenn auch kleiner Meisterwerke holländischer Kunst erworben.

\* \* \*

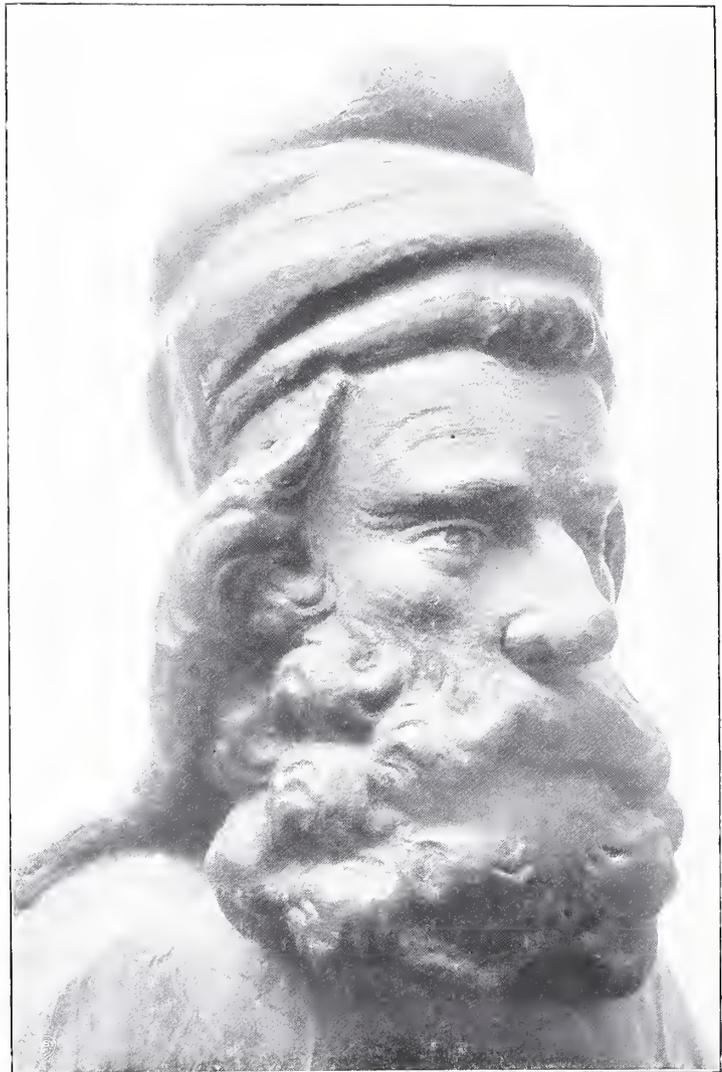
Im Vergleich zu den Werken der Malerei schien die Plastik bis in die neueste Zeit hinein das Stiefkind zu sein.

Das entsprach keineswegs den ursprünglichen Absichten, vielmehr war der Aufbau einer Skulpturensammlung ein wesentlicher Teil des Organisationsplans gewesen. Auch hierin hatte die Förderung hamburgischer Kunst als Leitstern gedient. Denn im Anfang der neunziger Jahre bestand die Hoffnung, daß sich in Hamburg im Anschluß an vorhandene Anfänge eine bodenwüchsige Skulptur an den Aufgaben der Zeitbedürfnisse würde entwickeln können. Der Rathausbau war in rüstigem Fortschreiten und seine Fassaden sollten in reicher Weise mit Bild-

werken geschmückt werden. Es war Lichtwarks Idee, — und er hat sie oft genug in Wort und Schrift ausgesprochen — man solle die Ausführung dieses Schmuckes nicht überstürzen, sondern geduldig zu warten, bis der Boden kräftige Pflanzen eigener Produktion hervorbringen könne.

Aber der Staat war für eine solche Kunstpolitik noch nicht reif. Man gab überallhin die Aufträge, um schnell die Arbeiten fertiggestellt zu sehen, und eine kostbare Gelegenheit, die eigenen Kräfte zu stählen, wurde verzettelt und verloren.

Ein weiteres ungünstiges Moment trat hinzu: die Choleraepidemie, die Hamburg im Jahre 1892 heimsuchte, hinderte die Aufbringung der für die Ausgestaltung einer würdigen Skulpturensammlung nötigen Mittel, und so blieb der Plan in seinen Anfängen stecken. Die Marquestesche Galathea, Frémiets Jagdhund und die Büste des Malers Jérôme von Carpeaux blieben lange Zeit ziemlich allein die Vertreter moderner Großplastik.



Der Prophet Jeremias. Von Meister Bertrams Grabower Altar.  
Hamburger Kunsthalle.

Inzwischen dehnte sich aber der Besitz an Werken der Kleinplastik, insbesondere der Medaillen- und Plakettenkunst zu einer Sammlung aus, welche nicht nur in Deutschland, sondern in Europa einzig in ihrer Art ist. Auch hierbei dachte Lichtwark an die Wiederbelebung eines alten Hamburger Kunstzweiges; denn das Medaillenwesen hatte in Hamburg in früheren Jahrzehnten und Jahrhunderten in Blüte gestanden. Es gelang auch, auf die Erteilung neuer Aufträge für hamburgische Zwecke hinzuwirken.

Im letzten Jahre hat die Sammlung der größeren Plastik einen erneuten Aufschwung erlebt. Den Anlaß hat auch hier die Berliner Hundertjahr-Ausstellung gegeben. In Gemeinschaft mit der Nationalgalerie hat die Hamburger Kunsthalle das Werk des alten Schadow, das zum Teil nur in Tonmodellen vorhanden war, in Bronze gießen lassen und im Anschluß daran eine Anzahl bedeutender gleichzeitiger Werke erworben. Daneben sind hervorragende Arbeiten August Gauls in den Besitz der Kunsthalle übergegangen. \* \* \*



Der Prophet Ezechiel. Von Meister Bertrams Grabower Altar. Hamburger Kunsthalle.

Das Kupferstichkabinett war von der Frühzeit des Instituts an sehr reichhaltig gewesen. Harzen, Meyer, Commeter, die Begründer der Sammlung, hatten es sich besonders angelegen sein lassen, viele und gute alte Blätter zusammenzubringen. Lichtwarks Aufgabe war, den Bestand durch Erwerb der neuen Meister auf der Höhe zu halten. Denn gerade die Graphik hatte in den letzten zwanzig Jahren in den Hauptkulturländern eine ungewöhnliche Entwicklung durchgemacht. Ohnehin brachte er diesem Zweige seines Instituts ein besonderes Interesse entgegen, weil die vervielfältigende Griffelkunst mehr als die eigentliche Malerei geeignet ist, in weiteren Kreisen werbend zu wirken. Graphische Blätter können auch weniger bemittelte Kunstfreunde sammeln, und den hohen Wert des Sammelns für die Kulturförderung hatte Lichtwark von Anfang an erkannt.

Was er an Radierungen, Lithographien und Holzschnitten aus Deutschland, Frankreich, England und zum Teil auch aus Holland zusammengebracht hat, macht einen sehr reichhaltigen Besitz aus, und er legte besonderen Wert darauf, nur ausgezeichnete Abdrucke zu erwerben, um das Auge der Sammler, welche sich an das Kupferstichkabinett anschlossen, zu schärfen.

Der Erfolg ließ nicht auf sich warten. Die Lust am Sammeln regte sich, und unter dem Einfluß der dadurch gegebenen Anregungen begannen auch die jungen hamburgischen Künstler eine reiche Tätigkeit auf graphischem Gebiete zu entfalten; das Werk Arthur Illies umfaßt heute bereits weit mehr als hundert, dasjenige Ernst Eitners ebenfalls annähernd hundert Nummern. Paul Kayser, Friedrich Schaper, Julius von Ehren, Julius Wohlens und Sophus Hansen schließen sich gleichfalls mit stattlicher Anzahl an, und die Kunsthalle betrachtete es als Pflicht, diese Arbeiten lückenlos zu besitzen. \* \* \*

War auf diese Weise innerhalb des Rahmens der gegebenen Zwecke eine Art Musteranstalt geschaffen, so ist Lichtwark doch niemals in den Fehler mancher Museumsdirektoren verfallen, welche ihr Institut als Selbstzweck betrachten, sondern hat nie die höheren Ziele, denen es dienen sollte, aus dem Auge verloren.

Er hat den Besuch und die Benutzung der Sammlungen dem Publikum in jeder möglichen Weise erleichtert; Tag für Tag war er bereit, denen, die sich gefördert zu sehen wünschten, durch Rat, durch gegenseitige Aussprache, durch Unterweisung Anregung zu geben. Zeitweise hat er ein ganzes System von Vorträgen entwickelt, in denen er die verschiedensten Stoffe behandelte, um seine Ideen weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Dabei beschränkte er sich nicht auf die mit seinem Institut unmittelbar zusammenhängenden Gebiete; oder richtiger gesagt: er erweiterte diese Gebiete so, daß ihnen nichts mehr fremd war, was mit künstlerischer Kultur zu tun hatte. Er sprach über Fragen der Architektur; suchte den Hörern Camillo Sittes Ge-

Wissen über den Städtebau nahe zu bringen; die Bedeutung des Dilettantismus, Blumenpflege, Gartenkultur, die Benutzung wilder Blumen beim Schmuck des Hauses zog er in den Kreis seiner Besprechungen. In anderen Vorlesungen bereitete er sein Publikum auf den Besuch der größeren Städte Norddeutschlands vor; dann wiederum beschäftigte er sich mit Fragen allgemeiner Art und suchte sein Ideal einer künftigen deutschen Kultur zu entwickeln.

Lichtwark ist ein populärer Redner im besten Sinne des Wortes. Es gab eine Zeit, wo es Mode war, ihn zu hören; sie verging, weil er sich nicht scheute, der oberflächlichen Bildung den Spiegel vorzuhalten. Seitdem kommen nur noch ernsthafte Kulturfreunde; es ist erfreulich, wie namentlich die Sonntagsvorlesungen besucht werden.

Aber er erkannte, daß er, um recht zu wirken, bestimmter Kanäle bedurfte, um seine Ideen in die Volksschichten, denen er nahe kommen wollte, zu leiten. So entstanden drei Vereine, an deren Gründung er in entscheidender Weise beteiligt war: die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde, die Gesellschaft zur Förderung der Amateurphotographie und die Lehrervereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung in der Schule.

Die Gesellschaft Hamburgischer Kunstfreunde ist aus Lichtwarks eigener Initiative hervorgegangen. Ihr Zweck war die Vereinigung der Dilettanten, Sammler und Kunstfreunde und eine Zusammenfassung ihrer Kräfte zur Erreichung von Zielen, welche ihren gemeinschaftlichen Interessen dienen.

Allmonatlich fand eine Versammlung im Kupferstichkabinett der Kunsthalle statt, in denen die Neuerwerbungen der Kunsthalle gezeigt und erörtert wurden. Damit war für einen gegenseitigen Gedankenaustausch Gelegenheit gegeben, und die Sammler konnten Teile ihres Besitzes vorführen. Alljährlich wurde eine Dilettantenausstellung veranstaltet. Sie war öffentlich und sollte dadurch, daß der eine an den Leistungen der anderen einen Maßstab für das eigene Schaffen gewann und durch die Herausforderung der Kritik jeden zum Einsetzen aller Kräfte anspornen und das Niveau des Könnens immer mehr heben. Die Gesellschaft machte Ausstellungen von Privatgalerien oder von Werken verstorbener Künstler; die durch das Eintrittsgeld gewonnenen Mittel wurden verwandt, um hamburgischen Künstlern Aufträge für graphische Arbeiten zu geben. Dadurch wurde der Keim für jene schon erwähnte Produktion auf dem Gebiete der Radierung und Lithographie gelegt und gleichzeitig, da man die Preise der veröffentlichten Blätter möglichst niedrig griff, auch unbemittelten Kunstfreunden ein Anreiz zum Sammeln gegeben. Das wiederum gab Veranlassung für die große internationale graphische Ausstellung der Gesellschaft, welche das Interesse für Griffelkunst in Hamburg außerordentlich verbreitet hat.

Lichtwark wußte aber die Kunstfreunde darüber hinaus für alle Fragen zu interessieren, die ihm in Hinblick auf seine allgemeineren Ziele von Bedeutung waren, und so wurde die Gesellschaft für ihn eine

Handhabe zur Durchsetzung von Plänen, welche der Leitung der Kunsthalle an sich fern gelegen hätten.

Jene Ideen, welche den Blumenkultus betreffen, wurden hier in die Praxis umgesetzt. Dem Mangel brauchbarer Blumenvasen wurde dadurch abgeholfen, daß man Modelle, welche sich nach Form und Farbe für die Aufnahme speziell bestimmter Blumen, z. B. Narzissen, Tulpen, Vergißmeinnicht, Veilchen, lang- und kurzstielige Rosen eigneten, entwarf und einfachen Töpfern in Auftrag gab. Die Anfertigung von Blumenfensterkörben und Blumentöpfen schloß sich an; man organisierte den Vertrieb aller dieser Dinge und suchte den Handel mit wilden Blumen zu beleben.

Im Namen der Gesellschaft gab Lichtwark unter Mitwirkung mehrerer Mitglieder die Hamburgische Liebhaber-Bibliothek heraus, welche den Zweck verfolgte, die hamburgische Familienliteratur, soweit sie auf allgemeines Interesse Anspruch erheben durfte, in mustergültiger Ausstattung zu publizieren. Als zu dieser Bibliothek gehörig erschien alljährlich das Jahrbuch der Gesellschaft, welches über ihre Bestrebungen Aufschluß geben und sie fördern sollte. Gleichzeitig knüpfte sich an diese Publikationen eine umfangreiche Buchschmucktätigkeit der Mitglieder, welche Anfang der neunziger Jahre, als man in Deutschland auf diesem Gebiete noch im Rückstand war, mancherlei Anregungen zu geben vermochte.

Später konzentrierte sich die zeichnerische Arbeit für das Jahrbuch auf Aufnahmen alter hamburgischer Architektur und wies damit auf ein neues Ziel allgemeiner Art: die neue Baukunst durch Anknüpfung an die alten bodenständigen Traditionsformen zu beleben. Man erweiterte diese Bestrebungen: es wurde eine Konkurrenz für Pläne einfacher Landhäuser ausgeschrieben; eine Ausstellung der Werke des verstorbenen Architekten Thielen und eine Ausstellung von Grabmonumenten veranstaltet, und in dem neuerdings in der Liebhaberbibliothek erschienenen Werke »Breitfenster und Hecke« beherzigenswerte Ratschläge erteilt.

Mit anderen Vereinen reichte sich die Gesellschaft die Hand, um eine »Hamburgische Hausbibliothek« herauszugeben, welche in gut gedruckten und solide und geschmackvoll-einfach gebundenen Bänden dem deutschen Hause aus unserer Nationalliteratur einen Schatz des bleibend Wertvollen zu billigem Preise darbieten und dadurch die Lust zum Eigenbesitze guter Bücher reizen sollte.

\* \* \*

Den Amateurphotographen wies Lichtwark vor allem eine Mission in der Richtung zu, die Mißstände auf dem Gebiete des Bildniswesens einer Gesundung zuzuführen. Er legte dar, wie die Porträtkunst in Hamburg von jeher sorgfältig gepflegt sei; wie namentlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Bildnislithographie in den Werken eines Aldenrath, Gröger, Bendixen eine bedeutende Blüte erlebt; dann aber, wie überall nach Einführung der Photographie ein ödes Banausentum seinen Einzug gehalten habe. Indem er zunächst an die allgemeine



JULIUS OLDACH (?), DER ALTE MÜLLER  
Hamburger Kunsthalle



Vorliebe für Landschaftsaufnahmen anknüpfte, gab er Anleitung, die Landschaft mit den Augen des Künstlers anzusehen und künstlerische Gesichtspunkte für die Wahl des Naturausschnitts in den Vordergrund zu stellen. Über die Einordnung des Menschen in die Landschaft führte der Weg zu dem künstlerischen Amateurporträt, und bald ging Lichtwarks Hoffnung in Erfüllung: der Liebhaberphotograph zwang den Berufsphotographen, ihm auf seinen Bahnen zu folgen. Denn das Publikum, welches Besseres kennen gelernt hatte, ließ es sich nicht mehr gefallen, in hergebrachter Weise abgebildet zu werden.

Auch diese Gesellschaft veranstaltete in den zehn ersten Jahren ihres Bestehens alljährlich eine Ausstellung, welche einen internationalen Charakter zu haben pflegte, weil die korrespondierenden Mitglieder über aller Herren Länder in der alten und neuen Welt verstreut waren, und es war interessant zu sehen, wie zeitweise — dank der durch diese konzentrierte Tätigkeit gegebenen Anregungen — die Hamburger Amateure an der Spitze der Bewegung marschierten.

\* \* \*

Die Entstehung der Vereinigung zur Pflege der künstlerischen Bildung in der Schule geht auf Vorträge zurück, welche Lichtwark in der Kunsthalle vor einem Kreise von Lehrern und Lehrerinnen der Volksschule hielt. Er legte darin Gedanken dar, welche später den Anstoß zur Berufung der Kunsterziehungstage gegeben haben. Sie gipfelten in der Empfehlung, die Schüler der höheren Klassen in einer der Stufe ihrer geistigen Entwicklung angepaßten Art in Werke der Kunst und Literatur einzuführen und dadurch den Grund für die Möglichkeit ästhetischen Lebensgenusses in weitesten Volkskreisen zu legen. Lichtwark selbst pflegte vor seinem Publikum einzelne Klassen in der Betrachtung von Kunstwerken zu unterweisen oder richtiger durch eine Art von Unterhaltung zu einer solchen Betrachtung anzuregen. Seine dabei gesammelten Erfahrungen hat er in der kleinen Schrift »Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken« niedergelegt.

Lichtwarks Fähigkeit, das Interesse zu vertiefen, fiel auf einen empfänglichen und gutvorbereiteten Boden; seine Anregungen fanden begeisterte Aufnahme; man schloß sich zu einer Gesellschaft zusammen und bildete innerhalb dieser Gesellschaft Sektionen, welche die verschiedenen Arbeitsfelder unter sich verteilten: Musik, Gymnastik, bildende Kunst, Jugendschriften, Zeichenunterricht. Ein fröhlicher Sinn und opferwillige Hingabe erblühten überall wie in einem sprießenden Frühlingsgarten.

Auch hier ging von der Bewegung eine Befruchtung der künstlerischen Produktion aus. Den Lehrern lag die Beschaffung guten Wand schmuckes in den Schulen dringend am Herzen, und weil die Zahl ästhetisch wertvoller und gleichzeitig materiell billiger Blätter derzeit noch weit geringer war als heute, entschloß man sich, Paul Kayser mit der Herstellung eines farbigen lithographischen Blattes zu beauftragen, welches die Arbeit im Hafen zur Darstellung brachte. Es war der erste, und zwar ein wohl gelungener Versuch auf dem Gebiete derjenigen Bestrebungen, welche nachher auf den Schnellpressen Karlsruhes und im Teubner-Voigtländerschen Verlage zu Tode gehetzt worden sind.

\* \* \*

Wollte man Lichtwarks Einfluß auf die Entfaltung der geistigen Kräfte Hamburgs im einzelnen verfolgen, so würde das Thema noch lange nicht erschöpft sein. Hier kam es nur darauf an, das Institut der Kunsthalle zu würdigen und darum war eine

Beschränkung auf sie und die ihr angegliederte Organisation geboten. Wenn dabei der Name des Direktors beherrschend im Vordergrund gestanden hat, so ergab sich das als eine Notwendigkeit, weil er mit seinem Werke eins ist.

Lichtwarks Bedeutung für Hamburg werden aber erst spätere Generationen ermessen können, wenn die Saat aufgegangen sein wird, welche er in den Boden der Zukunft ausgestreut hat.



Christus. Von Meister Bertrams Grabower Altar.  
Hamburger Kunsthalle.

## ZEICHNUNGEN VAN DYCKS IN DER BREMER KUNSTHALLE

Die Zeichnungen, die hiermit veröffentlicht werden, haben zum mindesten den Vorzug, daß sie gänzlich unbekannt waren. Die Sammlung, der sie angehören, ist wegen einer Reihe herrlicher Zeichnungen Dürers zwar weltbekannt; daß daneben aber auch manche andere Größen, unter anderen Rembrandt, ansehnlich vertreten sind, das wissen außerhalb Bremens nur einige Fachgelehrte, deren Namen sich an den Fingern einer Hand aufzählen lassen. Zum Überfluß waren die hier reproduzierten Blätter auch noch unter anderen Namen, unter Rembrandt und Rubens, versteckt.

Wer Handzeichnungen tauft und veröffentlicht, muß sich immer darauf gefaßt machen, dem kritischen Stirnrüzeln und Kopfschütteln gelehrter Kollegen zu begegnen. Das liegt in der Natur der Sache, die sich in den seltensten Fällen mit der zwingenden Kraft eines juristischen Beweises erhärten läßt, da die Entscheidung nicht allein vom Verstande, sondern ebensowohl vom Gefühl getroffen wird. Es handelt sich oft um Dinge, die sich nicht einmal in Worte fassen lassen, ebensowenig wie die Charakterisierung einer Handschrift. Wenn ich z. B. die elegante nervöse ungleichmäßige Zeichenweise van Dycks definieren wollte, so könnte man mir immer entgegen, die Worte paßten ebensowohl auf einen anderen. Es geschieht daher mit allen Reserven, wenn ich es wage, einige Eigentümlichkeiten van Dyckscher Zeichnung zu vermerken. Sie gelten namentlich von den hastig hingeschriebenen Skizzen und Kompositionsstudien, zu denen auch unsere Blätter gehören. Diese sind im Gegensatz zu den sorgfältigen, mit Kreide gezeichneten Bildnissen, von denen manche als Vorarbeiten für die Ikonographie gedient haben, meist mit der Feder entworfen, hie und da laviert, auch wohl einmal mit Ölfarbe retuschiert. Als durchgehende Eigentümlichkeit bemerkt man die Neigung, die Hände, die van Dyck so liebevoll betrachtete und behandelte, stark vergrößert darzustellen (auch die Füße erfahren bisweilen eine Steigerung ihres Volumens). Charakteristisch ist ferner das Ausprobieren verschiedener Stellungen und Haltungen einer Figur innerhalb derselben Zeichnung. Ein Kopf wird nach links gewendet aufgesetzt. Vielleicht sieht er indessen rechts herum noch besser aus — und flugs entwächst ein zweiter Kopf dem Rumpfe. Auch verdoppelte Arme und Beine kommen manchmal vor. Es liegt etwas Damenhaftes in diesem nervösen Hin und Her der Erörterung von Geschmacksfragen. Die Gesichtstypen erinnern natürlich an Rubens, nur glauben wir einige Nuancen unterscheiden zu dürfen, z. B. bei

van Dyck eine stärkere Betonung der Bogenlinie des Mundes, eine Vorliebe für feinere gradere Nasen, für ein stärker entwickeltes Kinn. In der Technik der Federzeichnung stehen manchmal neben breit und weich gezogenen Umrissen und derb aufgemalten Schattenflecken ganz zierlich mit der Feder schraffierte Stellen.

Doch nun zu den Zeichnungen selbst! Es sind ihrer, nach Ausscheidung einiger zweifelhafter Blätter, sieben. Gott sei Dank lassen sich einige von ihnen mit anerkannten Werken van Dycks in Beziehung setzen. Sie werden, nach Gegenständen geordnet, angeführt. —

N. 1190. *Zwei Männer, die sich über zwei am Boden liegende Personen und ein Kind beugen.* (Feder. Tiefbraune Tusche. 188:245 mm. Auf beiden Seiten bezeichnet.) Abb. 1.

Die Bedeutung der Komposition ergibt sich unzweifelhaft aus der Bewegung der beiden Jünglinge, von denen der eine sich bemüht, eine Schlange von dem Kindeskörper abzulösen. In leicht hingeworfenen Linien am Boden unten rechts und in der Hand der einen am Boden liegenden Gestalt wird man auch die Andeutung von Schlangen erkennen. Wenn also der andere Jüngling mit der Linken aufwärts zeigt, so dürfen wir ergänzend das Bild der ehernen Schlange hinzudenken, durch deren Anblick Moses sein bedrängtes Volk heilte. Unsere Zeichnung ist mit einer anderen zusammenzustellen, die aus dem Besitz des Marquis de Chennevières in *Guiffreys* van Dyck-Werk S. 37 abgebildet ist. Beide beziehen sich auf das Gemälde der Sammlung Cook in Richmond, das vor 1621 entstanden ist und das durch die van Dyck-Ausstellung des Jahres 1899 weiteren Kreisen bekannt wurde. (Eine Abbildung bei *Buschmann*, Exposition de l'œuvre d'A. van Dyck. Paris 1900, Taf. 1.) Unsere Gruppe erscheint im Vordergrund des Gemäldes. Aus dem Jüngling rechts ist eine alte Frau geworden, bei der allerdings der heraufgezogene vortretende Unterkiefer von der Bremer Skizze beibehalten ist.

Gleich hier begegnet uns jene Eigentümlichkeit van Dycks, mehrere Körperhaltungen einer Figur nebeneinander zu erproben. Die fünf Beine der am Boden Liegenden gehören zwei Personen.

Voninigem Interesse ist auch die Rückseite der Zeichnung, auf der in der allgedrängtesten Kürze einige Bewegungsmotive notiert sind, bei denen es sich um Menschen handelt, die von Schlangenbissen verwundet am Boden liegen oder gestützt werden und um solche, die sich anbetend dem Erzbilde zu-



Abb. 1.

Zeichnung van Dycks in der Bremer Kunsthalle



Abb. 2 (Rückseite von Abb. 1).

Zeichnung van Dycks in der Bremer Kunsthalle

enden. Im Gemälde haben diese Einfälle keine Verwendung gefunden. Daneben hat der Künstler in seiner unverkennbaren zierlichen Handschrift einzelne Worte hingekritzelt: oben: »Ave maria gratia plena« und unten rechts: »antonio« und darunter dreimal den Namen einer Frau: »Lenora Lenora Lenora«. Unwillkürlich wird die Phantasie versucht, an ein galantes Erlebnis des überall erfolgreichen van Dyck zu denken. Abb. 2.

Nr. 1188. *Kreuztragung Christi*. (Vorzeichnung in schwarzer Kreide. Feder. Braune Tusche. 225:184 mm.) Abb. 3.

Das schöne Blatt, von einer außerordentlichen Energie der Lichtwirkung und des rechts aufwärtsstrebenden Linienzuges, ist eine ziemlich getreu befolgte Kompositionsstudie zu dem gleichfalls der Frühzeit van Dycks angehörenden Gemälde in St. Paul zu Antwerpen. Cornelis Galle hat das Bild im Gegensinne in Kupfer gestochen.

Nr. 1189. *Die Verlobung der heiligen Katharina mit dem Christkinde*. (Feder. Braune Tusche. 191:289 mm.) Abb. 4.

Unser Blatt ist mit einer anderen Zeichnung zusammenzustellen, die sich im Besitz des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth befindet<sup>1)</sup>. Offenbar stellt der flüchtige Entwurf in Bremen ein früheres Stadium der Arbeit dar, die sich in der vollendeteren Zeichnung in Chatsworth in einem reiferen abgeklärteren Stadium befindet, der definitiven Form der Komposition nahe. Eine Kopie der letzteren Zeichnung ist aus den Sammlungen Mariette und His de la Salle in den Louvre gelangt und durch Reproduktionen bei Guiffrey (van Dyck, pag. 102) und Chennevières (*Dessins de maitres anciens et modernes*) bekannt geworden<sup>2)</sup>. Chenne-

1) Den Hinweis auf diese Zeichnung verdanke ich Herrn C. Dodgson, der ferner die Güte hat, mir den Abdruck einer vorzüglichen Lichtdruckreproduktion zu übersenden, die demnächst in der Mappe der Vasari Society veröffentlicht werden soll. —

2) Daß die Pariser Zeichnung nichts anderes als eine Kopie derjenigen in Chatsworth sein kann, ergibt sich daraus, daß bei völliger Übereinstimmung im großen und ganzen alle Einzelheiten, namentlich der Köpfe und Hände schwächer, zum Teil geradezu mißverstanden sind.

vières bemerkt unter der Reproduktion, daß sich diese Skizze auf ein Gemälde der Galerie Durazzo in Genua bezöge, doch habe ich ein solches Gemälde dort nicht entdecken können. Es findet sich auch sonst, so viel ich weiß, nirgends erwähnt.

Auch auf unserem Blatte begegnet uns mehrfach eine Kopfhaltung in mehreren Varianten nebeneinander. Oben sind wieder einige Schriftzüge hingekritzelt, aus denen ich das lateinische nascetur (hier nasceur geschrieben) glaube entziffern zu können.

Nr. 43. *Die Großmut des Scipio Africanus*. (Feder. Braune Tusche. 269:400 mm.) Abb. 5.

Man mag im vierten Buche des Valerius Maximus die erbauliche Geschichte nachlesen, wie der römische Held trotz seiner Macht und seiner vierundzwanzig Jahre auf die schöne Spanierin verzichtete, um sie ihrem Bräutigam zurückzugeben, wobei er obendrein das angebotene Lösegeld noch ihrer Mitgift hinzufügte. Van Dyck hat die verschiedenen Züge der Erzählung beibehalten. Vor dem links thronenden Scipio steht verschämt und stolz die Braut, neben ihr der Bräutigam, hinter beiden, wenn ich nicht irre, der Vater der Braut und rechts der Diener, der sich anschickt, aus einem mächtigen Krüge das verschmähte Gold zu entleeren.

Die mit nervöser Hast entworfene Zeichnung enthält einige

ganz besonders riesenhafte Hände. Der nur zur Hälfte sichtbare Schildhalter ganz links neben dem Throne Scipios hat ein auffallend leonardeskes Profil. Leider ist das Blatt durch Ölflecke entstellt.

Die Rückseite zeigt eine Variante derselben Komposition im Spiegelsinne. (Abb. 6). Die Darstellung ist hier auf die Hauptpersonen beschränkt. Rechts Scipio mit einem Liktör neben sich. Vor ihm das Brautpaar. Dazwischen der Diener mit der Mitgift in zwei Exemplaren, zu denen rechts unten noch ein drittes kommt. Allem Anscheine nach haben wir hier ein späteres Stadium der Arbeit vor uns. Denn diese Anordnung ist für die ausführliche große Zeichnung des Louvre beibehalten, von der Guiffrey, S. 149, eine Reproduktion veröffentlicht. Dieser Autor bemerkt dazu, daß sich das hiernach ausgeführte Ge-

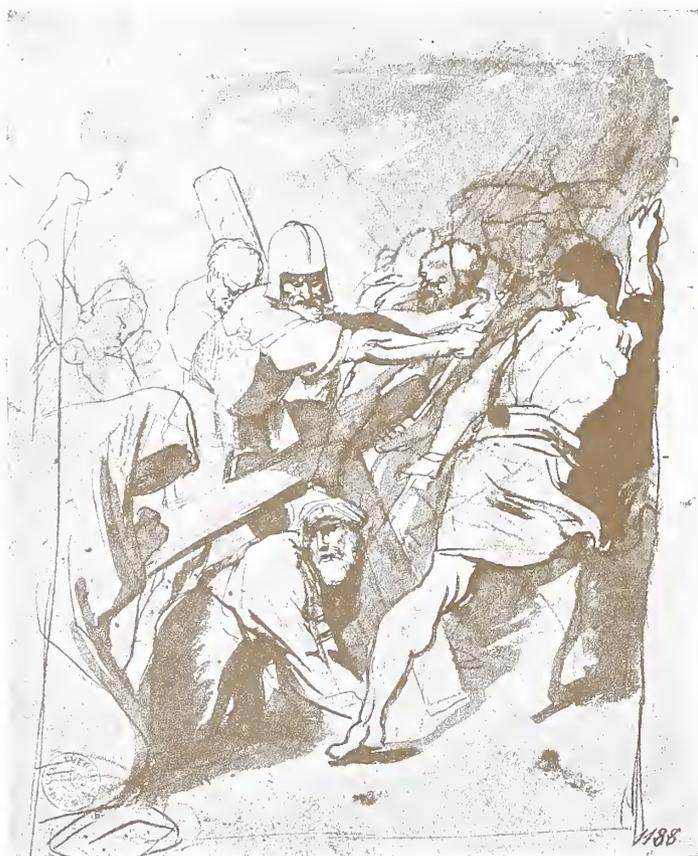


Abb. 3.

Zeichnung van Dycks in der Bremer Kunsthalle.



Abb. 4.

Zeichnung van Dycks in der Bremer Kunsthalle



Abb. 5.

Zeichnung van Dycks in der Bremer Kunsthalle



Abb. 8. Zeichnung van Dycks in der Bremer Kunsthalle



Abb. 6 (Rückseite von Abb. 5).

Zeichnung van Dycks in der Bremer Kunsthalle



Abb. 7.

Zeichnung van Dycks in der Bremer Kunsthalle

Gemälde im Besitz des Herzogs von Argyll befände. Ein solches läßt sich jedoch, wie mir Herr C. Dodgson schreibt, in England nicht mehr nachweisen, falls es nicht mit dem von J. S. Miller gestochenen Gemälde der Enthaltsamkeit des Scipio identisch ist, das als Geschenk des Hon. Frederick Campbell an das Christ Church College in Oxford gekommen ist<sup>1)</sup>. Jenes Bild enthält indessen eine ganz andere Komposition und wird überhaupt als Arbeit van Dycks angezweifelt.

Nr. 1248. *Reiterbildnis eines gepanzerten Kavaliers*. (Feder. Braune Tusche. Bräunlich getöntes Papier. Weißgelbe Ölfarbe. 156:126 mm.) Abb. 7.

Nach einer gütigen Mitteilung von Henri Hymans bezieht sich diese geradezu glänzende Studie auf ein Reiterbildnis, welches als dasjenige des Erzherzogs Albrecht vom Kaiser von Österreich auf die Ausstellung des Goldenen Vließes nach Brügge geschickt wurde. (Dort als Kopie nach Rubens bezeichnet.) Der Gesichtstypus und die Tracht, Rüstung, Armbinde und Stab, lassen an den Feldherrn der Dresdener Galerie denken, wie Hymans bei dieser Gelegenheit sehr richtig bemerkt.

Haltung und Bewegung des Pferdes können als geradezu typisch für van Dyck gelten.

In der Technik des Blattes wäre als bemerkenswert auf die keck mit Ölfarbe hineingesetzten Glanzlichter auf der Rüstung und auf dem Pferdekörper zu verweisen.

Nr. 1919. *Studie zu dem Bildnis eines Prälaten*. (Feder. Braune Tusche. 156:126 mm.) Abb. 8.

Es scheint mir nicht zu gewagt zu sein, wenn wir das geistreiche charaktervolle Blatt mit einem der populärsten Gemälde van Dycks zusammenstellen, und zwar mit dem Kardinal Bentivoglio im Pitti. Auf den ersten Blick freilich bemerkt man nicht wenige Abweichungen. Bentivoglio erscheint in ganzer Figur, sein Haupt ist nach rechts gewendet, er trägt einen Bart. — Sehen wir aber genauer zu, so mehren sich die Übereinstimmungen in auffallender Weise. Zeichnung und Bild lassen sich in den allgemeinsten Zügen gleichlautend beschreiben: Ein hoher Geistlicher sitzt nach links gewendet in einem Lehnstuhl, seine Linke ruht auf der Armlehne, die Rechte im Schoße. Rechts neben sich hat er ein mit einer Decke verhülltes Tischchen stehen, auf dem ein kleiner Gegenstand ruht (auf der Zeichnung nicht definierbar). Hinter dem Tischchen eine Säule und auf der anderen Seite, vom Beschauer rechts, ein Vorhang. Und weiter:

1) *Smith*. Catalogue raisonné of the Works of the most eminent Dutch, Flemish and French Painters. III, p. 112.

der Prälat auf unserer Zeichnung hat tiefliegende Augen, eine hohe Stirn, lange Nase, magere Wangen, ein vortretendes Kinn und einen großen Mund mit heraufgezogenen Winkeln — alles wie Bentivoglio. Und was den fehlenden Bart betrifft, so scheint mir der Tintenkleck unter dem Kinn wohl als Andeutung eines Bartes gelten zu dürfen, abgesehen davon, daß es bei einer äußerst flüchtig hingeworfenen Skizze wohl begreiflich ist, wenn der Maler die Mundlinie eher festhält als den Schnurrbart, zumal wenn dieser Bart, nach dem Gemälde zu schließen, den Mund überall deutlich erkennen läßt. Ich möchte den Fall weiterer Prüfung anheimgeben, indem ich gern anerkenne, daß er zu jenen gehöre, bei denen dem kalt prüfenden Auge die Phantasie zu Hilfe kommen muß.

Ich möchte diese Gelegenheit benützen, um die Aufmerksamkeit auf ein wenig beachtetes Gemälde des Meisters zu lenken, das im Bereiche der mir zugänglichen Literatur nur im Baedeker Erwähnung gefunden hat. Es ist ein Altarbild in der kleinen Kirche S. Michele di Pagana, die zwischen Sta. Margherita Ligure und Rapallo auf vorspringendem Felsen am Meeresufer steht. Da die Umstände des Ortes ein Vermessen des Bildes unmöglich machten und eine Photographie nicht zu erlangen war, so kann ich mich nur auf die allersummarischsten Angaben beschränken, die namentlich auch darum Stückwerk bleiben müssen, weil der untere Teil des Gemäldes durch das Altargerät zum Teil verdeckt und durch Kerzenqualm und Wachströpfchen greulich entstellt ist. In Lebensgröße sehen wir links am Kreuze den Heiland, von den prachtvollen Falten eines gelblich weißen Lendentuches umflattert. Vor ihm kniet verehrend ein junger genuesischer Adliger, wie es heißt ein Orero (nach anderen ein Spinola), dessen feines Profil mit der gebogenen Nase und dem runden geschorenen Hinterkopf sich deutlich hervorhebt. Zwei Heilige, ein weißer und ein schwarzer Mönch, also wohl Bernhard und Dominikus, empfehlen ihn dem Gekreuzigten. Himmel und Hintergrund sind so dunkel, daß sich außer Wolkengebilden nichts unterscheiden läßt.<sup>1)</sup> Sollte nicht die italienische Regierung es veranlassen können, daß das kostbare Bild dem allmählichen Verderben an seiner gefährdeten Stelle entzogen und durch eine Kopie ersetzt werde?

G. PAULI.

1) Nach einer Mitteilung aus Rapallo, für die ich dem Arciprete Herrn Cesare Boccoleri zu lebhaftem Dank verpflichtet bin, kam das Gemälde durch das am 17. April 1643 datierte Testament des Pfarrers von S. Michele, des Nobile Francesco Orero, an seinen gegenwärtigen Aufbewahrungsort.

## EMILE A. BOURDELLE

VON E. M. A. WEISE IN PARIS

**J**E ne veux pas savoir, artistes, amis et compagnons, si tel masque parmi les œuvres est d'expression triste ou joyeuse, je ne veux pas savoir, camarades de même effort, si telle figure meurt ou exprime telle autre mimique que l'on voudra: je cherche la trace de ce qui fait notre torture à tous, je cherche si l'un quelconque des êtres représentés est construit et viable d'abord, et haussé en plus, amplifié jusqu'à sa synthèse de vie.

C'est là le centre de la question, c'est à ce point que l'art naît et réside. C'est à ce lieu de rencontre de la matière et de l'esprit qu'est le pain essentiel et éternellement nécessaire à l'esprit des hommes avertis<sup>1)</sup>.

Das Streben nach diesem Ziele kennzeichnet das ganze Werk des in Frankreich hochgeschätzten und auch in Deutschland bereits bekannten Bildhauers E. Bourdelle, der, in Montauban, dem alten Mons Albanis geboren, kaum dreizehnjährig seine Künstlerkarriere mit Holzschnitzerei und Ausbessern alter Kunstmöbel begann.

Des Knaben feurig ungestümer Sinn verlangte mehr und so wanderte er, fünfzehn Jahre alt, mit einer kleinen Pension, die ihm seine Vaterstadt sicherte, in der Tasche, in die Universitätsstadt Toulouse; »in das von Bildhauern, Malern, Rednern und Poeten angefüllte Toulouse, das allabendlich von weichem, vollklingendem Sang eingewiegt wird. Toulouse, die griechische Kolonie!« Dort trat der junge Mann in das reiche Künstlerleben ein. In der Ecole des Beaux Arts bei Lehrern und Schülern beliebt, kam die ganze Lebenskraft in ihm zum Ausdruck. Er wurde das enfant terrible, dem es an Neckerei nicht fehlte. So sagte einst sein Lehrer, ihn bei seinem dichten Haarschopf fassend: »Nun, was ist denn stärker als der Tod?« und Bourdelle, nach einigem Besinnen: »Die Geburt«, durch diese Antwort schon den Philosophen und Schöpfer verratend, den wir später in ihm erkennen werden. Manchmal freilich verdarben ihm seine direkten oder indirekten Antworten die Auszeichnungen, welche seine Arbeiten verdienten, und nur mit dem zweiten Preise, allerdings ausnahmsweise mit allen Vorteilen des ersten Preises der Toulouser Kunstschule, kam er nach Paris.

1) La sculpture aux »Artistes Français«, von E. A. Bourdelle, Grande Revue, 10. Juni 1907.

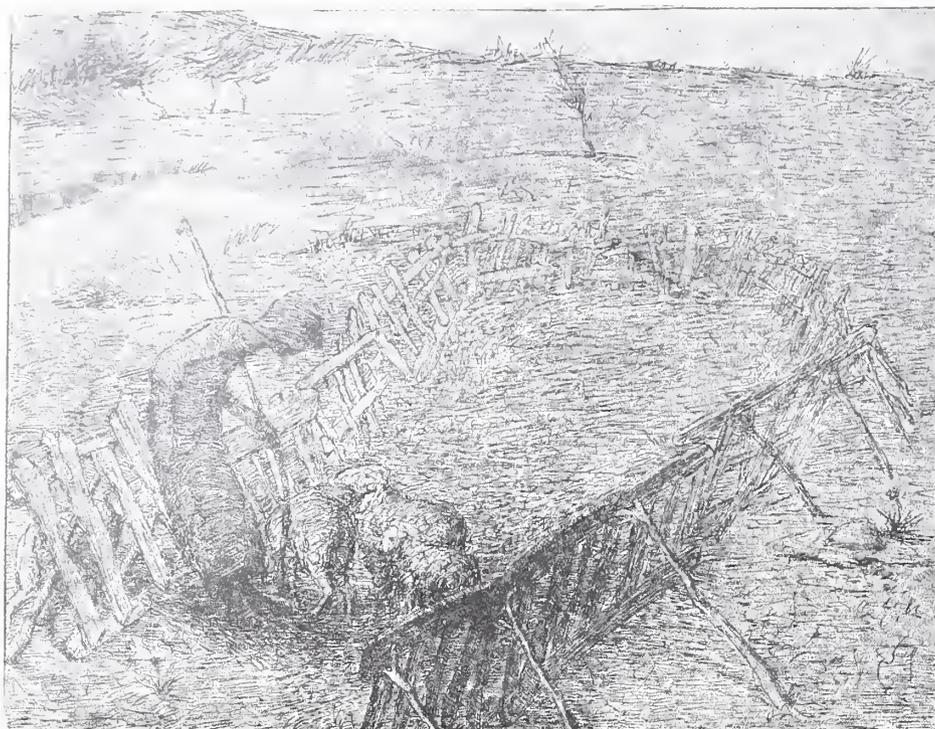


Emile Bourdelle

Die Opfernde

Aus jenem ersten Lebensabschnitte sprechen eine Menge Kompositionen in Federzeichnung für sein vielseitiges Talent. Wir dürfen hier einige Reproduktionen aus dem von der Firma Mirravin in Vorbereitung befindlichen photographischen Album von Bourdelles Zeichnungen bringen<sup>1)</sup>. Nr. 1, die Frau

1) Freundlichst für den Aufsatz von der Firma Mirravin, rue du Bac überlassen.



Emile Bourdelle

In der Hürde

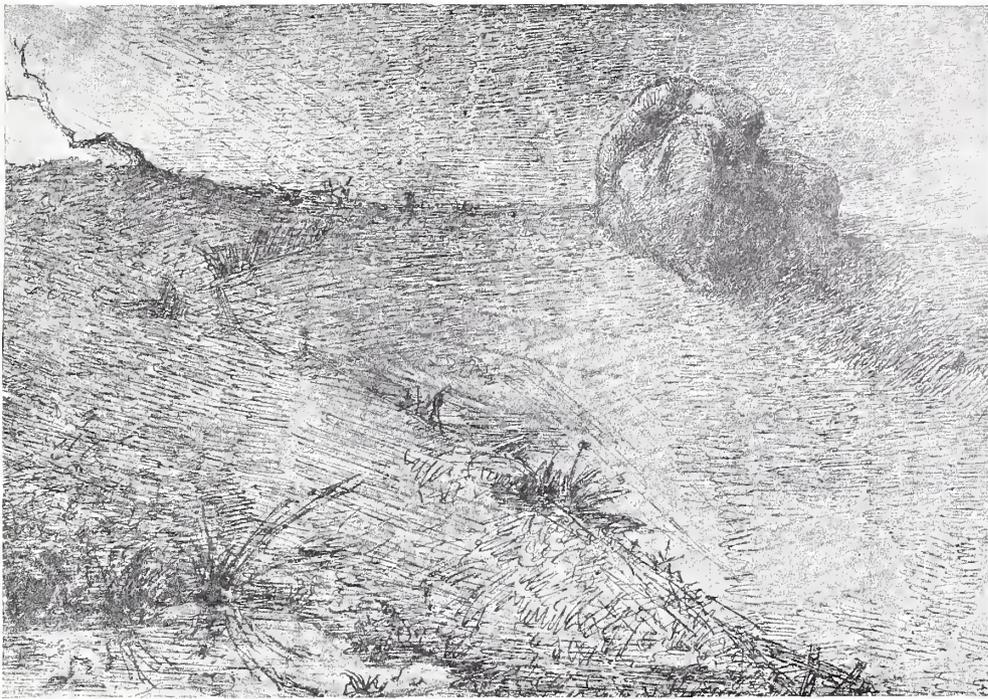
in der Hürde, deutet an, mit wie geringen Mitteln er einer Auffassung Nachdruck zu geben weiß. Nr. 2 verrät einerseits das Monumentale, fast Dekorative, das bei seinen Körpern auch in späteren Arbeiten zum Ausdruck kommt, andererseits das Erzittern der jugendlichen Seele bei allen Schmerzausdrücken des Lebens, Erzittern, das immer die einfachste, gehaltenste Form sucht. Nr. 3 zeigt die heitere, kindlichfrohe Seite, welche in dem hohen Aufgaben zustrebenden Talent, sowie in dem zum Grübeln neigenden Charakter unseres Künstlers auch ihr Recht behauptet.

Aus jener »Zeichenlehrerfabrik«, dank einem besonders geliebten Lehrer, ein gutes, wichtiges Ergebnis mitbringend, nämlich die Begeisterung für das Streben und Können der Künstler vor seiner Zeit, auch jener Künstler, welche die große Menge erst »langsam aber dann dauernd anerkennt«, trat Bourdelle in das neue Lehrinstitut, die Ecole des Beaux-Arts in Paris. Aber da er fand, daß die Modelle Stellungen und Posen einnehmen mußten, welche ihrem Charakter und Äußeren nicht entsprachen, so trat er nach einem Jahre wieder aus, um seine Studien allein fortzusetzen. Nur mit seinem Atelierlehrer Falguière blieb er in Verbindung, dessen schönes Ebenmaß der Formen einen tiefen und bleibenden Eindruck auf ihn machte; er bewunderte in ihm den Architekten, den Maler und den Bildhauer, der in seinen Werken geistig und zugleich lebenverlangend sein konnte. »Falguière venait tout droit de Tanagra, en passant par Toulouse.«

Als Kind armer Leute hatte Bourdelle beim Abgang nach der großen Stadt den Eltern von seinem

Stipendium das weitaus größere Teil hinterlassen und lebte auf dem neuen Boden zumeist von — Luft und von Paris — das Darben und Sicheinschachteln in lichtlosen Kammern als drollige Nebenverzierung des Lebens betrachtend. Endlich konnte er sich in der fast nur von Künstlern bewohnten Sackgasse, Impasse du Maine, ein Atelier mieten und seine beiden guten Alten zu sich nehmen. Aber der Tod entriß ihm bald seine Mutter, und von Schmerz niedergeschlagen, verlor Bourdelle für Jahre hinaus die Fähigkeit, seinem Talente irgend einen Ausdruck abzurufen. Diese Zeit brachte nichts. Die rührendsten Freundschaftsbeweise von allen Seiten behielten endlich die Oberhand über das wieder und wieder aufquellende Weh. Bourdelle begann wieder zu modeln und zu malen. Er ist ein sehr geschätzter Porträtist mit Öl und Pastellfarben — und auch jetzt, wo dem Meißel längst wieder das erste Recht eingeräumt ist, kehrt der Meister oft zu jener Kunst zurück, in der Erkenntnis, daß es für einen Bildhauer kein besseres Mittel gibt, sich vor Wiederholung einer bestimmten Formel, so glücklich sie auch gewählt sei, zu bewahren als die Nötigung, in der Porträtmalerei dem Leben so nahe als möglich zu kommen und die feinsten Abstufungen des Farbenspiels festzuhalten, daß dank dieser Nötigung des Bildhauers Vorstellungskraft sich immer frisch erhält, daß seine Eingebungen mannigfaltiger werden und daß der Künstler seiner schöpferischen Fähigkeit mehr Herr wird.

Der wiedererwachten Schöpferkraft des jungen Künstlers fehlten die Aufträge nicht. Einer derselben, das Denkmal für den verstorbenen Schriftsteller Léon



Emile Bourdelle

Verlassen

Cladel, brachte ihm neben dem wohlverdienten Ruhm auch eine wertvolle Freundschaft ein. Als die Witwe die Büste ihres Gatten sehen kam, erschien sie in Begleitung von Auguste Rodin, einem intimen Freunde des Verstorbenen.

Seit jenem Tage besteht ein inniger Gedankenaustausch zwischen beiden Künstlern, eine feste Freundschaft. Als Rodin auf dem Boulevard Montparnasse ein Atelier für Schüler errichtete, erbat er sich die Hilfe seines jungen Kunstgefährten. Die nüchterne Seite der Direktion eines solchen Ateliers bewog Rodin, es nach wenig Jahren wieder aufzugeben, zu Bourdelles großem Bedauern: »Ich als Künstler verlor ja viel bei diesem Lehrerberufe,« sagte er einmal, »aber ich hätte ihn der Bildhauer wegen gern fortgesetzt; ich möchte allen sagen, was ich selber erfahren.« — Und ein Lehrer ist er in der Tat in jedem Augenblick, selbst den Laien belehrt er bei einem Atelierbesuch am Sonntag Nachmittag.

»In der Anordnung darf das Erhabene nie fehlen, aber man muß die Mittel vereinfachen und immer wieder zu vereinfachen suchen. . . . Der allgemeine Typus der Gattung, zu welcher das Modell gehört, muß festgehalten werden, aber das Individuum muß mit jeder seiner besonderen Eigenschaften aus dem Ganzen hervortreten — oder: Wir dürfen nicht mehr klassisch arbeiten; die Griechen hatten ihre großen Religionen, wir haben sie nicht, wir müssen klassisch und gotisch zugleich sein, formschön, gedankentief, und das Natürliche suchen — wir dürfen besonders nicht die Archaische Kunst vergessen.« So geht jeder reich beschenkt nach Hause, der bei ihm war.

Die beste Illustration zu des Meisters Worten ist

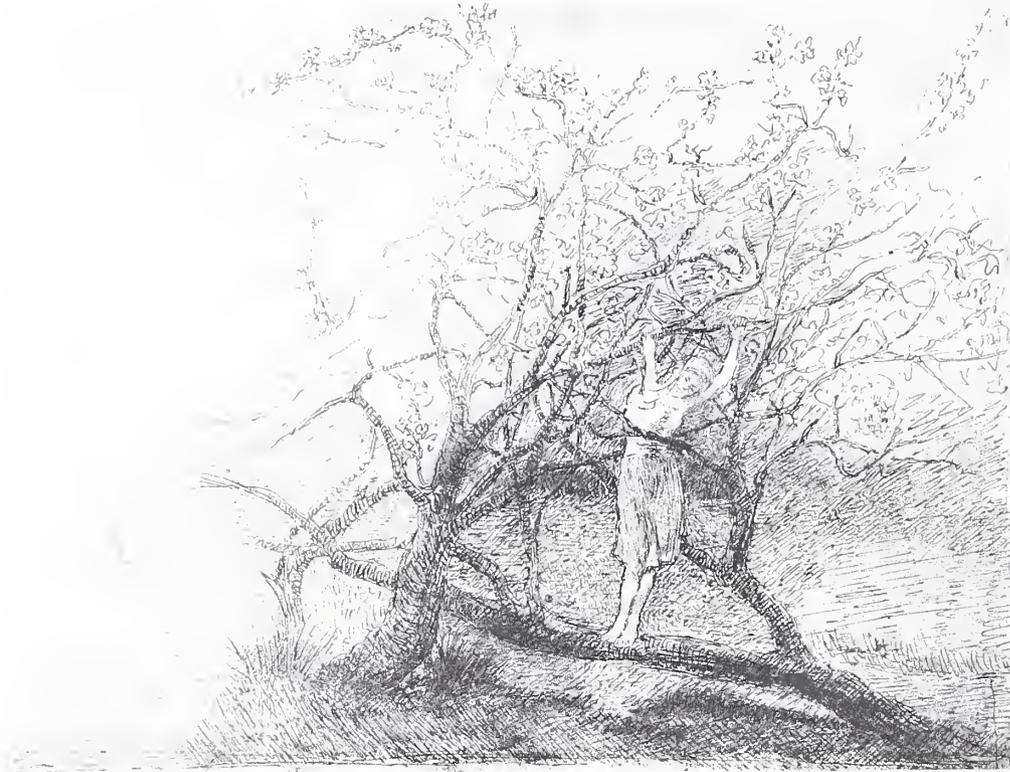
seine Pallas Athene, sie ist Göttin und Frau; darum gab ihr der Künstler keines ihrer Attribute. Da ist unter der größten Einfachheit die äußerste Vielseitigkeit und die im Individuum eingeschlossene Intensität der Energie, welche nach Äußerung verlangt. Diese Pallas Athene ist in der Tat Göttin der siegreichen Tatkraft, Schirmerin des Staatslebens und — da sie Frau ist — zugleich Erfinderin der weiblichen Handarbeiten.

Unter den Werken der letzten Jahre ist das bedeutendste und nach des Künstlers Worten sein persönlichstes sein Monument aux Combattants de 1870 zu Montauban, dessen Werdegang und schließliche Vollendung in einer ganzen Reihe von Entwicklungsstufen festgehalten worden ist. Da sind die verschiedensten Versuche, einen Schreienden darzustellen; auch ein ganz anderer, nicht zur Ausführung gekommener Entwurf, Minerva einen Gefallenen stützend, mit mächtigen, den Götterschutz verheißenden Flügeln; dann die Seitengruppe des Monumentes mit dem sinkenden Kämpfer; im Basrelief das Leichenfeld nach der Schlacht, und schließlich das entstandene Denkmal.

Ein Brief A. Rodins an Bourdelle sagt darüber: »Ich habe für Carpeaux empfunden, was Sie für mich empfinden. Diese Begeisterung zeigte mir, daß auch ich zur Familie gehöre, und Sie auch, Sie gehören dazu, Beweis: Ihre Verteidigung von Montauban!«.

Schöpfung auf Schöpfung ging jetzt aus des Künstlers Hand hervor. Unsere Abbildungen können davon leider nur wenige Proben geben.

1) 18. Mai 1906.



Emile Bourdelle

Frühlingsspiel

Sein bedeutendstes Schaffen, sein intensivstes Können hat Bourdelle an ein Werk gewandt, das ihn dem deutschen Volke besonders nahe bringen muß. Seit seiner frühesten Jugend hat Bourdelle die synthetische Erscheinung Beethovens heraufzubeschwören gewünscht. Von glühender Begeisterung für seine Musik getragen, hat er gesucht, versucht, vernichtet, wieder angefangen und mit dem durch des Lebens Erfahrungen ermöglichten, vertiefteren Verständnis für jene musikalischen Meisterwerke hat der Bildhauer den Harmonien-dichter endlich als Musiker, als Mensch, zuletzt als weltentragendes Genie darzustellen vermocht.

1888 entstand der erste Beethovenkopf, wo das menschliche Empfinden in der reinen Vision untergegangen zu sein scheint. Welche Gedankenarbeit in der Stirn und welche Ruhe in der unteren Partie des Kopfes, dessen Haltung mit der enganliegenden stützenden Faust das Insichzurückgezogensein des Menschen ausdrückt. Als Motto dazu hatte Bourdelle Beethovens Ausspruch gewählt: »Mein Reich ist in der Luft; wie der Wind oft, so wirbeln die Töne, so wirbelt's oft auch in meiner Seele«<sup>1)</sup>.

1890 entsteht neben anderen Arbeiten der zweite Kopf. Beethoven ist aus seiner Vision erwacht, er will, er hält, was er empfunden.

Das folgende Jahr sieht einen neuen Kopf entstehen, Hier kommt auch der Mensch zur Geltung, der Leidende, Zärtliche, der Menschlichunverständene.

»Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es, du weißt, daß Menschenliebe und Neigung zum Wohltun drin hausen, o Menschen, wenn Ihr dieses einst lest, so denkt, daß Ihr mir Unrecht getan«<sup>1)</sup>. . . . Hier beginnt der Bildhauer seinen Helden zu synthetisieren; er hat ihn erkannt, von Angesicht zu Angesicht mit ihm geredet. Der weltbekannte Orchesterdirigent Mottl soll sich beim Anblick dieses Kopfes der Tränen nicht haben erwehren können und ihn für das bis jetzt existierende, lebensvollste Bildnis des großen Meisters erklärt haben.

Mehr und mehr von seinem Gegenstande angezogen und beherrscht, sucht Bourdelle nach einem neuen Ausdruck seines Beethovengedankens. Das Gesicht verlängert sich, die Stirne wird gleichförmiger, wie eine schwere Decke trägt sie die Denkerfalte. Das ganze Gesicht ist hier Vision. Form und Ähnlichkeit sind dem Leben und Weben des Genies geopfert. »Von Genie und Können trunken« nennt Bourdelle diese Maske. Fast wäre man versucht, ihn mit Beethoven sagen zu lassen: »Wahre Kunst ist eigensinnig, läßt sich nicht in schmeichelnde Formen zwingen«<sup>2)</sup>.

Nach dieser Bildung auflösender Ekstase blieb dem Künstler nur die Wahl zwischen dem Nichts und der Rückkehr zum Leben. Er wählte das letztere. Die neue Büste hat wieder die geschlossenen Augen der intensiven Vision. Die »Trunkenheit« herrscht noch, wird aber vom Willen bereits in

1) 13. Febr. 1814 an Graf Brunswick in Buda.

1) 6. Oktober 1802 im Heiligenstädter Testament.

2) Konversationsheft. März 1820.

Emile Bourdelle



Entwurf zur Beethovenstatue



Erster Beethovenkopf



Emile Bourdelle

Letzter Beethovenkopf



Emile Bourdelle

Liebeskuß

bestimmte Bahnen gelenkt. Das ist Beethoven der Mächtige.

Wieder drängt es den Künstler, den Menschen und den Musiker zu vereinen. In diesem sechsten Kopfe ist der Künstler durch alles Erdenleid gegangen und hat seinen Stempel für immer erhalten; nach überwundener Bitterkeit ist die Resignation geblieben, aus welcher, bei bedeutenden Menschen, die Energie des Göttlichen sich entringt. Über dem Duldergesicht schwebt es wie der Odem Gottes. »Höheres gibt es nichts, der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten«<sup>1)</sup>.

Der letztgeschaffene Kopf ist für die Beethovenstatue bestimmt, deren erster Entwurf sich bis jetzt dem Auge der Besucher entzog. Wird er das letzte Wort dieses bedeutsamen Werdeganges sein, wo ein Künstler mit dem anderen ringt?

Diese Beethovenstudien haben manche berühmten Musiker nach Bourdelles Atelier gelockt. Mottl, Joachim besitzen einige dieser Werke, ersterer dieselbe Studie, welche kürzlich im Kaiser-Wilhelm-Museum in Krefeld ausgestellt war, neben anderen kleineren Stücken, deren wir hier nicht erwähnen, um Wiederholung zu vermeiden.

Wie schon oben gesagt, beginnt Bourdelle in Deutschland gewürdigt zu werden. Die Museen von Berlin, Dresden, Wien besitzen Werke von ihm.

1) 1823 an Erzherzog Rudolf.

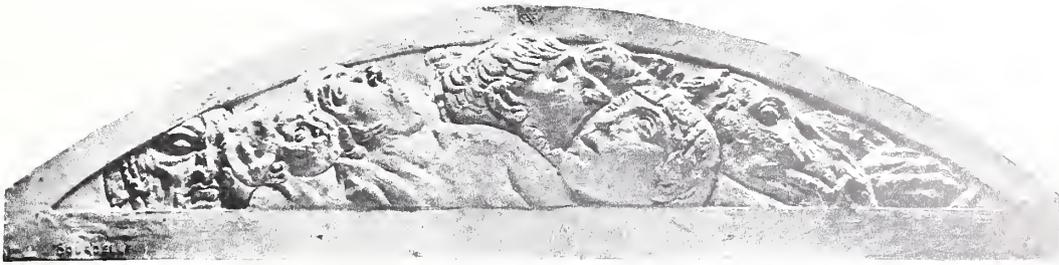
Unter den französischen Künstlern scheint dieser, jetzt einer der größten Schöpfer, durch seine Energie und Innigkeit in der Auffassung berufen, das Bürgerrecht in der deutschen Kunst zu erwerben.

Auch an dem Menschen Bourdelle kann man seine Freude haben. Da ist alles Großherzigkeit und Offenheit und Drang nach Sichganzausleben, oder Ausgeben — wie man's verstehen will. »Die schönste Tat von unserem Bourdelle, erzählte uns ein Kunstgenosse, ist doch wieder mal dieses freiwillige Zurückstehen bei einem einträglichen Auftrag zugunsten eines unbemittelten Kameraden, dem so das Verbleiben in Paris ermöglicht wird.« — Fortuna mit dem goldenen Füllhorn hat sich ihm auch einmal genahet unter der Gestalt einer reizenden Marquise, die, unermeßlich reich, ihn zum Gemahl wünschte. Da stand nun der Armeleutesohn, kaum fünfundzwanzig Jahre alt, und blickte auf die in glühenden Farben zitternden Bilder einer hochbedeutenden Lebensstellung; alles erreichbar! Mittel, Reisen, Berühmtheit, alles dem reichen Manne zu Füßen. Aber nie auf eigenen Füßen, nie der wahre im Schweiß seines Angesichts Arbeitende, nie der im Frondienst seiner Kunst Geknechtete — das fühlte er, und — Fortunas Glücksrad mußte weiter rollen; er erhielt sich als Künstler, wie es einst Goethe tat, als er aus Lilis Zauberbann entfloh.

Wie seine Kunstgenossen ihm zugetan sind, mögen die wenigen Briefe bezeugen, welche in den letzten Jahren von Bourdelles junger Frau vor dem Verderben bewahrt worden. Der jüngstverstorbene Maler Eugène Carrière schrieb: »Wir brauchen nicht nur die wohlstrebende aber noch nicht wissende Jugend. Wir bedürfen auch, und vor allem, der wiedereroberten, im Laufe des Lebens verteidigten Jugend. Aus diesem Widerstand gegen die Verneinung, aus dieser Eroberung des Erstkommenden sind die Werke entstanden, welche die Menschen erbauen. Um dieses Schwunges, um dieser Regungen einer in der Macht des Augenblickes glücklichen Seele, aber auch um des Vorherempfindens willen für das Dauernde, begrüße ich mit Freuden Ihren Wunsch, sich uns anzuschließen<sup>1)</sup>.

»In brüderlicher Zuneigung gedenke ich Ihrer und Ihrer schwungvollen, feurigen Kunst. Das ist die Antike vom fruchtbaren Boden Südfrankreichs; man fühlt darin die ganze Wucht heroischer Gedanken, welche die Atmosphäre jener von Griechen und Römern einst belebten Gegenden heute noch erfüllen. . . . Wie viele Freundeshände strecken sich gegen den Abend des Lebens uns entgegen, versichernd, daß sie von unseren tiefinnersten Wünschen herbeigerufen, daß unsere Seelen in der großen Menge der Hastenden oder Gleichgültigen einander verstanden haben; das ist gewiß der schönste Lohn und auch der sicherste Beweis für die Wahrheit im Glauben und für die Unwahrheit in der elenden Berechnung des Verneiners. In welche schöne Erregung hat mich oft die heroische Sehnsucht, welche Ihre Skulpturen atmen, versetzt. . . . O, Sie mitfühlender Mensch, so voller

1) Den 19. Juli 1905. Salon d'Automne, wo Carrière Präsident war.



Emile Bourdelle

Basrelief vom Denkmal »Les Combattants de Montauban«

Liebe für die vom gleichen Wunsch Beseelten. Es ist mir eine große Freude, daß Sie, lieber Freund, um sich einen Kreis von gemeinsamen Freunden versammeln können, welche uns beiden so versichern, daß gleiches Streben uns ihnen nähergebracht; daß es uns gelungen, anderen wiederum sagen zu dürfen, wie glücklich wir sind, ihnen in dem großen und stolzen Drang nach der sich allen offenbarenden Wahrheit ähnlich zu sein<sup>1)</sup>.

August Rodin, der wenig schreibt, sagt ihm: »und ich bin sicher, daß Sie, der Sie in den hinter Ihnen liegenden Jahren wie ein Held gekämpft, bis zum Ziele vordringen werden, das ich für Sie sehr glorreich voraussehe<sup>2)</sup> . . . Es beglückt mich, daß Sie in der Abgeschlossenheit arbeiten dürfen, und ich wünsche diese Freude auch für mich.« 1905.

»Den 8. Mai 1906. Ich habe soeben noch einmal Ihren Brief gelesen, der mich in einen wahren Rausch versetzt.

»Wie ein Freund ist er zu mir gekommen.

»Das war eine Eingebung.

»Ihr Instinkt hat wunderbare Formen und in seiner Kundgebung für mich sieht man die heilige Begeiste-

rung, die ganze Stärke des Liebesfeuers für unsere Kunst, die wir beide wahrhaft lieben«. . . .

Charakteristisch für das Verhältnis zwischen diesen beiden Künstlern sind einige Bemerkungen Bourdelles über Rodin.

»Der Einfluß Ihrer Kunst ist so tiefgehend, so umfassend und so unvermeidlich, daß keiner von uns, wenn er Sie verstanden hat, wünschen möchte, sich selbst und seiner eigenen Kunst bewußt zu werden, wenn er dafür der Ihrigen beraubt bliebe<sup>1)</sup>.

»Rodin ist eine Quelle des Lebens. Viele haben in dieser Quelle baden wollen; sie haben die Strömung viel tiefgehender, viel reißender gefunden, als sie geglaubt; sie haben den Boden unter den Füßen verloren. Trotz meiner Bewunderung für den Meister habe ich mich gehütet, zu lange in dieser Lebensquelle zu verweilen. Ein Künstler wie Rodin bereichert sein Land, erhebt die ganze Menschheit. Sein Unterricht ist befruchtend wie seine Beispiele. Aber ein bescheidener Bach gewinnt nicht durch seine Mündung in die Wasser eines großen Stromes, er wird aufgetrunken und verliert sich darin. Ich habe mich nicht darin aufnehmen lassen. Die Zukunft wird sagen, ob ich Recht gehabt.« —

1) Mons, den 19. März 1905.

2) 30. Dez. 1904.

1) Life of Auguste Rodin, by Fr. Lawton, S. 267.



Emile Bourdelle

Herakles

## EINIGE UNBEACHTETE BILDER ALTDEUTSCHER MEISTER IM MUSEO CIVICO ZU VENEDIG

VON HERMANN VOSS-BERLIN

**U**NTER den mancherlei Schätzen verschiedener Art des Städtischen Museums zu Venedig befindet sich eine kleine Galerie von Bildern, der einige wichtige Werke oberitalienischer Malerei allgemeinen Ruf gegeben haben. Außer diesen wohlbekanntesten Beispielen einheimischer Kunst enthält die Sammlung jedoch auch nicht wenige interessante Werke nordischer Herkunft, Niederländer und Deutsche, auf welche die Aufmerksamkeit bisher nie gelenkt worden ist, um so mehr als die Angaben des »Elenco« nur sehr allgemein und nicht immer richtig sind.

Die altdeutsche Schule ist durch einige zum Teil bedeutende Werke vertreten, die an dieser Stelle publiziert und kurz erläutert werden mögen. Die Notizen des erwähnten Elenco sind hier fast durchgehend unzutreffend, und andere Zuschreibungen und Bemerkungen haben an ihre Stelle zu treten. Das Hauptwerk ist ein prachtvoller Altarflügel, beidseitig bemalt, mit der Darstellung der Kreuztragung auf der Vorder-, des Verhörs Christi auf der Rückseite (letzteres auf Leinen, stark ruiniert), zweifellos eine eigenhändige und bedeutende Arbeit des *Meisters des Hausbuchs*<sup>1)</sup>. Der Katalog gibt die Tafel der Schule Schongauers, nach dessen Stich es kopiert wäre: die Ähnlichkeit ist nur eine ganz oberflächliche, und im übrigen ist wenig vorhanden, was an Schongauers Stil erinnerte. Bemerkenswert, daß die Rückseite einen nur halberhaltenen Zettel von der Hand eines älteren (deutschen) Besitzers des Bildes trägt, nach dem die Kreuzschleifung von der Hand Martin Schöns sei, die Rückseite aber . . . (hier bricht der Zettel ab; offenbar hat der Schreiber das »Verhör« seinen Schülern zuschreiben wollen).

Von der Richtigkeit der von uns gegebenen Attribution wird sich zweifellos ein jeder bald überzeugen: das Bild ist voll von Zügen, die an den Hausbuchmeister erinnern: die Typen Christi, Johannes und Mariä, die Fähnchen und Lanzen der Krieger sind von der Freiburger Kreuzigung her bekannt, in den Faltenzügen besonders des Kostüms

1) Nach freundlicher Mitteilung H. Thodes ist ihm das Bild wohlbekannt und wird auch von ihm als Hausbuchmeister angesehen.

Christi, in den Trachten der Schergen und Krieger klingen auch die Stiche des Meisters an. Einzelheiten, auf die aufmerksam zu machen wäre, sind die Pflanzen des Vordergrundes, die Architektur hinten, die typische Anordnung des Kopftuchs Mariä, der Type des Nikodemus (vgl. den Stifter des Freiburger Bildes!), die aufstützende Hand Christi und anderes mehr. In der Anordnung des Verhörs klingen die entsprechenden Darstellungen der Freiburger Flügel an, ebenso die Fliesenmusterung des Bodens und die einzelnen Krieger.

In der Farbe ist die Vorderseite einer von den echten ganz leuchtenden Hausbuchmeistern: man kennt das kräftige Blaugrün des Mantels Christi, zu dem er dann irgendwo ein leuchtendes Rot, ein feines Hellgelb wie das der Teerose (in dem ziehenden Schergen), verschiedene lichte, andere satte und tiefe Töne gesellt. Der ebenso weiche wie kräftige Gesamttön, gehoben durch das Gold des Grundes



Hausbuchmeister, Verhör Christi. Venedig, Museo Civico



Hausbuchmeister, Kreuztragung

Venedig, Museo Civico

und die Nimben. Die wohl immer weniger farbige Rückseite, jetzt vollends gebleicht und zum Teil zerstört, steht wie in der Farbe, so auch in der Zeichnung tiefer; möglich (und besonders angesichts des wenig feinen Christuskopfes), daß Schülerhand beteiligt war.

Schwerlich möchten sich mit diesem Meisterwerk zwei Bilder des *Rucland Frühauf* vergleichen: Anbetung des Kindes und Darstellung im Tempel (Nr. 79 und 80), beide vom Katalog der Ulmer Schule zugeteilt. Auch hier wird die Taufe auf Frühauf, hoffe ich, ohne weiteres ersichtlich werden; der Künstler hat einen sehr ausgesprochenen, an Manier grenzenden Stil und wiederholt in seinen leerschönen Madonnen, seinen Greisen und kleinen Kindern bis zum Überdruß die gleichen Formen. Die beiden Tafeln des Museo Civico gehören jedoch eher zu den besseren seiner Werke und sind in ihrer Art gründliche und gute Arbeiten.

Mit einem sehr schönen, frischen Triptychon des *Hans Frieß* (Nr. 66) betreten wir schweizerischen Boden und gewinnen zugleich das Zeitalter der Reife. Das Mittelstück enthält die säugende Madonna in der Glorie, die inneren Flügel links die heilige Anna selbdritt mit drei männlichen Verwandten, rechts weitere Sippenmitglieder. (Also ein ähnliches Thema wie in den Tafeln des Frieß zu Nürnberg, Germanisches Museum). Von links und rechts das Stifterpaar. Bei geschlossenen Flügeln sieht man vier stehende Heilige auf neutralem Grund (ziemlich verschossen): oben links St. Christoph, eine stark ausladende, protzige, echt Frießsche Gestalt, rechts davon St. Wolfgang, unten links St. Katherina und rechts St. Barbara. Diese Figuren sind flüchtiger behandelt und bis höchstens auf St. Christoph wenig interessant.

Der Elenco irrt, wenn er das Altärchen der Salzburger Schule zuweist, beobachtet damit aber richtig das Faktum, daß die Schweiz und das Salzkammergut (also Frühauf und Schule) sich um 1500 künstlerisch sehr nahe stehen; besonders ist es Frießens Berner Vorgänger, der Meister mit der Nelke, der Gemeinsames mit Frühauf hat.

In mehrfacher Hinsicht bietet uns das Werkchen Interesse: die gesamte Anordnung ist originell wie immer bei Frieß; Kuriositäten wie die auf den Kopf gestellten Engel des Mittelbildes, die schnurrigen Käuze, die auf den Brüstungen sich als Anverwandte des Heilands ausgeben, die sonderbaren Züge in der Bildung der Glorie wirken überraschend; hierzu gesellt sich eine flimmernde, kapriziös-reiche Farbwirkung. Zweifellos ist das Altärchen unter den nicht vielen Frießschen Arbeiten eine der geistreichsten und apartesten; es gehört seiner reiferen Zeit an und nähert sich zwei überaus feinen, fast graziösen Täfelchen des Zürcher Landesmuseums (mit Johanneslegende), die mit ihrer eigentümlichen Vorliebe für ein ganz liches, glänzendes Weiß und gesucht originelle weinrote und grüne Töne sehr auffallend und bedeutend wirken.

Mit einem kleinen, hier lediglich als Kuriosität

gebrachten Bildchen auf Pergament (schlecht erhalten) gelangen wir ins vorgerückte 16. Jahrhundert. Der Gegenstand ist die *Rückkehr des verlorenen Sohnes*; der Künstler des sauber und geschmackvoll ausgeführten Blattes hält sich fast genau an den Stich des Lukas van Leyden als Vorlage, so zwar, daß er das Breiten- ins Höhenformat verkehrt, die Zeichnung der Figuren mit künstlerischem Geschick vereinfacht und dem Ganzen wie durch die Farbengebung so auch durch die Kombinierung mit einem dekorativen Rahmen einen neuen Bildsinn verleiht.

Das Verfahren ist für jene Zeit nichts Außerordentliches, sondern es ist typisch. Stiche und Schnitte sowie Zeichnungen berühmter Meister (besonders Dürers und eben des Lukas van Leyden) wurden häufig für Bilder, Reliefs, geschnittene Steine und anderes benutzt. Der Meister unseres Bildchens ist wohl etwas mehr als ein gewöhnlicher Handwerker wie die meisten anderen; er zeigt sich als recht geschickter Kompilator und sicherer Zeichner und läßt bei aller Treue doch unvermerkt sein eigenes Liniengefühl durchkommen. Der Katalog rät (mit Reserve) auf Hans von Kulmbach, der schon aus zeitlichen Gründen nicht in Frage kommt und überhaupt nicht als Kompilator in diesem Sinne zu denken wäre. Ist es erlaubt, eine bloße Möglichkeit zu streifen, so würde ich hinweisen auf den ausführenden Künstler jenes großen komplizierten Altarwerkes im altdeutschen Saal der Wiener Galerie, das in hebräischen Lettern als *Schäuuffelein* bezeichnet ist, aber nur in seiner Werkstatt entstanden sein kann. (Schwerlich alles von einer Hand; es lassen sich 2—3 Weisen unterscheiden.) Das Eigentümliche der Arbeitsweise jenes (oder jener?) Künstlers ist es nun eben, zu komplizieren aus Stichen und Schnitten anderer Meister (wie von Modern erläutert) und doch alles in eigentümlicher Weise zu verarbeiten. Trüge ich mich nicht, so herrscht in dem von mir publizierten Bildchen nicht nur ein verwandter Geist, sondern auch eine verwandte künstlerische Sprache (man vergleiche die dekorative Umrahmung!); allein es genügt das nicht, um eine ganz bestimmte Ansicht zu äußern.

Mit den besprochenen Malereien ist die altdeutsche Liste des Museo Civico nicht erschöpft, doch ist das Nichterwähnte weniger interessant. Dafür möge hier ein Werk ersten Ranges angefügt werden, das im *Seminario* zu Venedig einfach als »scuola tedesca« bezeichnet wird, aber deutlich die Züge des *Meisters Pfenning* aufzeigt, als dessen Werk es bereits von H. Thode erkannt und in seinen Vorlesungen erwähnt wurde. Der Allgemeinheit ist es bis heute nicht bekannt. Wie jene Arbeiten des Hausbuchmeisters ist auch dieser Pfenning das Fragment eines Altares, und noch in engerem Sinne, denn die Rückseite, eine große stehende Figur des heiligen Florian, ist nur im untern Teil erhalten; offenbar bedeckte sie den ganzen Flügel, der also, geöffnet, horizontal zweigeteilt war und mit seinem Gegenüber vier Darstellungen enthielt, während er geschlossen (wie sein Pendant) von einer großen Hei-



Rueland Fröhlich, Anbetung des Kindes. Venedig, Museo Civico



Rueland Fröhlich, Darstellung im Tempel. Venedig, Museo Civico



Hans Fries, Triptychon mit säugender Madonna und heiliger Sippe. Venedig, Museo Civico

wenig bedeckt war. Die gut malterte Innenseite stellt den Tod Marias dar und ist in allem, sei es dem Typ Mariens, der Apostel, den Gewändern, den Heiligenscheinen, sei es den runden Linien und den Haltungen der Gestalten so durchaus übereinstimmend mit der Wiener Kreuzigung von 1449, daß sich eine Analyse erübrigt. In der Konzipierung der Szene findet sich wieder jener starke, individualisierende Geist, der dem Wiener Bilde seinen eigentümlichen Wert gibt: jede einzelne Gestalt ist in ihrem Innenleben beobachtet, und das Ganze von großer Originalität des Wurfes: schon die Trennung der Gruppen und die räumliche Differenzierung sind frappant, und unterstützend tritt die sehr besondere Farbenwirkung hinzu, die mit den gleichen Tönen wie die Kreuzigung rechnet und sich wieder jenes Kontrastes von blumig-hellen Tönen und glühenden samtigen Tiefen wie dort



Nach Lukas van Leyden, Rückkehr des verlorenen Sohnes. Venedig, Museo Civico.

bedient. Wäre es heute nicht schon ohnehin sicher, daß Pfenning ein Österreicher war, so würde den Beweis diese Tafel liefern, da sie eben den in Österreich besonders verehrten und dargestellten heiligen Florian bringt.

Auch mit dem Bilde im Seminario ist die Liste des sicheren Pfenning's noch nicht sehr groß: an die Kreuzigung schließen sich unmittelbar zwei Heilige im *Salzburger Museum* an (Gotische Kapelle; fälschlich »Pacher« genannt)<sup>1)</sup>; über die große Kreuzigung in Graz will ich nicht urteilen, da ich das Original nicht kenne. Es ist aber anzunehmen, daß uns zu diesen, da das Interesse einmal auf den bedeutenden Meister gelenkt worden ist, weitere Werke seiner Hand zuwachsen werden.

<sup>1)</sup> Siehe Voss, der Ursprung des Donaustiles (Leipzig 1907; Kunstgeschichtliche Monographien VII, S. 76 Anm.)



Meister Pfenning, Tod Mariae. Venedig, Seminario





IMPERATOREN-BILD  
IN DER KÖNIGL. RESIDENZ IN MÜNCHEN



IMPERATOREN-BILD  
IN DER KÖNIGL. RESIDENZ IN MÜNCHEN



# DIE VERSCHOLLENEN IMPERATOREN-BILDER TIZIANS IN DER KÖNIGLICHEN RESIDENZ ZU MÜNCHEN

VON KUNSTMALER MANUEL WIELANDT

**A**NLÄSSLICH der Feststellung des Schicksals einiger Gemälde der venezianischen Schule stieß ich bei d'Arco »Delle arti di Mantova« auf den Hinweis, daß sich die seit 1636 verschollenen zwölf Imperatorenbilder Tizians angeblich in der Residenz zu München befinden.

Nachdem sich das Vorhandensein solcher Bilder tatsächlich bewahrt hatte, und mir durch das verständnisvolle Entgegenkommen der Verwaltung der königlichen Zivilliste eine genauere Besichtigung der Mehrzahl derselben ermöglicht worden war, erachtete ich es bei der eminenten Bedeutung eines so kostbaren Besitzes als unerlässlich, jene von d'Arco bezeichnete Spur aufzunehmen und weiter zu verfolgen. Alles was ich gefunden habe, war nur Bestätigung; denn auch scheinbare Widersprüche fügten sich bei genauerer Betrachtung in die Reihe positiver Beweise ein!

Angesichts der geringen Ergiebigkeit der einschlägigen kunsthistorischen Literatur einschließlich der von d'Arco, Giovanni Gaye, Campori und anderen veröffentlichten, Kunst und Künstler betreffenden Handschriftenbestände der italienischen Museen zu Mantua, Venedig, Verona, Rom, Florenz und anderen Orten war ich in erster Linie auf das Material der königlichen Archive und Bibliotheken zu München, sowie die im Calendar of State papers abgedruckten Dokumente des Britischen Museums zu London angewiesen.

Ich habe versucht, in Nachstehendem die verstreuten Notizen zu sammeln und die vielfältig verworrenen und abgerissenen Fäden zu ordnen und zu verknüpfen.

Wenn es mir gleichwohl nicht gelingen dürfte, jeden Leser zu befriedigen und zu überzeugen, so bitte ich, das nicht der Beweiskraft der Indizien und Tatsachen, sondern der Ungeschicklichkeit des Darstellers anzukreiden, welcher sich als Neuling mit der Feder in der Hand auf das verführerische aber auch so klippenreiche Meer der Kunstgeschichte wagte.

Auf einzelne nur andeutungsweise behandelte Punkte, wie insbesondere die Sadelerschen Stiche, Benennungen und Ergänzungen behalte ich mir vor, noch ausführlicher zurückzukommen.

\* \* \*

Als im Jahre 1535 die glänzenden Palazzo- und Schloßbauten des Herzogs Federigo Gonzaga II. von Mantua ihrer Vollendung entgegengingen, und Giulio Romano, welchem der größte Teil der architektonischen und dekorativen Arbeiten übertragen war, die Ausschmückung des »trojanischen Saales« beendet hatte, faßte der Bauherr den Gedanken, auch den römischen Imperatoren, für welche die aufblühende Kultur der Renaissance das Interesse neu erweckt hatte, einen besonderen Raum zu widmen und beauftragte Tizian mit der Ausführung von zwölf Kaiserbildnissen in halber Figur (»da mezzo in su«). Dazu standen dem Künstler die Antiken, Münzen und Medaillen in Bembo's Museum zu Padua, sowie die im Schloß zu Mantua befindlichen Kaiserbüsten und -statuen zur Verfügung, und verhältnismäßig rasch — das ist 1537—38 — bringt er elf der Bilder zur Ablieferung, während er das zwölfte (Domitian) Giulio Romano überläßt.

J. Calandra, der Gesandte Federigos II. in Venedig, berichtet darüber am 10. Juli 1536 an Francesco della Torre: »Tizian sagt, daß er sich der Bildnisse der Kaiser erinnern wird, welche er Sr. Exzellenz versprochen hat«. Am 11. April 1537 schreibt Agnello, des Herzogs Sekretär, an Calandra: »Sobald ich die Maße der Bilder habe, werde ich Tizian drängen, die Köpfe der Kaiser fertig zu machen, die er unserem Herrn zu liefern hat.« Tizian selbst versichert am 6. April 1537 dem Herzog: »Schon vor zwei Tagen gab ich eines der Bilder dem Gesandten, damit er es Ew. Exzellenz sende, zwei andere sind nahezu fertig, und an den übrigen werde ich unausgesetzt weiterarbeiten.«

Am 10. April 1537 dankt der Herzog bereits für den Empfang des Augustus, vermutlich des ersten der ganzen Reihe.

Unter jedes dieser Bilder malte G. Romano die entsprechende historische Darstellung.

Nach Vasaris und Ridolfis übereinstimmender Schilderung präsentierten sich die zwölf Cäsaren in bizarren Rüstungen, antiken Kürassen und verschiedenartig verzierten Mänteln, Kommandostäben in den Händen, Lorbeerkränze und Helmzier auf den Häuptern.

Es handelte sich somit um dekorativ-monumentale Darstellungen, auf Höhen- und Fernwirkung im großen Raum berechnet. Wie man aus den wiederholten Mahnungen, deren Tizian zur Ablieferung bedurfte, schließen kann, ist er an diese seinem ganzen Empfinden und seiner Schaffensweise fernerstehende Aufgabe nur zögernd und vielleicht mit innerem Widerstreben herangetreten.

Bei seinen Zeitgenossen fanden sie denn auch verschiedene Beurteilung: dem herzoglichen Besteller Federigo gefielen sie, obschon sein Lob nicht allzu enthusiastisch klingt, Vasari findet sie »ganz gut«, Lomazzo, der bekannte Mailänder Maler und Kritiker, nennt sie »ganz angemessen«, der Maler Agostino Caracci ist entzückt von ihnen, und auch der ausgezeichnete Ridolfi rühmt ihre Feinheit, Natürlichkeit und ihr überzeugendes Leben. Crowe und Cavalcaselle dagegen, welchen zur Beurteilung der Bilder allerdings nur die sehr willkürlichen Sadelerschen Stiche zu Gebote standen, kommen zu einem weniger günstigen Urteil: »wenn man es wagen darf,« sagen sie, »diese Cäsaren im Lichte der Sadelerschen Stiche zu beurteilen, so erscheinen sie als dekorative Arbeiten, die hart an die Grenze des Grotesk-Theatralischen streifen. Sie sind sämtlich in halber Größe in voller Rüstung dargestellt, mit Lorbeer bekränzt und halten Kommandostäbe in den Händen. Die Gebärden sind gezwungen und unnatürlich. Die Originale mögen indes Vorzüge besessen haben, die die jetzt hervortretenden Mängel aufhoben, und es ist möglich, daß ihre bombastische Erscheinung an den Wänden des mantuanischen Schlosses sich ganz anders ausnahm.«

Trotzdem erfreuten sich diese Imperatoren Tizians einer außerordentlichen Popularität. Im Jahre 1562 führte Bernardino Campi fünf Kopien für den Kaiser, d'Avalos und andere aus, von welchen sich eine von Crowe und Cavalcaselle als »recht schwach« bezeichnete 1837 noch im Palazzo d'Avalos und später im Museum zu Neapel befand. Agostino Caracci kopierte sie für den Palast zu Parma und Raphael Sadeler fertigte als Gast Vincenzios II. zu Mantua gegen Ende des 16. oder Anfang des 17. Jahrhunderts Stiche darnach an, die allerdings keinen Anspruch auf gewissenhafte Originaltreue erheben durften.

Bis 1627 befanden sich die Bilder an ihrem ursprünglichen Platz zu Mantua, bis sie, nachdem sie angeblich durch Borghini 1611, wahrscheinlicher aber durch den vom Kurfürsten Maximilian 1598 dem Herzog Vincenzo II. überlassenen und von diesem von München nach Mantua gebrachten Hofmaler Viani (gest. 1629 in Mantua) eine Restauration erfahren hatten, von dem letzten direkten Nachkommen Federigos II., demselben Herzog Vincenzo an den französischen Kaufmann Nys in Venedig verkauft oder verpfändet wurden. Ihr damaliger Schätzungswert betrug 1200 Scudi. (Campori lettere ined. 100, d'Arco, delle arti di Mantova II, 153). Während des nach dem Tode Vincenzios (5. Dezember 1627) zwischen dem Prätendenten Carlo I. von Gonzaga-Nevers und Ferdinand II. von Guastalla ausgebrochenen mantuanischen Erbfolgekrieges waren sie fast in Vergessen-

heit geraten. Nach seiner Anerkennung zum Herzog von Mantua hatte Carlo I. die Rückerwerbung (»ricuperazione«) der Bilder in Aussicht gestellt und schon auch traf man in Mantua Vorbereitungen zu ihrem festlichen Empfang. Enttäuschung und Erbitterung waren daher um so größer als man erfuhr, daß die ganze Kollektion durch Nys unter Vermittlung des Agenten Burlamachi an König Karl I. von England um 1200 Pfund verkauft und bereits auf dem guten Schiff »Margarete« von Malamocca aus dorthin abgesandt sei.

Zieht man die auf Mitteilungen Amadeis sich stützende, im übrigen aber unbestätigte Angabe d'Arcos (delle arti di Mantova, Bd. II, 171) in Betracht, nach welcher ein in einer Nische des Schlosses beschädigt zurückgebliebenes Kaiserbild erst 1737 durch den Grafen Stampa entfernt wurde, während ein anderes, und zwar das des Titus, nach der Plünderung 1630 durch den kaiserlichen Feldherrn Galasso nach Trient gebracht und daselbst von dessen Erben bis 1827 aufbewahrt wurde, so gewinnt man Grund zu der Annahme, daß schon bei Übergang der Kollektion in Karls I. Hand nur mehr acht oder bestenfalls neun Originale vorhanden waren, welche Nys schon vor ihrer Versendung zum ursprünglichen Dutzend hatte ergänzen lassen. Dies scheinen auch die Briefe Burlamachis an Lord Dorchester vom 18. und 30. August und November 1630 (Calendar of State papers) zu bestätigen, worin er den ausdrücklichen Wunsch des Königs, die Kollektion *vollständig* zu besitzen, erwähnt, im Anschluß daran aber in erregten Worten bittere Klage führt über das »ehr- und respektlose« Geschäftsgebahren des Nys, dessen unschuldiges Opfer er, Burlamachi, geworden sei. Den diesen Briefen vorausgegangenen Remonstrationen des Königs scheint indes eine befriedigende Aufklärung gefolgt zu sein, da Nys sowohl wie Burlamachi auch in den folgenden Jahren noch mit wiederholten Aufträgen des englischen Hofes betraut wurden.

Allein schon nach kurzer Zeit trennte sich Karl I. wieder von den Bildern, welche eine hervorragende Zierde seiner Galerie gebildet hatten (Sainsbury's Papers relative to Rubens); denn schon im Jahre 1636 waren sie laut Zeugnis einer im Britischen Museum aufbewahrten Handschrift des Lords Egerton, Earl of Bridgewater »aus Staatsgründen« in London dem spanischen Gesandten übergeben worden.

Seitdem gelten sie als verschollen.

Es konnte nicht ausbleiben, daß nach ihrem Verschwinden da und dort Machwerke oft zweifelhaftesten Ursprungs auftauchten, welche als Bruchstücke der berühmten Serie ausgegeben wurden; allein sie alle konnten einer historischen und stilkritischen Beleuchtung nicht standhalten.

Eine einzige Ausnahme nur wollen Crowe und Cavalcaselle anerkennen und zwar bei dem Bilde des Vitellius, welches sich ehemals im Besitz der Königin Christine von Schweden befand. Dieses sei als das einzige um die Mitte des vorigen Jahrhunderts noch vorhandene Original anzusehen. Testamentarischer Verfügung zufolge war es nach Christinens Tod 1689

in den Besitz des Herzogs von Orleans und später in die Galerie des Herzogs von Northwick übergegangen. Vermutlich hatte dieses Bild die Reise nach England überhaupt nicht mitgemacht, sondern war schon vorher durch Nys aus der Kollektion entfernt und anderweitig verkauft worden. Was später bei Abraham Hume in Manchester, bei Mr. Tomline in Orwell Park, beim Earl of Brownlow und anderen an römischen Kaiserbildern gezeigt wurde, sind bestenfalls Studien für die größeren Bilder oder alte und sogar nicht einmal venezianische Kopien.

Bei den im Palastinventarium von 1666 zu Madrid aufgeführten und von Justi im Preußischen Jahrbuch der Kunstsammlungen X, pag. 181—183 erwähnten Cäsarenbildern von Tizian und van Dyck kann es sich gleichfalls nur um Kopien, und zwar in England entstandene, gehandelt haben. Denn durch Lord Egertons Zeugnis ist festgestellt, daß die Originale bereits 1636 durch Karl I. weggegeben wurden, sich also nicht mehr unter seinem 1651—52 verkauften Nachlaß befinden konnten. Möglicherweise waren es Kopien, die Karl I. selbst als Ersatz für die Originale hatte anfertigen lassen. Auch die auffallend niedere, von Velasquez' Schwiegersohn herrührende Taxation von 300 Dukaten (à 11 reales) = 693 Mark verweist die Madrider Bilder in die Klasse billiger Kopien; die Originale hatten bekanntlich dem König von England 1200 Pfund = 24 000 Mark gekostet. Und ebenso steht das quadratische Maß jener Bilder von  $1\frac{1}{4}$  vara = 104,5 Zentimeter im unvereinbaren Widerspruch mit dem von Campori überlieferten von  $4:5\frac{1}{2}$  palmi = 92:126 Zentimeter. Dies entspricht auch der Gepflogenheit, den Kopien ein vom Original abweichendes Format zu geben.

Es mag dahingestellt bleiben, ob die dem spanischen Gesandten Alonso de Cárdenas von der englischen Republik geschenkten Bilder schließlich als wertlos aus der Königlichen Galerie von Madrid ausgemerzt wurden, gleich den Campischen Kopien im Neapler Museum, oder ob sie beim Brand des Palacio 1734 zugrunde gingen; keinesfalls aber hatten sie um jene Zeit noch als Originale gegolten (vergl. auch Amador de los Ríos: *historia de la villa y corte de Madrid* IV, 133).

Hierdurch wird es verständlich, wenn die namhaftesten Kunsthistoriker und Tizian-Biographen wie Crowe und Cavalcaselle, Jordan (Dohme), Nagler, Springer, Lübke, D'Arco, Vasaris Anmerker, Lafenestre und andere die Überführung jener Bilder in die Galerie Philipps IV. zu Madrid keiner Erwähnung würdigen, wie denn auch Justi die Unzuverlässigkeit des spanischen Palastinventariums, insbesondere was die Attribution der Bilder anbelangt, ausdrücklich hervorhebt.

Eine wertvolle Bestätigung jedoch findet dabei der offenbar in England damals ziemlich allgemein bekannte Umstand, daß in der Tat van Dyck ein in der Kollektion fehlendes Bild hinzugemalt hat.

Während das aus dem Jahre 1623 stammende Inventarium der kurfürstlichen Residenz gleich dem Dr. Ficklerschen von 1598 die Münchener Cäsarenbilder noch nicht erwähnt, und ebenso ihr Vorhandensein zur Zeit der Plünderung durch die Schweden

und insbesondere den Herzog Bernhard von Weimar 1632 aus guten Gründen verneint werden muß, finden sich bereits in der dem Kurfürsten Maximilian gewidmeten, im Manuskript erhaltenen Schilderung der Residenz von dem italienischen Kammerdiener Baldassare Pistorini von 1644 zwölf Imperatorenbilder als Schmuck des Vestibüls der Kaisertreppe angeführt.

Um dieselbe Zeit also, wo die zwölf Kaiserbilder, auf welche ein Jahrhundert lang die bewundernden Augen der ganzen Welt gerichtet waren, aus der Galerie Karls I. in London verschwinden, ohne eine anderweitige sichere Spur oder den Nachweis einer sie vernichtenden Katastrophe zu hinterlassen, werden in der kurfürstlichen Residenz zu München zwölf Imperatorenbilder aufgehängt, welche — ihre Identität mit den noch heute daselbst befindlichen vorausgesetzt — in Bezeichnung und Format, Entstehungszeit, Stil, Darstellungsweise und Ergänzungen sowohl mit der von Vasari, Ridolfi und anderen gegebenen Beschreibung der Tizian-Originale als insbesondere auch mit den Sadelerschen Stichen Zug um Zug übereinstimmen.

Ihre Erwerbung durch den Kurfürsten Maximilian darf somit als außer Zweifel stehend angesehen werden.

Ich beziehe mich auf allgemein Bekanntes, wenn ich erwähne, daß dieser kunstsinnige Fürst es war, welcher den als achttes Weltwunder bezeichneten Prachtbau der alten Residenz errichtete, welcher trotz der schweren Kriegszeiten nicht allein Meisterwerke zeitgenössischer Künstler des eigenen Landes zu erwerben sich angelegen sein ließ, sondern auch vielfach im Auslande Auftrag erteilte, hervorragenden Gemälden der von ihm bevorzugten Meister der Renaissance, insbesondere der Venezianer, nachzuspüren.

Gleich seinen Vorgängern stand er in fortgesetzter persönlicher Beziehung zum mantuanischen Hofe, insbesondere zu Vincenzo II., dem er anläßlich seines Besuches in München 1598 seinen Hofmaler Viani abgetreten hatte. 1604 siedelte umgekehrt Raphael Sadeler auf den Wunsch des Kurfürsten von Mantua dauernd nach München über.

Und als sich Maximilian in zweiter Ehe 1635 mit Maria Anna, der Tochter Ferdinands II., vermählte, trat er durch die Mutter seiner Gemahlin — Eleonora, einer geborenen Herzogin von Gonzaga und Schwester des regierenden Herzogs, in direkte, verwandtschaftliche Beziehungen zu Vincenzios II. Nachfolger Karl I., demselben, der sich bei seinem Regierungsantritt vergeblich um die Rückerwerbung des verpfändeten Familienbesitzes bemüht hatte.

So ist es in doppelter Hinsicht verständlich, wie erwünscht dem Kurfürsten der Besitz gerade dieser Bilder sein mochte.

In dasselbe Jahr nun, in welchem Tizians Bilder durch Karl I. in London dem spanischen Gesandten »aus Staatsgründen« übergeben wurden, fallen die Bemühungen des Königs von England zugunsten seines durch kaiserliches Edikt geächteten und landesvertriebenen Neffen, des Pfalzgrafen Karl Ludwig, Sohn

des »Winterkönigs« Friedrich V. Durch den Beschluß eines deutschen Kurfürstentages sollte Maximilian zur Herausgabe der ihm 1623 vom Kaiser als Entschädigung für die Kriegskosten zugewiesenen Unter- und Oberpfalz nebst der damit verbundenen Kurwürde veranlaßt werden.

Ferdinand II. stand diesem Plan, welcher ihm durch den englischen diplomatischen Agenten Taylor unterbreitet wurde und der dazu angetan war, den Einfluß Maximilians wieder auf das erwünschte bescheidenere Maß zurückzuführen, durchaus sympathisch gegenüber, so daß er schon zu Beginn des Jahres 1636 die über den Pfalzgrafen verhängte Acht aufhob und ihm alle Aussicht auf Wiedergewinnung seines Landes eröffnete. Und als auch die übrigen Kurfürsten offen zu Karls I. Antrag hinneigten, war es nur noch Maximilian, welcher vor einem Eingehen auf die anmaßenden englischen Forderungen warnte. Umsonst bot der Kaiser alle Überredungskunst auf; es gewinnt schließlich den Anschein, als ob der auf den 15. September nach Regensburg einberufene Kollegialtag noch vor seiner Eröffnung an des Kurfürsten Widerstand scheitern sollte.

Schon das Jahr zuvor hatte Karl I. zum Vermittler in dieser schwierigen Affäre den spanischen Grafen d'Ognate ausersehen, und als die Präliminarverhandlungen in Wien und Regensburg völlig zu versanden drohten, ließ er durch den englischen Gesandten in Madrid d'Ognates Abreise nach London auf einem englischen Kriegsschiff »aufs Heftigste sollicitieren«, erwartete er doch, daß sich der Graf mit seinem Vater, dem spanischen Gesandten in Wien »in der pfälzischen Sache desto besser die Hand reichen könne« (Staatsarchiv München).

Als endlich am 20. Juli 1636 d'Ognate als außerordentlicher spanischer Gesandter in London eintraf, war inzwischen die Ratlosigkeit am englischen Hof aufs Höchste gestiegen. »England hat durch Kriege immer gewonnen, durch Verhandlungen jederzeit verloren«, schreibt Elisabeth an ihren Bruder, und tatsächlich dachte man schon daran, mit den Waffen zu nehmen, was durch Verhandlungen nicht zu erreichen war. Taylor schlug unter Zustimmung des englischen Gesandten Lord of Arundal dem Kaiser in Wien eine geheime österreichisch-englische Allianz vor, und gleichzeitig hatte man sich für den Kriegsfall der Hilfe des Kurfürsten von Hessen und Bernhards von Weimar versichert. Da rettete Ferdinand II. die Situation durch den Vorschlag einer an Maximilian zu entrichtenden Entschädigung in jährlichen Raten von ca. 1100 Pfund, für deren pünktliche Auszahlung durch den König von England er selbst die Garantie übernehmen wollte.

So unangenehm dieser Gedanke dem englischen König in Hinblick auf den trostlosen Zustand seiner Kassen und den ewigen Unfrieden mit den Landständen war, schließlich sah er selbst keinen anderen Ausweg und fügte sich dem Drängen seiner Schwester, der »Winterkönigin« Elisabeth, nach Bereitstellung und Absendung der erforderlichen Gelder. Trotzdem er im letzten Moment die Abfahrt des Schiffes wieder

zu verhindern suchte, brachten Kapitän Steward und der Geheimsekretär Windebank die Ladung glücklich nach Dünkirchen, von wo Windebank sofort die Reise nach Regensburg fortsetzte, um am 23. August daselbst mit Arundal zusammenzutreffen. An diesen hatte Karl am Tage der Ausreise des Schiffes ein geheimes Handschreiben gerichtet, über dessen Inhalt man sich in der Umgebung des Königs vergeblich die Köpfe zerbrach. (Calendar of State papers 1636).

In einem Brief vom 1. August 1636 berichtet Sir Thomas Roe, der Vertraute der Winterkönigin, an diese: »Einige besonders kluge Leute wollen wissen, daß bei jener (über Dünkirchen nach Regensburg abgegangenen) Sendung sich auch Kunstwerke befunden haben«; und am 17. September schreibt Elisabeth aus dem Haag an ihn zurück, sie schließe aus der besseren Stimmung des Königs nunmehr ebenfalls, daß jene klugen Leute mit ihren Vermutungen recht gehabt haben, und auch im Haag und in ganz Holland glaube man dasselbe.

Inzwischen war d'Ognate ebenfalls in Regensburg eingetroffen und von allen Gesandten ist er der erste, welcher vom Kurfürsten in Audienz empfangen wird. Durch seine Hand gehen, wie der französische Delegierte sich ausdrückt, »les notables intercessions et si beaux offerts« des Königs von England, und es kann keinem Zweifel unterliegen, daß, als dem spanischen Gesandten kurz zuvor in London die Bilder aus »Staats-«, das heißt *dynastischen Gründen* übergeben wurden, er nur deren Überreichung an Maximilian zu vermitteln hatte.

Schlör, der pfälzische Vertrauensmann in Regensburg, konnte dem Geheimsekretär Hausmann nach London berichten, man könne nunmehr wieder voll guter Hoffnung sein, denn seit Ankunft d'Ognates seien die Verhandlungen mehr vorwärts gegangen als die ganze Zeit vorher.

In der Tat ist Maximilian entgegen seiner bisherigen ablehnenden Haltung bereit, auf einen der besetzten Landesteile und zwar die Unterpfalz zu verzichten. Über dieses in versöhnlicher Stimmung gemachte Zugeständnis hinauszugehen, konnte er sich allerdings auch während der endlos bis gegen Weihnachten 1636 sich hinziehenden Verhandlungen nicht entschließen. Karl I. aber hatte eine *nur teilweise* Rückgabe des ehemaligen pfälzischen Besitzes a priori als unannehmbar erklärt, und so blieb, als d'Ognate verstimmt nach London zurückreiste, um sich am 2. Januar 1637 zur sofortigen Audienz beim König zu melden, in der pfälzischen Frage zunächst alles beim alten. (Sie fand bekanntlich acht Jahre später im westfälischen Frieden ihre endgültige Regelung.)

Schon zu Karls V. Zeiten war es geradezu Sitte, durch Überreichung von Kunstgegenständen, insbesondere von Gemälden geschätzter Meister, der Gunst eine Brücke zu bauen, und dieser schöne, den Künstlern zugute kommende Brauch wurde, wie man weiß, auch bei entsprechenden Gelegenheiten späterer Jahrhunderte geübt. So dedizierte während des Regensburger Kollegialtages Ferdinand II. dem englischen Ge-

sandten Arundal einen kostbaren Ring, und der protestantische Magistrat der Stadt Nürnberg wußte sich der Gunst des katholischen Königs von Ungarn, Sohn Ferdinands II., durch heimliche Übergabe eines im dortigen Rathause verwahrten Bildes von Dürer zu versichern, für welches der Pfalzgraf Karl Ludwig ebenfalls Liebhaber gewesen wäre.

Man wird der Intelligenz des Königs von England die Anerkennung nicht versagen dürfen, daß, als Rechtsgründe und Diplomatenkünste zu versagen drohten, er sich denjenigen Zug im Wesen Maximilians zunutze zu machen verstand, welcher allein noch eine Milderung seines strengen Sinnes und seines unbeugsamen Willens erhoffen ließ, — seine Liebe zur Kunst.

Der hochfahrende und verschlossene Sinn Karls I. aber, welcher geneigt war, das Zugeständnis der anfangs so leidenschaftlich abgelehnten Entschädigung als persönliche Demütigung aufzufassen und alle diesbezüglichen Unterhandlungen in undurchdringliches Dunkel zu hüllen wußte, macht es begreiflich, daß über die ganze peinliche Angelegenheit strengstes Stillschweigen beobachtet und die Weggabe der Bilder an den bayerischen Kurfürsten absichtlich verschleiert wurde.

Abgesehen von dem Egertonschen Dokument schweigen sich denn auch die Archive zu München und London über diesen Punkt gründlich aus.

Die angeführten Umstände lassen es nun verständlich erscheinen, wenn Maximilian in absichtlicher Geringschätzung den Bildern einen Platz in der offenen Halle der Kaisertreppe anwies, zumal seinem Kennerblick die das Niveau der ganzen Kollektion herabmindernden Ergänzungen, welche seinerzeit schon zu den Auseinandersetzungen mit Nys geführt hatten, schwerlich entgangen sein dürften. Ein Kauf jedoch hätte notwendigerweise zu allerlei Erörterungen und Verhandlungen, zu Gutachten, Anweisungen, Empfangsbescheinigungen usw. geführt, welche gewiß einen Niederschlag in den Archiven gefunden hätten. Das absolute Nichtvorhandensein einer solchen, in ähnlichen Fällen oft sehr umfangreichen Korrespondenz (Crivelli!), sowie eines entsprechenden Ausgabenvermerkes in den Hof-Zahlamtsrechnungen läßt eine Erwerbung der Bilder in dieser Form gleichfalls als ausgeschlossen erscheinen.

Während Marchese Pallavicino als Gast des Kurfürsten Ferdinand Maria 1667 seinen Panegyrikus auf die Münchener Residenz »I trionfi dell' architettura nella sontuosa Residenza di Monaco« verfaßte, welchem 1719 die Kalmbachsche Übersetzung und Erweiterung folgte, befanden sich die Kaiserbilder noch an der ursprünglichen Stelle in der »mit rotem Marmor und reicher Stuckornamentik« verzierten quadratischen Loggia der Kaisertreppe. (»Qui s'ammira ritratta la gloria de' dodici imperatori etc.«)

Nachdem jedoch der Brand von 1729 einen großen Teil der ursprünglichen Anlage und Einrichtung der Residenz zersört hatte, fanden sie Verwendung bei der durch Couvillier nach des Kurfürsten Karl Albrecht, des späteren Kaisers Karl VII. eigenen Angaben ausgeführten und noch heute im Originalzustand erhal-

tenen Ausschmückung der sogenannten »reichen Zimmer« als Sopraporten. Zu diesem Zweck mußte das ursprünglich rechteckige Format von 92×126 cm durch Ansetzen von Leinwand und entsprechende Übermalung mehr oder weniger abgeändert und vergrößert werden, wobei auch die früheren Hintergründe größtenteils zugestrichen wurden. Als ein kaum zu erhoffender Glücksfall wäre es zu bezeichnen, wenn sich etwa unter dieser späteren Farbkruste die so selten angebrachte Signatur Tizians noch auffinden ließe.

Trotzdem war auch in dieser neuen Gestalt und Verwendung die Kenntnis von ihrem Urheber nicht verloren gegangen; denn noch in den beiden im Königl. Kreisarchiv zu München aufbewahrten französischen Inventarien von 1748 und in dem deutschen von 1761 sind sie klipp und klar als *Originale Tizians* bezeichnet.

Mit dem allmählichen Verschwinden der Tradition und wahrscheinlich auch der alten Inventarien und bei der begreiflichen Unsicherheit des Kunsturteils setzte der Kammerrat Faßmann in dem neuen Verzeichnis von 1770 an Stelle des Meisters die »Schule Tizians«, aus welcher dann späterhin »venezianische Schule« wurde. Und schließlich konnte es geschehen, daß sie gar Peter Candid zugeschrieben wurden.

Unabhängig von dem Testimonium der alten Inventarien, welches an und für sich schon genügen dürfte, die Authentizität der Münchener Bilder festzustellen, sprachen auch verschiedene angesehene italienische Kunsthistoriker die Ansicht aus, daß die Tizian-Originale nach ihrer Wegschaffung von Mantua den Weg nach Deutschland bzw. in die kurfürstliche Residenz nach München genommen hätten.

Der von der Kenntnis der Dokumente Sainsburys und des Britischen Museums offenbar verschont gebliebene, sonst aber vorzüglich unterrichtete Campori vermutet, daß jene Bilder nach der Plünderung des Schlosses Mantua durch die kaiserlichen Truppen 1630 »oltremonti« über die Alpen, das ist nach Deutschland resp. Bayern, gebracht worden seien (lettere 100). Und d'Arco weist in seiner Geschichte der mantuanischen Kunst (*Delle arti di Mantova*, Bd. II, 153 und 171) auf eine vermutlich von Lemonier herrührende Anmerkung in Vasaris italienischen Künstlerbiographien (ital. Ausgabe von 1857) hin, wonach sich die verschollenen Kaiserbildnisse Tizians in der Residenz zu München und zwar im Saale Karls VII. befinden sollen.

Crowe und Cavalcaselle dagegen, obwohl sonst die Erfolgreichsten und Autoritativsten auf dem Gebiet der neueren Tizianforschung schreiben — allerdings mit Beziehung auf *Campis Kopien*: »Es ist bloße Vermutung, daß sich ein Exemplar derselben im Königl. Schlosse in München aufgefunden haben soll.« Unbegreiflicherweise also haben Crowe und Cavalcaselle die hierselbst doch tatsächlich vorhandenen Imperatorenbilder gar nicht gesehen, gleiten vielmehr über die Frage nach deren Existenz und Echtheit einfach hinweg, und ihrem Beispiel folgen die gesamten späteren Tizian-Biographen.

So schwer hatte sich der Aktenstaub auf die alten Inventarien gelegt, und so selten waren die Bilder

Münchener der Residenz im Laufe von fast drei Jahrhunderten einer fachmännischen Beurteilung und Untersuchung unterzogen worden!

Freilich mögen dazu die minderwertigen, auch dem Laien kenntlichen Ergänzungen das ihrige beigetragen haben; denn vier der Bilder zeigen offenkundig nicht Tizians Hand. Die beiden dunklen Profilbilder dürften ohne weiteres als die durch Nys veranlaßten Machwerke irgend eines obskuren Venezianers auszuschneiden sein, ein weiteres — Domitian — zeigt Giulio Romano charakteristische, harte Manier und das vierte — Vitellius — weist auf einen Niederländer — Van Dyck!

Nach Nagler (Künstlerlexikon Bd. XIX) war er es, der während seines Aufenthaltes am Hofe Karls I. den Galba restauriert, den Domitian aber neu dazu gemalt hat. Man darf voraussetzen, daß er, um sich dazu herzugeben, im großen und ganzen von der Echtheit der übrigen Bilder überzeugt sein mußte. So augenfällig er dabei bestrebt ist, sich in Auffassung und Kolorit an die ihm durch vieles Kopieren wohlbekannte Malweise Tizians anzuschließen, so kommt doch in Material und Anordnung, in jeder Nuance der kühleren Palette wie insbesondere auch in dem holländischen Fischertypus des Dargestellten die spezifisch nordische Note seiner Individualität unwillkürlich zum Durchbruch.

Das kalte, für Van Dyck so charakteristische Rot des Mantels weicht auffallend von Tizians Original ab, welches nach Vasari gelben Mantel auf grünem Grund zeigte. Das Münchener Bild ist somit im Einklang mit Naglers Ausdrucksweise nicht als Kopie, sondern vielmehr als Neuschöpfung, wenn auch im Sinne eines Tizian-Van Dykschen Kompromisses anzusehen.

Beachtenswert ist auch die Gleichheit der Dimensionen der Münchener Bilder und jenes Vitellius-Originals, welche Campori mit  $4 \times 5\frac{1}{2}$  palmi à 23 cm gleich  $92 \times 126\frac{1}{2}$  cm angibt, sowie die Übereinstimmung der in den alten Residenzinventarien verzeichneten Kaiser-namen mit den durch die Sadlerschen Stiche überlieferten: Jul. Cäsar, Octavian, Augustus, Tiberius, Caligula, Claudius, Nero, Galba, Otho, Vitellius Vespasian, Titus und Domitian.

Der nach Abzug der fremden Zutaten verbleibende Rest von acht Bildern legitimiert sich, abgesehen von einigen durch Ausbesserung und Übermalung etwas beeinträchtigten Köpfen (Vespasian?) in Material und Technik, Auffassung und Kolorit, sowie ganz besonders in dem von Giorgiones Einfluß noch merklich gebundenen Stil des Meisters, in dem sonoren Klang der raffiniert einfachen Palette, welche mit drei oder vier Tönen wie spielend die höchste malerische Form zu erreichen weiß, als eindrucksvolle und unverfälschte Schöpfungen Tizianscher Muse.

In gemessener Pose, wie von innerem Feuer durchglüht, heben sich die mächtigen Imperatoren-gestalten in gewaltiger Wirkung von den dunklen Hintergründen ab — die vielfach in Manierismus versunkene und darum unpersönliche Form antiker Plastik zu überzeugendem Leben erweckt! Wie ein Hauch römischen

Gladiatorentums liegt es über den niederen drohenden Stirnen, den muskelgeschwellten athletischen Nacken und Armen, den derben Waffen und Rüstungen. Gleichwohl ist, wie so häufig bei Tizians Werken, der Schwerpunkt weniger im Gegenständlichen als in den koloristischen, spezifisch malerischen Qualitäten zu suchen!

Die Kopisten und Nachahmer Agostino Caracci, Campi, Costavecchio und andere könnten schon aus entgegenstehenden historischen und technisch-stilkritischen Gründen wie ihrer künstlerischen Inferiorität wegen ebensowenig als Urheber in Betracht kommen, wie des Meisters unproduktiver, früh-verstorbener Sohn Orazio, dem Marggraf in naiver Unkenntnis die Autorschaft zuerkennen möchte (Ridolfi: Orazio Vecellio Maraviglie I, 200 sf. Zanetti und andere). Einzelheiten der Münchener Bilder finden sich bei anderen Werken des Künstlers als deutliche Wiederholungen (vergl. Tiberius und Dornenkrönung des Louvre).

Besondere Erwähnung verdient noch die augenfällige technische Verschiedenheit der Bilder unter sich. Sie weisen teils derbes gradliniges Gewebe, teils diagonal angeordnetes, sogenannten Zwich auf, sind teils locker und lasierend, teils fest und pastos behandelt und variieren von der kaum über die Skizze hinausgehenden Anlage bis zur höchsten Durchbildung: Erscheinungen, welche in der Ungeduld des Bestellers und der dadurch bedingten überhasteten Arbeitsweise Tizians ihre Erklärung finden. Die Kürze der Zeit gestattete ihm nicht, so wie er es liebte, durch wiederholtes Übermalen und allmähliches Ausmerzen der Mängel, insbesondere der Zeichenfehler der ersten Anlage, sämtlichen Bildern jenen Grad von Richtigkeit und Vollendung zu geben, den wir an der Mehrzahl seiner Werke so sehr bewundern. Ein ungelöster Rest ist da und dort zurückgeblieben, welcher aber, indem er einen unmittelbaren Einblick in die Malweise und Schaffensart des Meisters gewährt, diese Kaiserbilder nur um so interessanter und lehrreicher gestaltet.

Ihre Erhaltung ist trotz der teilweise schon vor langer Zeit und nicht immer von glücklichen Händen vorgenommenen, leicht kenntlichen Ausbesserungen und Übermalungen eine ausgezeichnete, und in seltener Ursprünglichkeit und Frische haben sie die Handschrift des unsterblichen Venezianers bewahrt; ja sie übertreffen in dieser Hinsicht nahezu sämtliche auf uns gekommenen Werke des Meisters und bilden in ihrer ungeschminkten und unverfälschten Originalität ein einzigartiges Dokument von unschätzbarem Wert.

Einer eingehenderen technischen und stilkritischen Untersuchung sämtlicher Bilder, die mir infolge äußerer Umstände zunächst nicht möglich war, und insbesondere auch dem Vergleich mit den mir erst nach Schluß meiner Arbeit bekannt gewordenen Ägidius Sadlerschen Stichen des Münchner Kupferstichkabinetts muß es naturgemäß vorbehalten bleiben, die bereits erwähnten Ergänzungen und Übermalungen definitiv festzustellen, sowie über einige mit der Benennung zusammenhängende Fragen Aufschluß zu schaffen.

D. TITVS VESPASIANVS



XI  
 Laudate soboles stirps laudantem ipse  
 O hic virtutum clara propage Vitis  
 Delitit, quo non vitibus atq; anser, arui  
 Vne voluntate corruptisq; cogas.  
 Vespas. sine sanguine gigni vobis nomine  
 Tempore tam, quod ad laque obicit ista vincti  
 Perdidit hic, fulvus quod non si nomen, auicant  
 Si Tibi res fuerat, perdit, acribo, dicit.

SERGIVS GALBA



VII  
 Hanc eorum, nectro videri splendore nitorem  
 Septima Lota, caedem hoc videri obijit laeta  
 stantem ipse sua Fortuna, sine indignata, clamant  
 Proxime, eorum sed mea, clama, fuit.  
 Nam Capitolia, quidam Venia, ipsa, mente  
 Perit, Fortunam, furore, atq; voto, Dea.  
 Lude, quos, videri, est, pectus, mala, munda, p' vobis  
 Ergo, p'na, daroni, muerit, capis, dant.

M. SYLVIUS OTHO



VIII  
 Ad regnum, huiusmodi, fuit, hic, et, apertus, ditionem  
 Per, mactam, facta, predictam, mactam.  
 Hic, idem, fuit, extremus, regni, exitus, Aulii  
 Ne, fuit, non, gladio, saltem, p'per.  
 Suspectus, magis, et, quoniam, fuit, iste, Neroni.  
 Nempe, quem, voluit, fatis, referre, Neru.  
 Remittit, atque, fugas, ac, mactam, non, diu, que, pariter  
 Peremittit, isti, et, hic, scire, ipse, fuit.

NERO CLAVDIVS CAESAR



VI  
 Caesarem, Nero, prosequens, stirps, vltima, claudia  
 Nequitia, cumulum, fecit, et, ille, mactam.  
 Igne, solam, partem, ferroque, abolete, pariter.  
 Et, genus, omne, suum, se, quoque, necis, erit.  
 Sequitur, castra, p'per, se, perdere, tandem.  
 Et, mactam, quibus, et, una, culmina, fuit  
 At, partem, laud, p'per, mactam, ex, ignis, cas  
 Hic, natus, Aeneas, p'per, ante, fuit.

Der Kette der übrigen Argumente aber reihen sich diese in letzter Stunde zum Vorschein gekommenen Stiche nunmehr als bedeutungsvollstes und abschließendes Glied an. Trotz mancherlei Willkürlichkeiten in der Behandlung der Hintergründe ist ihre Übereinstimmung mit den Imperatorenbildern der Münchener Residenz eine derartig evidente, ja geradezu photographische, daß ein Zweifel an der Authentizität der letzteren nicht mehr berechtigt erscheint.

*Literatur und Quellen:* Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der italienischen Kunst I; Dohme (Jordan), Geschichte der italienischen Malerei (Tizian); Dr. O. Fischer, Klassiker der Kunst, Bd. III.; Gronau, Tizian; Justi, Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen X; W. Lübke, Geschichte der deutschen Renaissance; W. Lübke, Geschichte der italienischen Malerei; Marggraff, München; Nagler, Künstler-

Lexikon; Rietzler, Bayerische Geschichte; Stieve, Maximilian I. und seine Zeit; P. Ph. Wolf, Geschichte Maximilians I.; Lafenestre, La vie de Titien; Passavant, Les peintres-graveurs; Calendar of State papers 1628—1645; B. Pistorini, La sontuosa Residenza di Monaco (Manuskript von 1644, Handschriftensammlung der Königl. Staats-Bibliothek München); Pallavicino, I trionfi dell' architettura, München 1680; Kalmbach, Die kurfürstliche Residenz zu München, München 1710; Borghini, Il Riposo, Florenz 1584; Vasari, Le vite de' più celebri artisti, div. it. Ausg.; Ridolfi; Le maraviglie dell' arte veneziana, Venedig 1648; Zanetti, Della Pittura Veneziana, Venedig 1778; Gaye, Carteggio ined. I—III, Florenz 1840; d'Arco, Delle arti di Mantova, Mantua 1857; Campori, Lettere inedite, Modena 1866; Campori, Cataloghi, Modena 1870; Paoletti, Documenti ined., Padova 1894; Amador de los Rios: Historia de la villa y corte de Madrid IV. Handschriftenmaterial des Königl. Hausarchivs, Allg. Reichsarchivs, Staatsarchivs, Kreisarchivs zu München.





IMPERATOREN-BILD  
IN DER KÖNIGL. RESIDENZ IN MÜNCHEN



IMPERATOREN-BILD  
IN DER KÖNIGL. RESIDENZ IN MÜNCHEN







KINDERKOPF



Edvard Munch (1902)

## EDVARD MUNCH

VON JENS THIS IN DRONTHEIM

### I.

**E**DVARD MUNCH, Norwegens größte malerische Begabung, entstammt einem reinblütigen norwegischen Aristokratengeschlecht. Einem Geschlecht, das ursprünglich seinen Stammsitz in einer Gebirgsgegend hatte und sich das ganze 19. Jahrhundert hindurch in dem norwegischen Geistesleben betätigte. Einen genialen Mann — den Historiker *Peter Andreas Munch*, Verfasser der »Geschichte des norwegischen Volkes«, hat das Geschlecht schon vor Edvard Munch hervorgebracht. Er war der Bruder seines Vaters.

Der Vater Edvard Munchs war Kreisarzt in Løiten, Hedemarken, und hier wurde der Sohn am 12. Dezember 1863 geboren. Später siedelte die Familie nach Christiania über, in dessen Vorstädten Edvard Munch seine Kindheit und Jugendjahre verbrachte. Er war zum Ingenieur bestimmt, zeichnete jedoch seine ganze Kindheit hindurch. Einer Krankheit wegen mußte er den Besuch der Technischen Schule aufgeben. Nun begann er auf der Kunst- und Gewerbeschule zu zeichnen und erhielt als Achtzehnjähriger den Bildhauer Middelthun zum Lehrer. Lehrer und Schüler legten gegenseitig großen Wert auf einander.

Im Winter 1882 mietete Munch zusammen mit ein paar anderen jungen Naturalisten ein Atelier, um nach Modell zu malen. *Christian Krohg* kam ab und zu hin, um zu korrigieren. Als der Sommer kam, wurde das Atelier aufgegeben, und seitdem hat Munch außerhalb der Zeichenschule keinen Lehrer mehr gehabt. In ganz frühen Arbeiten Munchs verrät sich der Einfluß Krohgs, aber bereits in dem ersten Bilde, das er in der Herbstaussstellung 1883 ausstellte, war er ganz selbständig.

Ein junges halbbeleidetes Nähmädchen heizt an einem Wintermorgen den Ofen. Morgendämmerung und der Feuerschein aus dem Ofen streiten sich auf dem weißen Linnen und den bloßen Armen. Das Motiv ist ganz realistisch aufgefaßt, aber der Realismus ist weniger schwerfällig als bei Krohg, weniger stofflich, mehr zur Stimmung verflüchtigt.

Es scheint übrigens, als habe der Kolorist *Heyerdahl* ihn in diesen ersten Jahren mehr gefesselt, als Krohg. Heyerdahls intuitive, rein sinnliche Malerbegabung lag Munch näher als Krohgs soziale Malerei. Im Jahre 1885 malt Munch sein erstes geniales Werk »Das kranke Kind«, das noch in einem dunkeln und verschleierten Ton mit warmem Unterklang gemalt ist. Gleichzeitig sind noch das Porträt eines Malers in ganzer Figur, etwas whistlerisch aufgefaßt, und einige Studien aus dem Leben der Bohème von Christiania, deren eine zu der Radierung »Im Café« diente. Auch das Bild »Am nächsten Tag«, mit dem betrunkenen Mädchen im Bett, gehört zu dieser frühen realistischen Periode. Koloristisch ist dieses Bild in seinen sanften braungelben und violetten Tönen mit als das Vornehmste anzusehen, was Munch gemalt hat.

Den Sommer 1888 verlebte Munch zum erstenmal in Aasgaardstrand am Kristianiafjord in einer Natur, die ihn später oft zu stimmungstarken Bildern inspiriert hat. Hier malte er das schöne Abendbild mit dem weißgekleideten Mädchen am Strande, das *Werenskiöld* als Protest gegen den Hohn des Publikums sofort kaufte. Das reflexreiche Weiß des Kleides und das bernsteinfarbene Gesicht mit dem traumfernen Blick (Munchs eigenem verwandt) stehen volltönend gegen das Meer, das sich wie ein weicher blauer Teppich in langen, sanften Falten gegen den Horizont hin dehnt. Hier hat Munch zum erstenmal

Das Motiv mit den farbenreichen Strandsteinen aufgenommen, die er im Vordergrund seiner Sommernachtbilder so oft zusammengestimmt hat.

Der Winter darauf brachte neue Anfälle des Gichtfiebers, mit dem Munch in früher Jugend zu kämpfen hatte, und als er sich von einem dieser langen und harten Krankenlager erhob, malte er 1889 sein vollkommenstes malerisches Werk, das große Bild »Frühling« (Die Genesende am offenen Fenster). Das Bild ist das vorzüglichste Kunstwerk, das bis jetzt in der norwegischen National-Galerie zu finden ist, inhaltlich klar, innig im Gefühl und unsagbar kräftig und reich gemalt. Im selben Jahr malte er das meisterhafte Porträt von *Hans Jaeger* in kaltem, bläulichem Tageslicht.

Nach diesen Arbeiten erhielt Munch endlich ein Staatsstipendium und ging im Herbst 1889 nach Paris. Einige Monate besuchte er *Bonnats* Atelier. Übrigens machten *Pissarro* und die Pointillisten Eindruck auf ihn, deren vorübergehender Einfluß sich in dem Sonnenbild, die Promenade von *Karl Johan*<sup>1)</sup> verrät. Im Jahre 1891 malte Munch in Nizza und einiges von der Spielbank in Monte Carlo.

Nach diesen Reisen gab Munch auf zwei großen Separatausstellungen in Christiania ein Bild seiner Produktion, begegnete aber jedesmal der schlimmsten Erbitterung oder offenem Hohn seitens der Presse wie des Publikums. Dies hinderte indessen nicht, daß sich in aller Stille eine kleine treue Gemeinde um seine Kunst bildete. Im Jahre 1892 aber geschah es, daß ein norwegisches Mitglied des Künstlervereins in Berlin (Normann) den Vorschlag machte, Munch zu einer Ausstellung aufzufordern. Und Munch kam, die Bilder wurden im *Architektenhaus* aufgehängt, die Ausstellung eröffnet und unmittelbar darauf wieder geschlossen. Das Ärgernis war enorm, die Zeitungen waren angefüllt mit Artikeln für und wider den norwegischen Kunstanarchisten, und nach einer stürmischen Sitzung im Künstlerverein spaltete sich dieser in zwei Fraktionen, die einander seitdem unversöhnlich gegenüber gestanden haben. Das Schließen der Ausstellung wurde unter Führung von *Anton v. Werner* mit 200 Stimmen gegen 130 Künstler beschlossen, die mit *Liebermann* an der Spitze aus dem Verein austraten und die *Sezession* gründeten. Munch eröffnete darauf eine Privatausstellung in der Friedrichstraße (der Katalog enthielt 55 Nummern außer Studien und Zeichnungen), und sein Name ward weiter getragen auf Famas Schwingen. Die Ausstellung machte eine Rundreise durch verschiedene deutsche Städte (Düsseldorf, Köln, Hamburg, München), dann Kopenhagen und Stockholm und erweckte überall die gleiche Entzückung, mit starker Bewunderung untermischt.

Ich war während Munchs erster Ausstellung im Jahre 1892 selber in Berlin und 1894 war ich behülflich, seine zweite Ausstellung *Unter den Linden* zusammen mit *Gallén* zu ordnen. Im ersten Jahr lebte er zurückgezogen in Charlottenburg und arbeitete viel, er hatte sich gerade auf die Radierkunst und

1) Hauptstraße in Christiania.

Lithographie geworfen, um mit bequemeren Mitteln alles auszudrücken, was in ihm gärte. Er war damals viel mit *Strindberg* zusammen, und beide beschäftigte das Problem *Weib*, jeden auf seine Weise.

In der Zeit dieses Berliner Aufenthaltes etwa erhielt das meiste aus Munchs *Serie vom Leben* seine feste Form, die er später vervollständigte und als *Friese* mit 18 Motiven aus dem modernen Seelenleben ausstellte.

Schon auf seiner ersten Ausstellung sah man von der Serie Bilder wie *Die Strafe* (mit leichenblassen Gesichtern an einem Frühlingsabend), *Das Mystische einer Sommernacht* (Strand mit gebleichten Baumwurzeln), *Mann und Weib* (auf der Ausstellung unter dem Titel »In einer Sommernacht Norwegens«), *Eifersucht*, *Vampyr* (auf der Ausstellung unter dem Titel »Erotisch«). Selbst der Entwurf zu dem ausgeprägt symbolistischen Bilde *Der Schrei* war auf jener ersten Ausstellung in einer blutigen *Sonnenuntergangs*stimmung mit wogender Luft.

Alle diese Bilder entstanden vor jenem ersten Berliner Aufenthalt, und es ist insofern ganz unzutreffend, Munchs sogenannten *Symbolismus* oder *Gedankenmalerei* von deutschem Einfluß oder im Wesentlichen sogar von dem Umgang mit *Przybyzszewski* ableiten zu wollen, den Munch noch gar nicht kannte. Es verhält sich vielmehr umgekehrt so, daß *Przybyzszewski*, *Dehmel*, *Meier-Gräfe* und andere deutsche Schriftsteller in außerordentlich hohem Grade von dem Ideeninhalt in Munchs Kunst ergriffen wurden, die sie völlig beherrschte, bis einige von ihnen einen vielleicht noch mehr adäquaten Ausdruck für ihr Streben und Sehnen in *Vigeland's* Arbeiten fanden.

Als ich (1894) wieder Berlin besuchte und mit Munch zusammen im Hotel wohnte, stand er mitten im Strudel. Im Laufe des Winters kamen auch *Vigeland* und *Obstfelder*. Die Serie war da zu 14 Bildern angewachsen, die im Ausstellungskatalog unter dem Titel *Die Liebe* zusammengefaßt sind. Unter den neuen war das herrliche Bild *Liebendes Weib* und die Variante *Madonna*, die später der Titel der genialen Darstellung der Empfängnis wurde.

Auf derselben Ausstellung sah man auch andere bedeutende Bilder wie: das nackte halbwüchsige Mädchen auf der Bettkante, *Pubertät*, mit das Vollkommenste, was Munch gemalt hat (Berlin 1892) und die Krankenzimmerkompositionen *Fieber* und *Tod* (im Sommer 1894 in Christiania gemalt). Zu dieser Zeit entstand auch das wunderbare Bild *Asche*.

Es waren unvergeßliche Tage. *Munch* auf dieser Ausstellung, *Gallén's* Kunst und bezaubernde Persönlichkeit, das Zusammensein mit *Vigeland*, der in jenen Tagen gerade eine geniale Gruppe nach der andern auf seinem kleinen Hotelzimmerchen entwarf, dazu die Symposien unter *Przybyzszewskis* oder *Dehmels* Präsidium, *Dagny Przybyzszewskas* glühender Kunstenthusiasmus und wie eine leise zitternde Saite, die gedämpft erklang, wenn der Lärm verstummte, *Obstfelders* seelenvolles Wesen und Reden! Und gleichzeitig wirkten in einer anderen Gegend von Berlin *Meier-Gräfes* enorme Arbeitskraft und Wille in fortwährender Tätigkeit, unser aller zukünftiges europäisches



Edvard Munch

Frühling (1889). Kunstmuseum Kristiania

Organ, die große Zeitschrift für moderne Kunst und Literatur — »Pan« zu fördern. Alle arbeiteten wir unter diesem Rauschen des Kommenden, und die Gemüter befanden sich in gewaltigem Schwung.

Bekanntlich währte das Leben des »Pan« nicht lange, der große Waldgott fiel bald in Bürgerhände, benutzte die erste Gelegenheit zu verschwinden und von Berlin in seine Wälder zurückzukehren. Aber von diesem kurzen Augenblick, da »Pan« die Seltenen von *Böcklin* bis *Vigeland*, von *Rodin* bis *Munch*, von *Malarmé* bis *Obstfelder* sammelte, datiert doch der große Aufschwung im Berliner Kunstleben, und die Nordländer haben einen nicht geringen Anteil daran.

Seither hat Munch ein rastloses Reiseleben geführt, arbeitete bald in Paris, bald daheim in Norwegen und lebte in Italien und Deutschland, wo sein Ruhm stetig im Wachsen ist.

Im Jahre 1892 prangten seine Friese in 18 gleichgroßen Bildern auf der Sezession in Berlin. Unter den neuen Kompositionen überraschte mich ganz besonders das intensive Bild *Tanz*, während einige andere mir unverständlich und übertrieben schienen. In derselben Ausstellung hing eine Landschaft mit Kindern (aus Aasgaardstrand), die mit ihrer Wahrheit und sonnenhellen Farbenpracht die Umgebung geradezu tötete.

Daß Munchs Kunst auch in späteren Jahren auf

der Höhe blieb, beweisen nicht zum mindesten die verblüffenden, virtuos gemalten und scharf charakteristischen Porträts des Franzosen (Mr. Archimard) und eines Deutschen (Schlittgen), wie das Bildnis des des Grafen Keßler. Diese neuen Bilder stellte Munch mit den meisten seiner älteren Werke im Dezember 1904 in Christiania aus. Aber die Hauptstadt Norwegens verhielt sich gegen den größten Maler, der dort das Licht der Welt erblickte, wie immer stumpf und unwillig. Nur wenige Menschen besuchten die Ausstellung, und ein Vortrag, durch den der Verfasser dieser Zeilen ein Verständnis zwischen dem Künstler und dem großen Publikum anzuknüpfen versuchte, fand nur ein halbgefülltes Haus.

Man kann sich daher nicht darüber wundern, daß Munch, obwohl er Norwegen liebt und ein so ausgeprägter Nordländer ist, unter solchen Verhältnissen vorzieht im Auslande zu leben, wo seine Kunst verständnisvolle Freunde und zahlreiche Bewunderer findet. Das Allgemeinmenschliche und Internationale in seinen späteren spekulativen Arbeiten hat Munchs Kunst ringsum in allen großen Kulturzentren und namentlich in Deutschland eine Schar von Anhängern gewonnen, die mit Fanatismus seine Ideen aufnehmen und seine Kunst verehren. Seitdem er vor 14 Jahren in Berlin das Künstlerlager in zwei unversöhnliche Parteien gespalten hat, die einander bis auf den heu-



Edvard Munch

Bildnis des norwegischen Schriftstellers Hans Jäger (1888). Kunstmuseum Kristiania

tigen Tag als Akademiker und Sezessionisten gegenüber stehen, erweckte Munchs Kunst eine ständige Sensation, einen unlösbaren Kampf zwischen Freund und Feind. Seine Ausstellung ging durch alle größeren deutschen Städte, er war als Gast in Wien, Prag und Paris. Und überall hat er Proselyten gemacht. In den letzten Jahren folgte dem künstlerischen Erfolg sogar auch ein ökonomischer.

In der Sammlung *Linde* in Lübeck — eine der wählerischst ausgesuchten Sammlungen moderner Kunst in Deutschland — hängen seine Werke — Bilder, Radierungen, Holzschnitte — in Menge und Seite an Seite mit Bildern von Manet und Whistler, Degas und Böcklin in demselben Raum, wie die größte Rodin-Sammlung außerhalb Frankreichs.

Augenblicklich ist Munch ohne Zweifel der berühmteste norwegische Maler. Das muß man jetzt auch in seinem Vaterlande zugeben, wo er sich immer noch Anerkennung errotzen muß. Jetzt läßt sein europäischer Ruf sich nicht mehr ableugnen, selbst von seinen schlimmsten Widersachern nicht. Aber Munch selber ist es endlich müde geworden, mit den kleinen Verhältnissen zu kämpfen. In den letzten Jahren lebte er ständig im Ausland, meist in Weimar, wo er einflußreiche Freunde seiner Kunst fand, vor allem *Graf Keßler*, später in Warnemünde oder in Berlin.

Trotz Munchs eigenen Versicherungen hoffen wir in der Heimat, daß seine Emigrantzeit bald ein Ende haben werde. Noch steht sein kleines Haus in Aasgaardsstrand. Und es gibt mehr, das ihn herziehen dürfte. Zuerst und vor allem eine treue Gemeinde und die große Schar seiner »Schüler«. Munch war selbstverständlich niemals Lehrer, aber ihm folgt die junge Generation norwegischer Maler fast in geschlossener Reihe. Mit seinen 44 Jahren hat er längst »Schule« gemacht, sowohl daheim wie im Ausland.

## II.

Wie ein flackerndes Irrlicht an hellichem Tag wirkt Edvard Munchs Kunst in der Künstlergeneration, der er angehört. Im vollen Sonnenschein des Realismus und Naturalismus stieg diese Flamme wie aus ungekannten Quellen empor.

Im Anfang, am Mittag der Freilichtkunst gab es nur wenige, die auf den seltsamen Schimmer der Flamme achteten. Er verschmolz mit dem Sonnenschein, wurde vom Tageslicht verschlungen. Er hatte nur das eigentümlich Krankhafte wie alles fremde Licht, sobald die Sonne herrscht.

Aber da der Tag des Naturalismus sich neigte und es in der jungen Kunst und Dichtung zu dämmern begann, ward die einsam flackernde Flamme sichtbar. Und als ihr Schein immer schärfer, greller und unheimlicher wurde, bemerkte man sie mit immer steigender Verwunderung.

Wo kam sie her? Hatte die Flamme nicht einen giftigen Glanz, einen bläulichen Schein, der an Tod und Verwesung gemahnte?

Wahrlich, es lag der kranke Schein der Dekadenz über dieser Kunst — wehe ihr!

Aber war nicht auch etwas in ihrem Glanz, das dem der Sterne glich? Ein Zittern wie von geheimem Grauen, ein Glühen wie über heimliche Wonnen? Dann und wann war es, als glitte die Flamme in die Sternennacht hinüber, als strahle sie still unter Sternen.

Aber lassen wir das Bild! Mag es einfach heißen, daß in Munchs Kunst Geist von einem anderen Geist als dem des Naturalismus war. Mag es heißen, daß diese Kunst vom Naturalismus ausging, aber in ihrem innersten Wesen immer ein heimlicher Feind des Naturalismus gewesen ist. Man kann ihr in ihrer Entwicklung folgen von ihrem naturalistischen Anfang bis zum Rande der Mystik, wo sie nach dem Symbol greift und bis jetzt, da Munch sich in seinen späteren Bildern mit gesteigerter Energie und Heftigkeit auf das Studium der Wirklichkeit wirft.

Edvard Munch ist zweifellos der am meisten malerisch Begabte von allen norwegischen Malern. In seiner Kunst tritt mehr und mehr eine eigentümliche Persönlichkeit zutage, und diese Persönlichkeit hat außer ihrer glänzenden malerischen Begabung etwas von einem Grübler und einem Dichter.

Seine Kunst ist eine Temperamentsentfaltung, die wie eine Lebensanschauung wirkt.

\* \* \*

Ich weiß wenig von Edvard Munchs Kindheit und ersten Entwicklungsjahren. Aber das Wenige, was ich weiß, habe ich mir zu einer Vorstellung kombiniert. Ich sehe das Bild eines strengen einsamen Vaters vor mir, einer milden und nachgiebigen Mutter, eines Kreises von wortkargen, etwas verschüchterten, sehr nervösen Geschwistern. In diesem Heim scheint Krankheit häufig einen Dämpfer auf Glück und Jugend gelegt zu haben. Man lebte im Hause still und abgesondert, und der Ernst des Lebens grub tiefe Spuren in die Charaktere.

Edvard Munch selber war von Kindheit an oftmals eine Beute schwerer Krankheiten. Sowohl seine Kunst wie das, was ich von seinem Leben weiß, macht den Eindruck, als sei ihm Jahre hindurch der Tod auf den Fersen gefolgt. Das vollkommenste Bild, das er je gemalt hat, das große schöne Gemälde »Frühling« im Kunstmuseum zu Christiania, das eine Genesende mit ihrer Mutter in einem Zimmer darstellt, das von Frühlingsluft durchweht und von Frühlingssonne durchwärmt ist, hat er in oft unterbrochenen Sitzungen nach einem Krankenlager mit fortwährenden Rückfällen gemalt. Das erste Bild, das er ausstellte, war *Das kranke Kind*. Durch seine ganze Produktion ziehen sich Bilder, die von Krankheit und Tod handeln.

Ich sage dies nicht, um seiner Kunst den Stempel des Krankhaften aufzudrücken, denn sie ist in meinen Augen kraftvoller, als alle andere norwegische Malkunst, sondern um die Intensität und Sensibilität in seinen Lebensschilderungen zu erklären. Er hat oftmals mit dem aufmerksam wachen Auge des Genesenden geschaut und gemalt, immer mit der Empfindung, daß ja das Leben über dem Schlund des Todes schwebt.



Edvard Munch

»Meine Schwester« (schwarz u. violett) 1892. Kunstmuseum Kristiania

Wunderlich einsam steht Edvard Munch in der norwegischen Kunst und auch in der europäischen Kunstentwicklung einsam abseits. Ich kenne keinen, der ihm wirklich gleicht.

Sein Ausgangspunkt ist der Naturalismus der achtziger Jahre. Den größten Einfluß übten, wie schon erwähnt, *Krogh* und *Heyerdahl* auf ihn aus, von denen der eine seine Aufsässigkeit angespornt und der andere ihn vielleicht einige harmonische Farbenenoten gelehrt hat.

Aber damals, als er sein erstes Bild, *Das kranke Kind*, ausstellte, jenes Bild, das bei einer jetzigen Ausstellung für jeden als ein Meisterwerk norwegischer Malkunst dastehen mußte — so kraftvoll ist es gemalt, so sensibel empfunden, so überquellend in malerischer Wirkung und sublim einfach in seinem Motiv! — damals fand das Bild nicht einmal unter den Künstlern eine allgemeine Anerkennung.

Es war mitten in der verstockten Wirklichkeitsanbetung der achtziger Jahre. Und das Bild war eine Herausforderung des ganzen photographischen Realismus, war nur in einen Schleier köstlicher Farbe gehülltes Gefühl. Es gab keinen Aufschluß über den Stoff der Kleider, wenig Rechenschaft über Zeit und Tagesstunde, es war im ganzen genommen kein richtiger »Wirklichkeitsausschnitt«, sondern die lebendige Schöpfung eines Temperaments.

Das Publikum lachte sein flottes, nachsichtiges Lachen, wie es das dem Neuen und Ungewohnten gegenüber zu tun pflegt, und die Kritik schäumte, wie immer dem Unerwarteten gegenüber. Aber auch Künstler, die hier Genie ahnten, ärgerten sich über Anschauung und Malweise.

Munch hat mir selber erzählt, wie er am Eröffnungstage der Ausstellung im Treppenflur einem der tiefst überzeugten Naturalisten, einem der radikalsten Jungen und ausgezeichneten Maler begegnete, der das Leben malt wie ein Stilleben, und dieser vor seinen Füßen ausspide und: »Pfui!« rief. —

Man wußte, daß er Talent hatte und erwartete in ihm einen guten Bundesgenossen in der richtigen blauen Freilichtmalerei. Hier aber stand man vor einer ganz unhandgreiflichen Schilderung, die dazu noch rührend war und dunkel in der Farbe. »Pfui!«

\* \* \*

Als Maler ist Edvard Munch der starke und sensible Kolorist, in dessen Kunst die Farben mit der Kraft der Ursprünglichkeit und einer innerlich bewegten Ausdrucksfülle klingen können, wie bei keinem anderen norwegischen Maler. Alle anderen bleiben neben Munch trockene und saftlose Koloristen, sobald er uns seine besten Sachen zeigt.

Als Maler ist er auch ein wirklich großer Künstler der Linie, ein Komponist von hohem Rang. Er versteht die geheime Kunst, durch Verteilung von Massen und Linien innerhalb eines bestimmten viereckigen Raumes die Gemüter zu bewegen. Er kennt auch die Macht einer einfachen Umrißlinie, um eine Stimmung zu suggerieren. Seiner Begabung liegen große Formate am meisten, Wandflächen und Fresken.

Er ist ein dekoratives Talent von hohem Rang und dabei Lyriker.

Es ist wohl möglich, daß Munchs Anlagen in einer mehr harmonischen Epoche als der unsrigen, wo die Kunst des Auges keine anderen als die durch das Auge geeichten Werte kannte, und die Wagschale der Form niemals durch irgend ein fremdes Lot aus dem Gleichgewicht gebracht wurde, einen höheren Grad von Vollkommenheit erreicht hätten. Wie sie sind, wird seine Kunst nicht selten durch etwas zu Literarisches beeinträchtigt — früher übrigens mehr als jetzt.

Doch warum steht Munch in verschiedenen seiner Werke als ein Geringerer vor uns, als wir ihn sonst kennen?

Warum wirkt er zuweilen als das vollreife Genie und zuweilen nur als Torso eines Genies?

Weil ihm, im Gegensatz zu den eigentlichen Naturalisten, die Einkleidung seiner Gedanken und seiner Stimmungen ziemlich gleichgültig sein kann.

Denn Gedanke und Stimmung sind für ihn so viel wesentlicher als die Form, daß er nicht immer den letzten Kampf mit dem Stoffe ausficht, der sich Vollkommenheit erzwingt. Er hat der Ansicht, daß ein Kunstwerk auch von Kleinigkeiten abhängig sei, immer höhnisch gegenüber gestanden. Er fühlt sich so sicher in der Meisterung der großen Dinge.

Mängel, die seiner Produktion zuweilen anhaften, haben ihre Ursache in Ungeduld. Seine Ausdauer steht nicht immer im Verhältnis zu seiner Inspiration. Daher kann seine Form in einzelnen Werken roh sein und seine Farbe die Spuren des Zufälligen haben. Es ist für Munchs künstlerische Entwicklung auch nicht von Vorteil gewesen, daß er von Anbeginn einem gehässigen Widerstand begegnete. Mit gesteigertem Trotz hat er die Verständnislosen nur herausgefordert, die Verletzten gereizt und zuweilen auch die Freunde seiner Kunst enttäuscht.

Edvard Munch ist der *personifizierte Widerspruch* geworden, wie es sein *Drang* war, es zu sein. Für sein steiles Selbstgefühl sind der Spott und die Erbitterung, denen seine Kunst allerwärts begegnete, nur ein aufreizendes Martyrium gewesen.

Aber Widerstand hat noch jederzeit Bewunderung im Gefolge gehabt, und Munchs Kunst hat immer weiteren Raum gewonnen. Arbeiten, die bei ihrem Erscheinen Hohn und Mißverständnis ernteten, haben sich nachträglich eine späte Anerkennung erzwungen, und es gibt nun viele, die einsehen, daß geniale Eigenschaften in hellem Glanz aus seiner Kunst hervorleuchten. Ja, selbst Munchs spätere, vielleicht am meisten herausfordernde Werke haben weite Bewegungskreise im Meer des Publikums gezogen.

Was ist denn der Inhalt dieser Kunst? Welches sind Munchs Stoffe? Und welche Lebensanschauung teilt sich durch seine Kunst mit?

Zu Munchs frühesten Arbeiten gehört »*Das kranke Kind*«. Dieses Bild ist unter dem Eindruck des impressionistischen Kolorismus gemalt, der damals Eingang in norwegische Malerei fand. Als technisches



Edvard Munch

»Mona«. Lithographie

Experiment erweckte das Bild bei seinem Erscheinen freilich meist Verwunderung. Selbst in Künstlerkreisen wurde es der Gleichgültigkeit wegen, mit der die Details behandelt oder vielmehr vernachlässigt waren, streng verurteilt.

Jetzt ist der malerische Wert des Bildes unbestritten. Bereits in dieser frühen Arbeit offenbart Munch sich als der große Kolorist, der er immer ist. Mit all seinem Impressionismus hat das Bild Eigenschaften, daß man versucht wird, bis zu Rembrandts schwermütiger Farbenmystik in den Werken seines hohen Alters zurückzugreifen.

Aus einer warmen Farbendämmerung leuchtet ein blutarmes, von goldrotem Haar umrahmtes Kinderprofil hervor. Daneben sieht man undeutlich die kniende Gestalt der Mutter, man sieht den Schädel des gebeugten Kopfes, wo der Scheitel-

strich in dem glattgestrichenen Haar leuchtet. Im Schmerz darüber, dies liebe Kind verlieren zu müssen, knickt ihr Körper in stillem Weinen zusammen. Diese Kinderzüge, die die Krankheit Tag für Tag vor ihren Augen verfeinert hat, soll der Tod nun bald in häßliche Verwesung auflösen, und dieser bittende, stille Blick, der sie vom Krankenstuhl aus den ganzen Tag hindurch verfolgt, soll nun bald zu entsetzvollem Stieren der Leiche erstarren.

Es sind die breiten Fittiche des *Todes*, die ihren Schatten über dies stille Bild werfen, in dem zwei Wesen, die innig miteinander verknüpft waren, sich leise voneinander lösen.

— *Frühling* — (im Kunstmuseum von Christiania, sign. 1889) ein anderes Bild aus Munchs Jugendzeit, da er selber immer wieder schwere Krankenlager zu überstehen hatte, führt uns ebenfalls in ein Krankenzimmer. Es ist der erste warme Frühlingstag. Der Krankenstuhl des jungen Mädchens ist an das offene Fenster gerückt. Matt in die Kissen zurückgesunken, fühlt es sich von der hereinströmenden Luft umweht. Ein Luftzug voll würzigen Erdgeruchs bläht gerade in diesem Augenblick die leichte Gardine, daß sie wie ein Segel geschwellt ist. Und wie in Dankbarkeit darüber, sucht der Blick der Genesenden die alte krummgebeugte Mutter, die in der Nähe mit ihrem Strickzeug Platz genommen und gespannt den Ausdruck im Antlitz der Kranken verfolgt. Auch in diesem Bilde ertönt kein Wort. Aber das Schweigen ist voll ahnender Hoffnung, und die Frühlingssonne flutet über alle Farben.

Des *Lebens* leichte Schwingen rauschen leise diesem Bild.

— Ein Abend am Strande. Die blaue *Sommernacht* senkt sich wie blaue Seide über Himmel und Meer. Und die Steine am Strande beginnen zu reden, jeder in seiner Farbe, die roten Steine und die grünen und violetten — sie sind aus dem eben entschwundenen weißen Tag emporgetaucht, und ihre Farben leben der kurzen Stunde selbständiges Leben, ehe die Nacht sie alle umfängt.

Am Strande zwischen den Steinen stehen zwei Menschen.

*Sie* wendet ihr Antlitz zum Meere hin und ihr goldenes aufgelöstes Haar ist *ihm* zugekehrt. *Sie* starrt in die wachsende Nacht und er auf die Weiße ihrer Gestalt und den Brand ihres goldenen Haares. Und sein Rücken krümmt sich, sein Hals reckt sich, seine Hände ballen sich in dunkler Begierde nach ihrer weißen Schönheit.

Auch hier wird kein Wort gewechselt. Aber des *Triebes* starke Schwingen rauschen über dem Bild.

— Es ist Abend und Sonnenuntergang. Aber ein Abend so fürchterlich wie der letzte Abend eines Verzweifelnden.

Der Himmel steht in Flammen, der Strand ist ein wogendes Meer von Blut. Die Brücke, das Geländer, die Häuser der Menschen, die eigene Gestalt glühen in diesem Feuer, sind wie besprengt mit diesem Blut.

Wie vor einem fieberkranken Auge wogen und winden sich die Linien der Natur. Das Feste löst sich auf, alles Fließende erstarrt, die Luft wird zäh und dick, der Boden hebt und senkt sich unter den Füßen. Die Pulse der Natur pochen in dem gleichen Fieber der Todesangst, stöhnen unter dem Alpdruck der Lebensangst.

Da ertönt ein *Schrei*.

Ein Schrei, von einem Wesen in äußerster Lebensnot, einem Wesen am Rande des Todesgrauens hervorgepreßt.

Aber horch — der Schrei hallt wider in dem höllenroten Abend! . . .

Die Linien der Bergrücken, die Wellen des Meeres, die Wolken am Himmel — alles krampft sich unter demselben Schmerz zusammen, zittert in derselben Angst . . .

Denn der Schrei ist nicht eines Menschen elender Todesschrei, es ist die Natur selber, die ihn ausstößt, es ist das Meer, die Luft, es ist die Erde, die schreit, der Tag, der seinen Todesschrei ausstößt, ehe er in Nacht erlischt! . . .

Plötzlich verschwinden Meer, Erde, Himmel und man selber.

Aber der Schrei bleibt zurück.

Steht dort auf der Brücke, lebendig und handgreiflich, in Gestalt eines Mannes, der auf seinen schmalen Schultern — nicht einen Kopf trägt, sondern einen unermesslichen Rachen, den Schlund, aus dem der Schrei sich wälzt, tausendfach, unfaßlich in seiner Gewalt — der *Angstschrei*, der die Natur erfüllt.

— Es ist Nacht, eine Sternennacht. Auf dem kleinen Erdflecken wachsen große Bäume, und über den Kuppeln der großen Bäume hebt sich die unendliche Himmelskuppel, mit leuchtenden Welten übersät!

Das Auge bohrt sich in das Gewölbe, und das Gewölbe weicht weiter und weiter zurück, neue Welten sprudeln aus seiner Tiefe hervor, andere Welten verbergen sich dahinter.

In dieser unendlichen Dunkelheit, wohin das unendliche Licht niemals dringt, unter dieser sinnverwirrenden Unzahl von funkelnden Sonnen und Planeten steht die alte Linde und breitet ihre mächtige Kuppelkrone über eines Menschen Wohnstätte, über eines Menschen fahle kleine Lampe, deren

Schein sich auf dem nächsten Gartenpfad verliert. Und dieses Lämpchen in dem großen Haus unter dem mächtigen Baum, der rauschend unter dem Sternenhimmel steht, ist selber unendlich größer als sein Spiegelbild im Menschenauge, das *μυρος* und *περυσος*, die Unendlichkeit der Endlichkeiten mißt und mißt und nie eine andere Grenze erreicht als den Tod, der das Leben von einer neuen Form von Leben, die Unendlichkeit des Lebens von der Unendlichkeit der Ewigkeit scheidet.

Um diese Bilder können Munchs übrige Bilder sich gruppieren. Sie handeln von denselben Dingen: von Krankheit, Trieb und Nacht. Der Angstschrei lauert hinter allen.

Hinter allen wechselnden Gefühlen und Empfindungen liegt als Grundgefühl, das Freude und Schmerz sein Maß gibt — *die Angst*. Die Gedanken des Kranken münden in Todesangst, in der Tiefe des Triebes lauert Zerstörungsangst, hinter dem Dunkel der Nacht, hinter dem Lichtnetz der Sternennacht verbirgt sich die Angst der Ewigkeit. Angst ist in dem hellen Sonnentag, dessen reglose Mittagsruhe der einer geschminkten Leiche gleichen



Edvard Munch

Amerikanerin. (Erste Porträtdarstellung 1892)

kann, Angst ist in der Klarheit der Mondnacht und im Phosphorschein der nächtlichen Sterne. Es ist Angst im Rausch und im heißen Kuß, Angst im Sehnen des Mannes nach dem Mysterium, das aus Jungfrau, Dirne und Nonne zusammengesetzt und dessen Name Weib ist. Und bei den Geburtswehen des Weibes, während Todesschmerz von der Glorie des Opfers umstrahlt, mit der höchsten Lebenswonne zusammenfließt, ist Angst Beherrscherin aller Gefühle. Im grellen Schein der Angst erhält selbst das tägliche Leben ein anderes Aussehen. Alles wird Ironie, Karikatur, wird Blendwerk wie in den Gesichtern des Fieberkranken. Der Menschen Kampf um Gold, um das Lager der Dirne, um den Harsardgewinn der Liebe wird garstig, lächerlich, wird töricht, sobald die Lebensangst ihrer Lust genommen ist, die Todesangst ihrem Gewissen oder die Ewigkeitsangst ihrem Denken.



Edvard Munch

Mädchen am Fenster (1892)

Ich habe versucht, mit diesen Worten die Hauptpunkte in Munchs Produktion zu berühren und die Philosophie anzudeuten, die seinen Kunstwerken zugrunde liegt.

Munchs Künstlerleben ist — wie mir scheint — ein unstetes Kreisen über derselben Tiefe, die sein verschleiertes Auge niemals durchdrang, deren Grauen aber immer seine Seele erstarren machte. Diese Tiefe ist der Schlund des Triebes, der in dem noch tieferen Schlund des Todes endet. Über diesem Schlunde wölbt sich der Himmel der Ewigkeit, und um ihn gruppiert sich das Leben wie laubreiche, liebliche Hänge oder wie häßliche, unfruchtbare Abstürze. Das Lebensgefühl ist eben der Schwindel über diesem Schlund, der süße selige Schwindel und der lähmende Schwindel des Grauens.

\* \* \*



Edvard Munch

Eifersucht (1891)



Edvard Munch

Zwei Köpfe. Lithographie



Edvard Munch

Porträt (1907)



Edvard Munch

Porträt (1907)



Edvard Munch

Der Sturm (1893), Privatbesitz Kristiania



Ansicht der Stadt Viborg mit der Domkirche

## JOAKIM SKOVGAARD UND SEINE WANDGEMÄLDE IM DOM ZU VIBORG

VON FRIEDRICH DENEKEN

UNGEFÄHR mitten in Jütland liegt an einem von bewaldeten Abhängen umgebenen See die alte Stadt Viborg, einst der Vorort des Landes, Sitz eines Bischofs und die Krönungsstadt der dänischen Könige. Über die roten Ziegeldächer ragt die romanische Domkirche empor, eine der ältesten Kirchen Dänemarks. Sie wurde im 12. Jahrhundert aus Granitquadern und rheinischem Tuff erbaut, wurde aber im Lauf der Jahrhunderte mehrfach durch Brände heimgesucht und infolgedessen zuletzt so baufällig, daß man sich 1864 entschloß, sie niederzureißen und auf den Grundmauern eine neue Kirche erstehen zu lassen. Nur einige Teile des Chors blieben erhalten. Alles übrige wurde aus einheimischem Granit in den ursprünglichen Formen — soweit man sie kannte — aufgeführt. Die stilgemäße Ausstattung des Innern übertrug man dem Architekten H. Storck, welcher einen Plan entwarf, sämtliche Wände und die Decke mit biblischen Gemälden zu schmücken. Nach diesem Plan und auf Grund der von Storck gegebenen Raumeinteilung, teilweise auch nach seinen Skizzen schmückte der Historienmaler Fr. Chr. Lund die flache Holzdecke des Hauptschiffs in Ölmalerei mit Darstellungen in romanischem Stilcharakter, deren Hauptinhalt Szenen aus der Jugend Christi von der Verkündigung bis zur Taufe im Jordan bildeten. Außer-

dem versah er die Kuppel über der Vierung und die Apsis mit Malereien in Kalkfarben, die jedoch nur als eine vorläufige Dekoration des Kirchenraums gedacht waren. Bei der Ausführung dieser Arbeiten gingen ihm einige Schüler der Kopenhagener Kunstakademie zur Hand, unter ihnen Joakim Skovgaard (sprich Skaugør), der älteste Sohn des Landschaftsmalers Peter Chr. Skovgaard. Der junge Künstler ahnte damals nicht, daß es ihm später beschieden sein sollte, denselben Kirchenraum in selbständigem Schaffen mit monumentalen Gemälden zu schmücken.

Nachdem Lund 1876 seine Arbeit abgeschlossen hatte, vergingen fast zwanzig Jahre, bis man sich entschloß, die Innenausstattung der Domkirche wieder aufzunehmen und zu Ende zu führen. In Joakim Skovgaard sah man den berufenen Künstler für diese Aufgabe. Seine einstige Mitarbeit an den Deckengemälden war hierbei wohl weniger bestimmend als die Tatsache, daß er sich inzwischen zu einem der stärksten Charaktere in der dänischen Kunst und zu einem ersten Darsteller biblischer Vorgänge entwickelt hatte.

Seit dem Frühjahr vorigen Jahres hat nun Skovgaard die Ausmalung der Domkirche zu Viborg vollendet. Er hat dieser Kirche einen Schmuck gegeben, mit dem Lunds Deckengemälde keinen Vergleich aus-

halten, und der in seiner großzügigen, eindrucksvollen Art künstlerisch mehr wiegt als der ganze restaurierte Kirchenbau. Neben Nyrops Rathaus in Kopenhagen stehen Skovgaards Kirchengemälde da als die zweite Größe der neueren nordischen Kunst, und sie dürfen den Anspruch erheben, zu den bedeutendsten und persönlichsten Werken der religiösen Malerei unserer Zeit gezählt zu werden. Bei seinen Landsleuten wird Skovgaard bald Verständnis und Wertschätzung finden; seine Kunst wird den Dom zu Viborg wieder zu einem Wallfahrtsort für die Bewohner Jütlands und der dänischen Inseln machen. Fremde werden nicht leicht zur Betrachtung dieser abseits von der Heerstraße verborgenen Werke monumentaler Kunst gelangen. Im Grunde braucht man das kaum zu bedauern. Diese Gemälde sind in ihrer nordischen Eigenart so wenig zugänglich für den oberflächlichen Sinn des europäischen Reisepublikums, daß ihnen wohl das Schicksal erspart bleiben wird, eine gewöhnliche Sehenswürdigkeit zu werden. Um so mehr wäre es zu wünschen, daß ernste Freunde der Kunst ihren Weg nach Viborg fänden. Denn die nationale Eigenart mindert natürlich nicht die allgemeine Bedeutung der Gemälde Skovgaards. Sie verdienen vielmehr sowohl in dieser Hinsicht als in manchen anderen auch außerhalb der Heimat des Künstlers gekannt und gewürdigt zu werden. Bedeutsam ist ihr künstlerischer Charakter, lehrreich die Art, wie sie entstanden sind, anregend und erfrischend die Persönlichkeit ihres Urhebers.<sup>1)</sup>

Das Künstlertum liegt Joakim Skovgaard im Blute. Sein Vater war einer der bedeutendsten Maler, die Dänemark hervorgebracht hat. Er gehörte zur Generation jener Künstler, die in den vierziger und fünfziger Jahren des vorigen Jahrhunderts sich von der Nachahmung des Ausländischen abwandten und dänische Natur und dänisches Volksleben zu ergründen und darzustellen strebten. Seine Gemälde, namentlich seine Waldbilder haben bei aller Naturwahrheit einen dekorativen Zug. Er hatte überhaupt Sinn und Geschick für dekorative und ornamentale Aufgaben. Gern zeichnete er z. B. seiner Gattin Muster für ihre Stickereien und für andere Handarbeiten, und er wußte auch die Kinder mit gleichem Eifer für vielseitiges künstlerisches Tun zu erfüllen. Spielend und in ernster Unterweisung leitete er sie an, die Pflanzen-

und Tierwelt zu beobachten und treu und gewissenhaft mit Pinsel und Stift wiederzugeben.

Mit der künstlerischen Begabung gingen auch die besonderen künstlerischen Anlagen und Neigungen des Vaters auf Joakim und seine Geschwister über. Sein jüngerer Bruder Niels Skovgaard nimmt unter den heutigen dänischen Künstlern eine hochgeachtete Stellung ein, und die Schwester Susette, verheiratete Holten, hat bis zu ihrer Verheiratung durch ihre Porträts und Landschaften sowie durch ihre dekorativen Arbeiten dem Namen des Vaters Ehre gemacht. Der Sinn des Vaters für dekoratives Gestalten wurde bei allen drei Geschwistern wieder lebendig. Sie gründeten Ende der achtziger Jahre mit anderen Künstlern den »Dekorationsverein«, der den erfolgreichen Versuch unternahm, die Kunst in das Handwerk zu tragen. Die Arbeiten dieses Vereins waren die vielversprechenden Vorläufer für die später so glänzend entwickelte angewandte Kunst in Dänemark. Joakim richtete damals vor allem sein Augenmerk auf Keramik; er schmückte seine Tongefäße in einer flächigen und großzügigen Art, die den geborenen Künstler für dekorative Formgebung deutlich verriet.

Und wie die vom Vater ererbten künstlerischen Anlagen ihn für die großen Aufgaben monumentaler Malerei befähigten, so lenkte eine andere Familienüberlieferung seine Kunst auf die Darstellung biblischer Stoffe. Der Vater war eine ernste, religiös angelegte Natur. In den dreißiger und vierziger Jahren hatte er in Gemeinschaft mit gleichalterigen befreundeten Künstlern wie J. Th. Lundby, Købke und J. Jerichau lebhaften Anteil genommen an der Bewegung, die damals von N. Grundtvig ausging und gegen die rationalistischen Tendenzen in der Staatskirche gerichtet war. Die Bewegung hing mit dem beginnenden allgemeinen nationalen Aufschwung in Dänemark zusammen. Denn der Grundtvigianismus sah sein Wesen und seine Aufgabe nicht nur in der Erneuerung und Verinnerlichung des religiösen Lebens, sondern fast ebensosehr in seiner Durchdringung mit spezifisch nordischen Bildungselementen. Der dänische Reformator wollte seinen Volksgenossen eine nationale Erziehung dadurch beibringen, daß er die Muttersprache, die Geschichte und die Dichtung der Vorfahren zur Grundlage des Unterrichtes machte. Zur Durchführung seiner Absichten rief er eigene Bildungsstätten, die sogenannten »Volkshochschulen« ins Leben, deren erste 1844 errichtet wurde, und die bis auf den heutigen Tag die Bildung der breiten Schichten des dänischen Volkes, namentlich des Bauernstandes in ganz außerordentlicher Weise gehoben haben. Im Elternhause Joakim Skovgaards, in welchem Grundtvig freundschaftlich verkehrte, bildeten die Ideale des Reformators den Mittelpunkt des geistigen Lebens. Grundtvigs Kampf um die apostolische Lehre, seine Auffassung des Taufsakramentes, seine religiöse Liederdichtung, seine Beschäftigung mit den nordischen Mythen und der Geschichte Dänemarks, seine Arbeit für Volksbildung und sein Eintreten für die Bewegungsfreiheit der abhängigen Kleinbauern — alles dieses wurde Gegenstand des Interesses und der Gespräche

1) Ausführlich und inhaltvoll hat der Archivar des Provinzialarchivs zu Viborg Georg Saxild über die Dekoration der Viborger Domkirche berichtet in der Zeitschrift »Tilskueren« (»Der Zuschauer«) 1906, S. 941 ff. Vergl. K. Lohmann in der Zeitschrift der dänischen Volkshochschulen »Høiskolebladet« 1905, Nr. 8—11; J. Mielche in »Gads Danske Magasin« 1906, S. 21 ff.; Andr. Aubert in der Zeitschrift »Frem«, XI Nr. 11. Kürzlich hat Skovgaard selbst über sein Werk berichtet in der von H. Begtrup herausgegebenen grundtvigianischen (dän.) Zeitschrift Jahrg. 1907. Skovgaards Kunst behandelten ferner K. Søbørg in der dänischen Zeitschrift »Kunst« 1901, Heft 1; Emil Hannover, Dänische Kunst des 19. Jahrhunderts (1907), 117 ff. und Francis Beckett in »Kunstens Historie redigeret af K. Madsen« S. 424 f.

im Familienkreise und erfüllte Joakim, der 1871 von Grundtvig konfirmiert wurde, mit Begeisterung für den verehrten Lehrer und väterlichen Freund.

So gaben die geistige Umgebung, in der der Knabe aufwuchs, und die sorgfältige künstlerische Erziehung, die er daheim empfing, seinen Anlagen früh Richtung und Ziel. Neue Förderung brachten ihm seine Lehr- und Wanderjahre. Nachdem er in Paris seine sichere, gesunde Naturbeobachtung durch die Unterweisung in Bonnats Malerschule gefestigt und weitergebildet hatte, verweilte er zwei Jahre in Italien mit Unterbrechung eines Winters, den er in Griechenland zubrachte. Wie ihn überhaupt in der Geschichte der Kunst die Perioden aufstrebender Entwicklung bis zum Eintritt konventioneller Auffassung und Formengebung am meisten interessieren, so waren es in Griechenland die Werke der Frühzeit, die ihn in Athen und Delphi, in Olympia und Sparta anzogen, und die er mit Eifer studierte. Die unmittelbaren künstlerischen Ergebnisse dieser Reisen waren herrliche Bilder mit Ansichten griechischer Architektur. Er hat auch späterhin jene klassischen Stätten wiederholt aufgesucht, einmal in Begleitung seines Bruders, der sich in das Studium der griechischen Plastik vertiefte und den Versuch einer neuen Anordnung der Giebelgruppen des Zeustempels zu Olympia veröffentlichte.

Das Studium der antiken Skulpturen hat augenscheinlich Joakims Stil beeinflusst. Hierauf ist die klassisch-einfache Formengebung seiner Figuren und eine Richtung auf plastische Gestaltung zurückzuführen, die sich selbst in denjenigen Bildern nicht verleugnet, in denen er im übrigen aus dekorativen Rücksichten eine Vertiefung im Raum vermeidet.

Wichtiger für seinen Künstlerberuf, ja entscheidend für seine Übung im dekorativen Sehen waren freilich die Eindrücke, die er in Italien von den Werken der Frührenaissance und besonders von den kirchlichen Freskomälden empfing. Auch Werke des frühen italienischen Mittelalters, wie die Mosaiken in Sa. Pudenziana in Rom blieben nicht ohne Einfluß auf seine Formenauffassung. Seine starke Persönlichkeit ließ es jedoch nicht bei einer oberflächlichen Aneignung und nachahmender Wiedergabe bewenden. Alles was ihm entgegentrat und den angesammelten Schatz künstlerischer Bildungselemente in ihm vermehrte, diente nur dazu, seinem zu voller Selbständigkeit reifenden Geiste neue Nahrung zu geben. Die Studien fremder Kunst taten auch dem köstlichsten Besitz, den er hatte, keinen Abbruch, der vollen Beherrschung der natürlichen Formen, die ihm seine Jugendlehre mitgegeben hatte. Sein gesunder Wirklichkeitssinn spricht aus jedem seiner Werke. Auch in seinen dekorativen Gemälden ist ein naturalistischer Untergrund vorhanden, der ihnen lebendige Kraft und bei aller Monumentalität einen volkstümlichen Zug verleiht.

Die vielseitigen Eindrücke, die auf Skovgaard wirkten und seine Anschauung bildeten, gaben seinem Schaffen mit der Zeit einen fast universellen Charakter. In seiner Jugend hatte er mit Vorliebe die Tierwelt beobachtet und gezeichnet, dann wurde lange Zeit die Landschaftsmalerei Gegenstand seiner Kunst, nach seiner



Joakim Skovgaard

Selbstbildnis. Zeichnung

Verheiratung zeichnete und malte er Frau und Kinder und schuf treffliche Interieurs mit freundlichen Familienszenen; schließlich wandte er sich, unter dem Einfluß der großen Malerei alter Zeit, die er auf seinen Reisen kennen gelernt hatte, ganz der figürlichen Malerei zu und erprobte seine Kraft in der Ausführung großer Tafelgemälde biblischen Inhaltes. Seine dekorative Befähigung fand einige Übung in der Mitarbeit an der Ausstattung mehrerer Kopenhagener Kirchen. Eine sehr umfangreiche Tätigkeit entwickelte er aber zu Zeiten auf dem Felde der angewandten Kunst, eine Tätigkeit, die ihn an Vereinfachung der Formen und an die Einfügung der Ziermotive in gegebene Räume gewöhnte. Seine keramischen Arbeiten erwähnten wir bereits. Er zeichnete außerdem Entwürfe für Möbel und Kartons für Wandteppiche, fertigte Modelle für Siegel, Medaillen und Schmuckgegenstände und arbeitete für äußere und innere Buchausstattung. Sogar als Bildhauer ist er mit Erfolg tätig gewesen. In Gemeinschaft mit dem Architekten Thorwald Binesböll hat er zwei freistehende Springbrunnen für das neue Rathaus in Kopenhagen ausgeführt, den »Bärenbrunnen« im großen Hofraum und den »Drachenbrunnen« auf dem Rathausplatz.

Aber solche Arbeiten bildeten nur den Unterstrom in dem künstlerischen Werk seiner reifen Jahre. In seiner Phantasiewelt gewann neben den Motiven der alten nordischen Volksdichtung immer mehr die biblische Überlieferung die Oberhand. Die einfachen, bedeutungsvollen Szenen dieses Vorstellungskreises entsprachen ganz seiner auf das Einfache und Große



Joakim Skovgaard

Christus und der Schächer im Paradiese. Oelgemälde

gerichteten Auffassung und seiner Art, mit wenigen und starken Mitteln auf den Sinn des Beschauers zu wirken.

In der Reihe seiner in dem Zeitraum von 1888 bis 1895 entstehenden religiösen Tafelgemälde bildet die jetzt in der Nationalgalerie zu Christiania befindliche Darstellung des »Teiches zu Bethesda« den bezeichnenden Anfangs- und Ausgangspunkt. Das Bild ist von stürmischem Leben erfüllt. Der Engel ist, von hellem Lichtschein umflossen, vom Himmel herabgefahren. Er bewegt das Wasser so heftig, das schäumende Wellen an das Ufer schlagen. In wahn-sinniger Hast stürzen die Siechen heran, jeder von dem selbstsüchtigen Verlangen getrieben, als erster an das heilende Wasser zu gelangen. Der Künstler hat späterhin wiederholt das Motiv zweier Gegenbewegungen behandelt, aber die grandiose Wucht dieser Komposition nicht wieder erreicht — und wohl auch nicht erreichen wollen. Die wilde Bewegung wich schon in dem nächsten Bilde »Christus führt den Schächer ins Paradies« einer erhabenen Ruhe und einem bewußten Streben nach Stil (s. Abb. oben). Ein ganz neuartiges Motiv von gewaltiger formaler Kraft ist in diesem Bilde die Mauer des Paradieses. Von oben gesehen, zieht sich ihr breiter Rücken in kühn gestrecktem Schwung weit in das Bildfeld hinein und scheint ins Unendliche zu gehen. Den Eingang bewacht draußen der Engel mit dem Flammenschwert. Drinnen im Garten empfängt Christus mit offenen Armen den knieenden Schächer, während drei jugend-

liche Engel himmlische Gewänder für ihn bereit halten. Der Vorgang ist mit anschaulicher Kraft geschildert, aber eine milde, friedliche und festlich heitere Stimmung durchzieht dieses Bild, das den Heiland in seiner Herrlichkeit darstellt. Christus und die Engel sind prächtig gekleidet, ihre Häupter heben sich von großen Glorien ab, die in vergoldetem Relief ausgeführt sind — eine wirksame, wenn auch nicht unbedenkliche schmückende Zutat, für welche dem Künstler wohl die Bilder eines Benozzo Gozzoli oder eines Gentile da Fabriano die Anregung gegeben hatten.

In der Arbeit an Kirchenbildern, einer »Verkündigung«, die er für die Heiligengeistkirche in Kopenhagen malte, und mehreren Darstellungen des guten Hirten ruhte die Kraft des Künstlers, bis sie sich wieder zu einer mächtigen Anspannung sammelte, die in dem großzügigen Bilde »Christus im Reiche der Toten« zum Ausbruch kam (s. Abb. S. 149). Es mag sein, daß Skovgaard die typischen mittelalterlichen Darstellungen des Erscheinens Christi »in der Vorhölle« kannte, aber die Eingebung zu dem Bilde empfing er nicht aus alter Kunst, sondern aus dem Liede Grundtvigs:

»Zur Abendstund pocht's an das Höllentor laut,  
Es rollte wie grollender Donner . . .«

Christus ist niedergefahren zur Hölle. Mächtig ausschreitend, auf Schlangen, Totenschädel und züngelnde Flammen tretend, kommt er einher, die Arme in gewaltiger, redender Gebärde weit ausgebreitet. Seine Gestalt umfluten die Sonnenstrahlen, die mit ihm in



Joakim Skovgaard

Christus im Reiche der Toten. Oelgemälde

das Totenreich hereinbrechen und unzählige bleiche Antlitze beleuchten, die sich dem Erlöser verlangend zuwenden. Eva, eine prächtige, ausdrucksvolle Gestalt, kniet vorn, die Hände flehend und zugleich grüßend erhoben. Das Bild ist ein Werk von kühner, selbständiger Erfindung, voll ergreifender innerer und äußerer Gegensätze: Leben und Tod, Licht und Finsternis, Geben und Empfangen stehen einander entgegen. Der Vorwurf ist dem Bethesdabilde verwandt. Dort wie hier bringt ein himmlisches Wesen bedrängten Menschen Heil, und in beiden Fällen kommt die Komposition auf das Zusammentreffen von Gegenbewegungen hinaus. Aber hier sind die bewegten Massen sorgfältiger abgewogen. Die Energie der heroischen Christusgestalt hält dem Andringen der Totenscharen völlig das Gleichgewicht, und die Aufgeregtheit des Bethesdabildes ist einer maßvollen Würde gewichen, die dramatisch ist, ohne im mindesten unwahr zu sein.

Als das Bild 1894 zum erstenmal auf der Freien Ausstellung in Kopenhagen an die Öffentlichkeit kam, wurde es nicht etwa mit allgemeiner Begeisterung aufgenommen. Die Ansichten über den künstlerischen Wert des Bildes waren geteilt. Sogar der geistvolle Kunsthistoriker Julius Lange konnte zu keinem Verhältnis zu dieser Leistung des sonst von ihm geschätzten Künstlers gelangen. Spottend und überlegen

belehrend zog er über das Bild her<sup>1)</sup>. Er führte Leonardo da Vincis Theorien ins Feld gegen die straffe Haltung der Christusfigur, gegen die Streckbewegungen der Glieder und das Gradlinige und Eckige der Umrisse und erinnerte lobend an die kleineren »von Naturgefühl und Schönheitssinn erfüllten« Bilder, die Skovgaard früher gemalt habe.

Skovgaard hat auf solche Stimmen nicht gehört. Im Sinne Langes hat er sich nicht gebessert. Der Gang seiner Entwicklung scheint vielmehr, nach seinen Viborger Gemälden zu urteilen, sich noch weiter vom Naturalismus und vom Gefällig-Schönen zu entfernen und sich dem Stil- und Charaktervollen und dem Großzügigen zuzuwenden. Seine Kunst war von jeher alles andere als raffiniert. Sie war einfach, frisch und ursprünglich. Sie hat aber jetzt mit dem Fortschreiten zu monumentaler Auffassung und Darstellung eine gewisse Derbheit und Härte angenommen, die seinen Landsleuten verständlich und sympathisch sein muß, weil sie der unverfälschte Ausdruck nordisch-dänischen Wesens ist.

1) Langes Kritik könnte auf sich beruhen, wenn sie sich nicht abgedruckt fände in seinen »Ausgewählten Schriften« (dän.) I, S. 254 ff. mit einer so ungenügenden Wiedergabe des Gemäldes, daß der Leser dieses danach allerdings nicht ernst nehmen kann.

Ein Jahr nach dem Erscheinen des Bildes »Christus im Reiche der Toten« war es, daß das dänische Kultusministerium den Gedanken an eine vollständige Ausmalung der Domkirche in Viborg wieder aufnahm und Skovgaard den Auftrag erteilte. Es waren aber langwierige Vorbereitungen nötig, bevor mit der Arbeit begonnen werden konnte. Zunächst mußte die Frage entschieden werden, in welcher Maltechnik die Gemälde auszuführen seien. Bei den Skizzen, die Skovgaard in der Kirche versuchsweise malte, bediente er sich der Kaseinfarben; aber nach dem befriedigenden Ausfall von Versuchen in der Freskotechnik — bei denen ihm der Kopenhagener Maler Oscar Mathiesen behilflich war — entschied er sich für diese. Nun galt es, die neue Technik beherrschen zu lernen und die Mitarbeiter darin einzuüben. Zur Erprobung der dekorativen Wirkungen mußten lebensgroße Figuren an die Wände gemalt werden, im besonderen um die Wirkungen in den höheren, dem Auge entfernteren Partien zu ermessen. In der Kuppel über der Vierung hatte z. B. Lund seinen Engeln zu große Köpfe gegeben. Um die Wölbung höher und gewölbter erscheinen zu lassen, streckte Skovgaard seine Figuren an dieser Stelle und gab ihnen verhältnismäßig kleine Köpfe. Zeitraubend waren auch die Bemühungen um die richtige Zusammensetzung und den Auftrag des Wandputzes, der als Malgrund möglichste Gewähr für die Haltbarkeit der Gemälde bieten mußte. Denn bekanntlich besteht die Freskotechnik darin, daß die Farben auf den frischen Kalkputz aufgetragen werden und gleichzeitig mit diesem erhärten. Die Kalkbestandteile nehmen beim Trocknen Kohlensäure aus der Luft auf und verwandeln sich in eine Schicht von kohlenstoffreichem Kalk, die im Laufe der Zeit immer härter wird.

Man muß sich die Technik vergegenwärtigen, um zu erkennen, daß sich aus ihr mit Notwendigkeit eine eigenartige Malweise und bestimmte künstlerische Ausdrucksformen ergeben. Wenn die Mauerfläche

mit nassem Kalkmörtel für die Malarbeit eines Tages beworfen ist, werden die durchstochenen Umrisse des Kartons mittelst Aufstäubens von pulverisierter Papierkohle übertragen. Dann wird mit Farben, die ohne Hinzufügung eines Bindemittels in Kalkwasser angerührt sind, gemalt. Skovgaard nimmt sehr dünnes, fast klares Kalkwasser, abweichend von dem alten italienischen Verfahren, das mit einem ziemlich starken Kalkzusatz arbeitete, wodurch die Farben deckend wurden. Skovgaards durchscheinende Farben geben seinen Gemälden eine gewisse Verwandtschaft mit Aquarellmalerei.

Die Freskotechnik verlangt eine sichere Hand; denn was mit dem Pinsel aufgetragen ist, bleibt unveränderlich. Verbesserungen durch Übermalen sind ausgeschlossen. Ist eine Änderung nicht zu vermeiden, muß ein Stück Wandputz und damit ein Teil des Bildes abgeschlagen und neuer nasser Putz aufgetragen werden. Bei solchem a prima vista-Malen kann man natürlich die Malerei nicht so durchführen, wie es bei der Ölmalerei möglich ist; aber eben dieses gibt dem Fresko seinen Charakter, seine unmittelbare Frische und seine dekorative Haltung. Es kommt hinzu, daß die Zahl der Freskofarben begrenzt ist, daß man also nicht mit vielerlei feinen Farbenabstufungen modellieren und tönen kann. Der Künstler muß sich auf wenige, bestimmte Farben beschränken, eine heilsame Notwendigkeit, die ebenfalls dem flächigen, dekorativen Charakter der Bilder zugute kommt.

Im Laufe von fünf Jahren vollendete Skovgaard mit seinen Gehilfen die Riesenarbeit, 1575 qm Wand- und Gewölbeflächen mit figürlicher Malerei zu füllen. Die Darstellungen verteilen sich folgendermaßen. Im Langhaus, und zwar an der Westwand, an den Außenwänden der Seitenschiffe und in den Halbrunden über den Triforien des Mittelschiffes sieht man reichlich 30 Szenen aus dem Alten Testament. Die Bilder in den Seitenschiffen befinden sich zum Teil oben seitlich von den schmalen Rundbogenfenstern. Das her-



Joakim Skovgaard

Das Letzte Abendmahl. Freskogemälde in Viborg

(Phot. Chr. E. Jørgensen, Viborg)



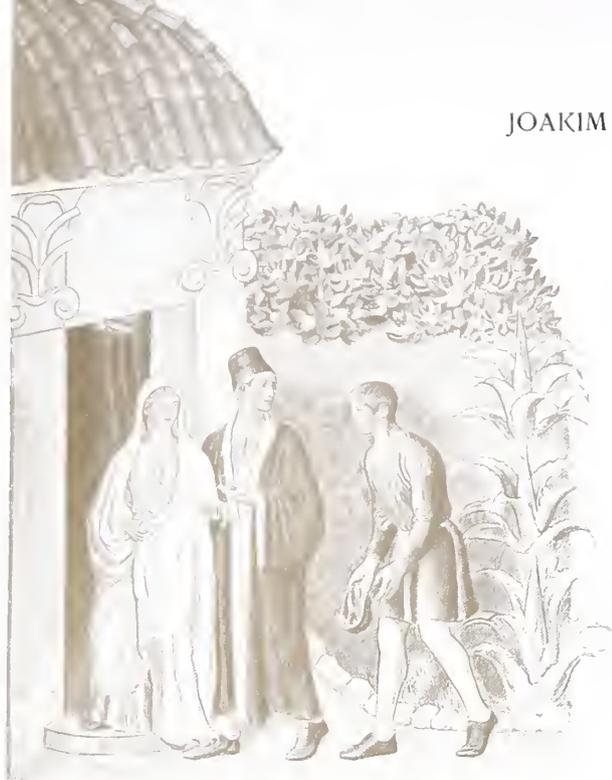
Joakim Skovgaard

Die Erschaffung der Eva. Freskogemälde in Viborg

(Phot. Chr. E. Jørgensen, Viborg)

einfallende scharfe Licht hindert die Betrachtung; der Beschauer muß — wie bei den Fensterbildern der Raffaelischen Stanzen — die störende Helle abblenden, um die Bilder zu genießen. Im Querschiff ist das Leben und Leiden Christi in zehn Bildern dargestellt, deren vier die ganzen westlichen und östlichen Wandflächen bedecken: das Große Abendmahl, der Einzug in Jerusalem (und die Auferweckung des Lazarus), das Letzte Abendmahl (und Gethsemane) und die

Kreuzigung. In den flachen Gewölben über den Kreuzarmen zwei Reihen Engel, in der Kuppel über der Vierung die zwölf Apostel und in den Zwickeln darunter die vier Evangelisten. Der Chor enthält die Begebenheiten nach dem Tode Christi, und zwar an den Seiten zwei große Darstellungen: an der Nordwand Christus im Reiche der Toten und seine Auferstehung, an der Südwand die Himmelfahrt; in der Wölbung darüber posaunenblasende Engel und in



Joakim Skovgaard Die Neuvermählten  
Ausschnitt aus dem Freskogemälde »Das Große Abendmahl« in Viborg  
(Phot. Chr. E. Jørgensen, Viborg)

der Apsis oberhalb der Drei Ströme lebendigen Wassers« Christus und die Seligen am Jüngsten Tage.

Einen großen Teil der Malereien hat Skovgaard mit eigener Hand ausgeführt; aber auch die Partien, die von seinen Schülern und Gehilfen herrühren, fallen nicht aus dem stilistischen Zusammenhang heraus, da sie im wesentlichen nur Kopien nach seinen Zeichnungen sind. Ungleichheiten und Flüchtigkeiten sind freilich nicht ganz vermieden, und wer die Bilder aufmerksam betrachtet, wird sich des Gedankens nicht erwehren können, daß das Ganze sehr gewonnen haben würde, wenn die Gehilfen einen geringeren Anteil an der Arbeit gehabt hätten.

Skovgaard ist im Lauf der Jahre, da er in Viborg malte, mit seinem Werk künstlerisch gewachsen. Die große Aufgabe, die älteste Landeskirche mit biblischen Bildern zu schmücken, erfüllte seinen frommen Sinn mit Begeisterung. Er ging mit inniger Hingebung ans Werk und zog alle Register auf, um die heiligen Hallen mit den vollen Harmonien seiner Kunst zu erfüllen. Alles was er in der väterlichen Lehre, auf seinen Fahrten in der Heimat und auf seinen Reisen in fremden Ländern aus Natur und Kunst, aus Gegenwart und Vergangenheit in sich aufgenommen hatte, mußte seinen Absichten dienen und zusammenwirken zu einer großen Einheit. So hat er bei diesen dekorativen Malereien nicht etwa das Naturstudium vernachlässigt. Er zeichnete unzählige Studien nach der Natur, von Figuren, Händen, Stellungen, Bewegungen und Gewandmotiven, ehe er mit dem Entwurf und dem Zeichnen der Kartons begann. Die Bäume des Paradieses und die alten, mächtigen Ölbäume im Garten Gethsemane zeigen seine Vorliebe für schöne Bäume, die vom Vater auf ihn übergegangen ist. Er blieb sich auch seiner alten Liebe zur Tierwelt treu und

ließ sich's nicht nehmen, fast alles Getier, die wilden Tiere, die zu Adam kommen, um von ihm Namen zu empfangen, Abels Schafe und Lämmer und andere selbst und mit ausgezeichnetem Verständnis auszuführen. Aber das Hauptinteresse wandte er natürlich seinen Menschen zu, mit denen er die Wände der Kirche bevölkerte. Sie sind, wie alles, was er darstellt, in ihren Formen vereinfacht, und doch treten sie dem Beschauer entgegen als Menschen aus Fleisch und Blut, deutlich sogar erkennbar als die nordischen Landsleute des Künstlers. Sie sind derb und schwerfällig; es sind einfache Leute mit groben Händen und großen Füßen. Saxild (a. a. O. 960) glaubt in ihnen vielfach die Typen der auf den dänischen Volkshochschulen gebildeten Bauern wiederzufinden. Man sieht viele blonde Köpfe; von den dunklen Männerköpfen sind manche dem Künstler selbst nicht unähnlich. Aber es ist ihm nicht eingefallen, nach altem Rezept Porträts von Zeitgenossen zu geben. Individualisierung hätte den dekorativen Charakter der Malerei gestört. Alle haben vielmehr eine gewisse Familienähnlichkeit, die sogar hier und da etwas einförmig wirkt; aber die großen und gemeinsamen Formen heben sie aus dem Alltäglichen hinaus und verbinden sie zu künstlerischer Einheit. Die Tracht spielt eine untergeordnete Rolle; sie ist das gerade Gegenteil der landläufigen historisierenden Kostümmalerei und erinnert in ihrer Einfachheit halb an antike, halb an frühitalienische Vorbilder.

Wie in den landschaftlichen und architektonischen Hintergründen alles schlicht und groß gehalten ist, so wirken auch die Figuren hauptsächlich als Silhouetten, freilich als Silhouetten, die neben dem Umriß noch eine plastische Wirkung haben. Denn wie erwähnt steht Skovgaards Menschendarstellung unter dem Einfluß plastischer Formengebung. Mit seinem an der antiken Plastik gebildeten Sinn hängt es wohl auch zusammen, daß ihm Einzelfiguren besser gelingen als Figurengruppen. Zwei seiner prächtigsten Gestalten hat er in der »Erschaffung der Eva« dargestellt (Abb. S. 151), einem Bilde, dem auch die schöne, rhythmische Raumlagerung durch die vier Paradiesesbäume einen besonderen Reiz gibt. Eva steht da, eine jugendfrische Gestalt, erstaunt in die Welt des Paradieses blickend. Adam hat sich vom Schlummer auf die Knie aufgerichtet und erschaut bewundernd die Schönheit des Weibes. Die Figur der Eva ist ein bezeichnendes Beispiel für Skovgaards Auffassung des Nackten. Nichts läge ihm ferner, als mit seiner Eva eine sinnliche Wirkung zu erzielen. In ihren Adern pulsiert kein heißes Blut unter schwellendem Fleisch. Ihr schlanker Körper ist der Typus herber, kalter nordischer Schönheit. In seiner Bildung zeigt dieser Körper, wie alle nackten Gestalten Skovgaards, eine außerordentlich sichere Beherrschung der Formen, bei deren Wiedergabe jedoch die Einzelheiten der Gesamtwirkung zuliebe unterdrückt werden.

Man wird aber Skovgaard nicht gerecht, wenn man seine Kunst nur von der ästhetischen Seite betrachtet. Der Inhalt, der bei ihm die Form füllt, liegt seinem Herzen ebenso nahe wie diese und bedeutet etwas für das Ergebnis seines Schaffens. Seine



Joakim Skovgaard

Wandgemälde in der Domkirche zu Viborg. Fresko

(Phot. Chr. E. Jørgensen, Viborg)

Gemälde in Viborg sind erzählende religiöse Malerei. Fast alle Bilder sind genau nach den Worten der Bibel komponiert und darauf angelegt, daß sie auch dem einfachen Manne ohne weiteres verständlich sind. Sie sind durchdrungen von tiefer Empfindung, die sich ohne Pathos ausspricht, ja ohne äußere Zeichen der Lebendigkeit, wie der Nordländer sich gibt, etwas befangen und ungewandt. In den neutestamentlichen Schilderungen merkt man das fromme Gemüt des Meisters an der seelischen Bewegung der dargestellten Personen; die Andacht kommt da in verschiedenen Stimmungen bis zum inbrünstigen Gebet unmittelbar und ergreifend zum Ausdruck. Von tiefem religiösen Gehalt ist das Letzte Abendmahl (s. die Abb. S. 150). Die Komposition steht der älteren Auffassung der italienischen Kunst näher als der feingliederigen, lebendigen Darstellung Leonardos. In der Empfindung ist Skovgaard aber nicht italienisch, sondern dänisch, noch genauer gesagt: grundtvigianisch. Grundtvig übertrug die christliche Überlieferung ins Dänische; Skovgaard hat dieser Überlieferung den künstlerischen Ausdruck gegeben. Bei seiner Darstellung des Abendmahls wählte er die Einsetzung des Sakramentes als Moment der Handlung. Christus und die Jünger sind unter sich; Judas schleicht mit bösem Gewissen hinweg. Christus reicht dem Petrus den Kelch wie ein Prediger am Altar; die anderen warten, die Augen aufmerksam und andächtig auf den heiligen Vorgang gerichtet; alle sind ergriffen von der Bedeutung des Augenblicks. Ihre Bewegungen sind ruhig; die Hände sprechen nicht wie bei Leonardo. Nur an der Anordnung der Jünger, hier und da auch an ihrer Haltung und Bewegung, sowie an den drei rundbogigen Öffnungen, deren mittlere die Gestalt Christi einrahmt, merkt man, daß die italienische Tradition nicht ohne Einfluß gewesen ist.

Augenscheinlich hat das Studium alter Kunst überhaupt auf den Stil des ganzen Werkes eingewirkt. Seine ersten Entwürfe zeichnete Skovgaard sogar in demselben romanischen Stilcharakter, in welchem die Holzdecke der Kirche dekoriert ist. Aber im Laufe der Zeit wurde er freier. Die empfangenen Eindrücke alter Kunst verarbeitete er in seinem Innern, so daß sie Elemente seiner persönlichen Auffassung und Ausdrucksweise wurden, und so gelangte er zu dem ihm eigenen »gebundenen« Stil. Er sagt davon in der Erläuterung seiner Bilder sehr treffend: »Der gebundene Stil legt zwar gewisse Fesseln auf, aber er löst andere. Unter seinen Fesseln muß man auf das Wesentliche lossteuern, und man wird von vielem Unwesentlichen befreit«. In seinen Wandgemälden hat Skovgaard den Beweis von der Richtigkeit dieser Sätze erbracht. Er ist sich überall derjenigen Einschränkungen bewußt gewesen, die ihm die Architektur des Kircheninnern auferlegte. Um die Wände vor einer Verschiebung ihrer Oberfläche und ihrer Verhältnisse zu bewahren, erstrebte er in seinen Bildern keine absolute Raumillusion; er vermied vielmehr die Tiefe im Raum und verzichtete im wesentlichen auf Linear- und Luftperspektive. So erhielt er den

Wänden ihren abschließenden und flächenhaften Charakter. Den engsten Anschluß an die Architektur der Kirche erforderten die Gewölbe und die Apsis. An diesen Stellen schaltete er das erzählende Moment aus und begnügte sich mit der Vorführung bedeutungsvoller, repräsentierender Figuren: der thronenden Apostel und Evangelisten, posaunenblasender und schwerttragender Engel und des erhöhten Christus inmitten der Scharen von Seligen.

Es waren die Freskogemälde der italienischen Frührenaissance, die ihm bei dieser Auffassung dekorativer Malerei als Vorbild vorschwebten, und dorthin ist auf seine Bilder auch ein archaischer Zug übergegangen. An die alten Vorbilder erinnert die sehr deutliche, zuweilen drastische Art der Erzählung, die wenig gegliederte Komposition und in den mehrteiligen Darstellungen die Aneinanderreihung der Szenen, die so einfach und in ihrem Gefüge doch so wohl überlegt ist. So bildet an der Nordostwand des Querschiffes das Letzte Abendmahl die Basis der ganzen Bildergruppe; der davonschleichende Judas leitet das Auge zum Zuge der Kriegsknechte, die emporsteigen zum Garten Gethsemane, wo wiederum die beiden Gruppen der schlafenden Jünger hinaufleiten zu Christus, der im Gebete ringt. Von den Bildern der gegenüberliegenden Wand (s. die Abb. S. 153) ist der Besuch Christi bei Maria und Magdalena dem Beschauer am nächsten; er wird mit der Auferweckung des Lazarus aufwärts gelenkt zu dem herrlichen Hauptbilde, dem Einzuge in Jerusalem, und weiter an der Stadtmauer hinauf zu den beiden Zuschauern, hinter denen die Darstellung in den schweren Massen des breiten Mauerturms ruhig und groß ausklingt.

Mit der ganzen künstlerischen Auffassung steht auch die Farbenwahl im Einklang. Man darf hier nicht die Farbenfreude französischer Hellmaler erwarten, nicht die lichten, zarten Töne eines Puvis de Chavannes oder eines Maurice Denis. Das Kolorit steht unter dem Einfluß desselben nordischen Charakters und derselben besonnenen Unterordnung unter die architektonischen Bedingungen, die für Komposition und Formgebung bestimmend waren. Die Farben sind ernst und schwer; die Einzelfarben stehen nicht in ihrer Reinheit, sondern in gebrochenen Tönen. Durch die Beimischung dunkler Pigmente hat der Künstler jede Buntheit vermieden und Ruhe und Einheit sowie den dekorativen Zusammenhalt mit der Wandfläche erreicht.

So ist in den Viborger Domgemälden ein Werk geschaffen, das wie wenige andere Werke neuzeitiger Wandmalerei aus *einem* Guß und von gewaltiger, erhebender Wirkung ist. Die große allgemeine Bedeutung dieser Gemälde liegt darin, daß in ihnen das Problem gelöst ist, einen Kirchenraum mit einem inhalts- und stimmungsvollen Wandschmuck zu beleben, der im Raume aufgeht und mit ihm eins geworden ist. Und seinen besonderen Wert hat dieser Wandschmuck noch darin, daß er nicht nur für diese Wände, sondern für die ganze Umgebung, für dieses Volk, diese Gemeinde erfunden und empfunden ist.



Math. Molitor

Vase mit Silberhenkel (Kletternde Affen)

## MATHIEU MOLITOR

VON LUDWIG VOLKMANN

ES ist eines der Zeichen unseres ausgesprochen sozialen, genossenschaftlichen Zeitalters, daß sich selbst die Träger und Betätiger individuellster Schöpfung, die Künstler, allerwärts zu gemeinsamen Vertretungen zusammenschließen, Vertretungen nicht nur bestimmter und fest umrissener künstlerischer Überzeugungen, sondern auch oft genug rein äußerer, wirtschaftlicher Interessen. Wie der Schriftsteller im Alter sein Heim findet, wie jeder Tonsetzer durch die »Anstalt für Aufführungsrecht« bald sein sonntägliches Huhn im Topfe haben wird, so haben auch die bildenden Künstler die mannigfachen Vorteile vereinten Auftretens erkannt und zu nützen verstanden. Wie man früher von einzelnen Meistern oder allenfalls einem Freundeskreis sprach, so denkt man heute beim Besuch unserer Ausstellungen von vornherein an Genossenschaften, Bünde und festgeschlossene Gruppen, die mit dem Selbstbewußtsein und der Sicherheit ihrer Solidarität auftreten, eigene Säle und eigene Jury fordern können, und dadurch besonders ihren jüngeren Mitgliedern unleugbare und handgreifliche Vorteile bieten. Fast stets verbinden sich, namentlich in der ersten Zeit, ernste gemeinsame Ziele künstlerischer Art hiermit, und man braucht nur etwa die Worpstedter, den Karlsruher Künstlerbund, die Scholle, die Luitpoldgruppe, die Elbier und wie sie alle heißen, zu nennen, um zugleich ein ganz bestimmtes künstlerisches Streben damit zu charakterisieren. Es liegt in der Natur der Sache, daß auch hier neben den Vorzügen gewisse Gefahren nicht ausbleiben, daß leicht auf den Fortschritt der bequeme, sichere Stillstand folgt, der dann jeden, der sich zur Fahne hält und seinen Beitrag zahlt, für einen Künstler erklärt;

doch bald genug pflegt die Reaktion von innen heraus zu erfolgen, und in solchem Sinne sind die regelmäßigen Spaltungen und Sonderbündeleien innerhalb der Künstlervereinigungen, die so leicht als bloße Skandalsucht aufgefaßt werden, doch schließlich nur ein gutes und gesundes Zeichen. —

Können somit die genannten genossenschaftlichen Bestrebungen für diejenigen, die an ihnen teil haben, als überwiegend gut und nützlich bezeichnet werden, so darf doch nicht verkannt werden, daß sie für jene, denen sie aus irgend einem Grunde verschlossen sind, eine ernste Gefahr bilden können, denn diese stehen nun doppelt einsam und hilflos in der komplizierten Erscheinungswelt unseres modernen Kunstlebens da, und der nach festen, greifbaren Etiketten verlangende Sinn des großen Publikums weiß mit ihnen vorerst gar nichts anzufangen. In dieser Lage befinden sich fast alle, die nicht an einem der großen Kunstzentren wie Berlin, München, Dresden und Karlsruhe wohnen. Nicht nur die Ausstellungsbesucher übersehen sie leicht, sondern auch die Kunstzeitschriften nehmen, ohne daß die Spur eines Übelwollens vorläge, noch nicht Notiz von ihnen, wenn Mitglieder der in stattlicher Gemeinsamkeit auftretenden Gruppen schon längst gelegentlich mit erwähnt wurden. — Es erscheint daher eine doppelt lohnende Aufgabe, von einem solchen Alleingänger, den sein wechselndes Geschick in die kunstarme Stadt Leipzig verschlagen hat, zu sprechen, nachdem er eine gewisse Reife der Entwicklung erreicht und zugleich eine entscheidende künstlerische Wendung durchgemacht hat, von *Mathieu Molitor*, der, ursprünglich Maler, sich seit kurzem als Plastiker von entschiedenem und selbständigem Talent



Math. Molitor

Bacchantin (Kleinbronze)

erprobte. — Ganz auf sich selbst gestellt, ist Molitor auch in seinem ganzen Werdegang im letzten Grunde Autodidakt, sehr im Gegensatz zu einer alltäglichen akademischen Ausbildung. Geboren 1873 in dem kleinen Eifeldorf Pickließem, kam er frühzeitig mit dem bei Eisenbahnbauten beschäftigten Vater in der Welt herum, nach Belgien, Holland, Elsaß und Luxemburg, arbeitete auch zuerst selbst mit im Eisenbahnbau, bis er als Zeichner beim Tiefbauamt der Stadt Köln angestellt wurde. Doch ein stark entwickelter künstlerischer Trieb suchte bald andere Bahnen und so ging er neunzehnjährig gegen des Vaters Willen zu einem Dekorationsmaler in die Lehre, brachte es auch in diesem Fache durch eifriges privates Studium rasch so weit, daß er eine gute Stelle in einem Kölner Geschäft erhielt. Er hat damals umfangreiche Arbeiten selbständig ausgeführt, so die Deckenbilder des Café Maximilian mit lebensgroßen Figuren, Putten usw., und ähnliches, bis es ihm 1894 ermöglicht wurde, die Kunstschule in Weimar zu besuchen, wo er aber nur ein Jahr, vornehmlich unter Prof. Thedy, studierte. Von hier aus wandte er sich nach Holland, und kam endlich nach längeren Irrfahrten im Auslande 1898

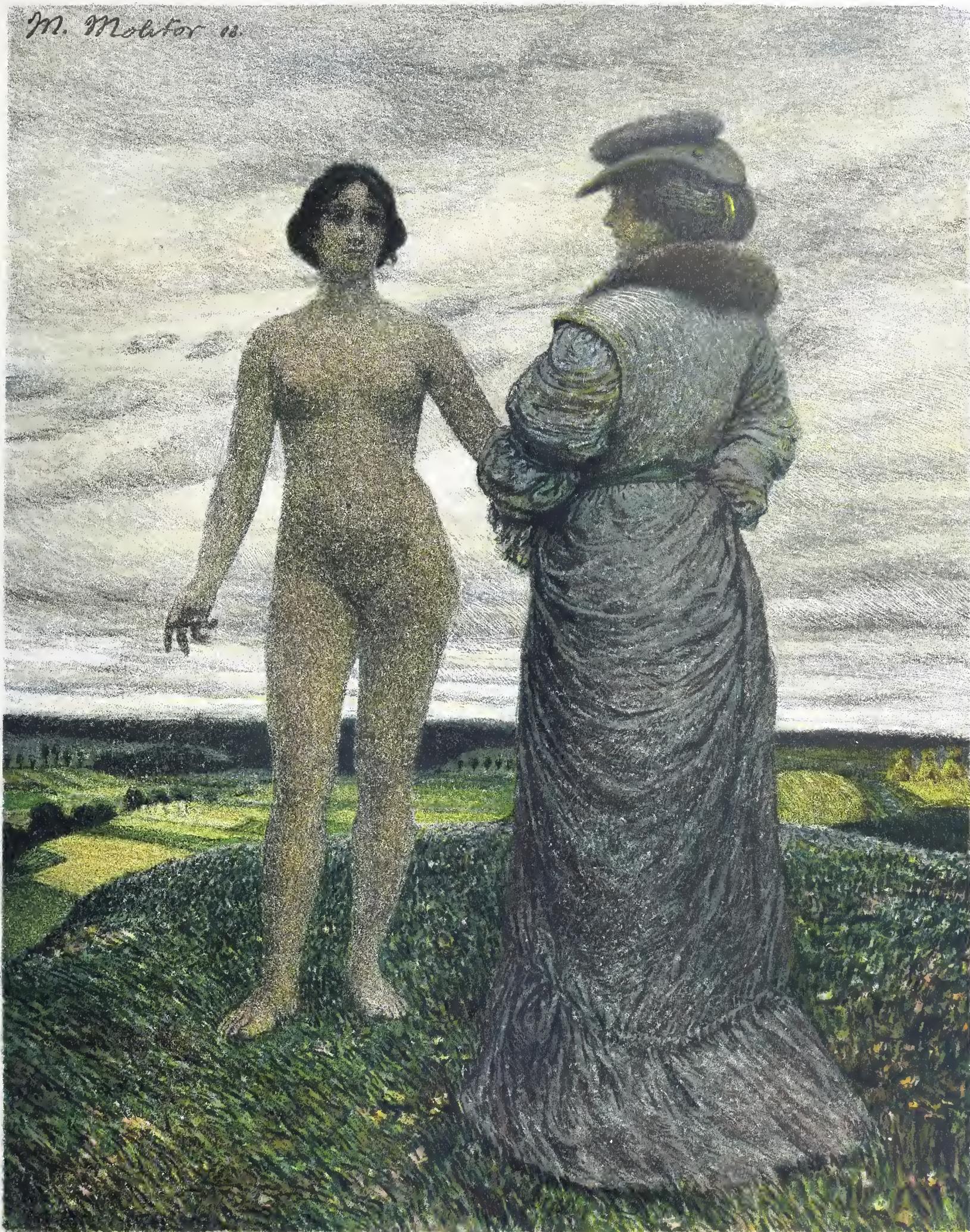
nach Leipzig, wo er durch unablässige und ehrliche Arbeit seine Entwicklung zum Künstler ganz aus eigener Kraft durchgesetzt hat. Schwer genug ist es ihm geworden, und eine Zeitlang nötigte ihn der Selbsterhaltungstrieb, wieder eine Stelle als Dekorationsmaler anzunehmen; doch gab er das sichere Auskommen bald freiwillig wieder gegen die Freiheit aber auch Ungewißheit des Künstlerberufes hin, durch gewerbliche, namentlich buch künstlerische Arbeiten sich erhaltend und dabei eifrig nach der Natur malend sowie die ersten selbständigen Bilder entwerfend. Es mag aber nicht vergessen sein — und er selbst erkennt das dankbar an —, daß gerade die mehr handwerkliche Tätigkeit den Sinn für die Bewältigung großer Flächen und Formen, für das Dekorative in gutem Sinne, bei ihm mit geweckt und gefördert haben mag. Jedenfalls trat er, im Gegensatz zu den vorwiegend auf das Landschaftliche gerichteten Durchschnittsakademikern unserer Zeit, von vornherein mit einer ausgesprochenen Richtung auf das Figürliche und klar Kompositorische auf den Plan, die die Aufmerksamkeit künstlerisch interessierter Kreise, darunter des Schreibers dieser Zeilen, in besonderem Maße auf ihn zog. Gleich sein erstes eigentliches Bild, ein nackter Jüngling auf weißem Roß in bläulicher Dämmerung, war nach Form und Farbe sehr bezeichnend und verheißungsvoll, und wurde von mehreren



Math. Molitor

Porträtbüste (Marmor)

M. Molitor 18

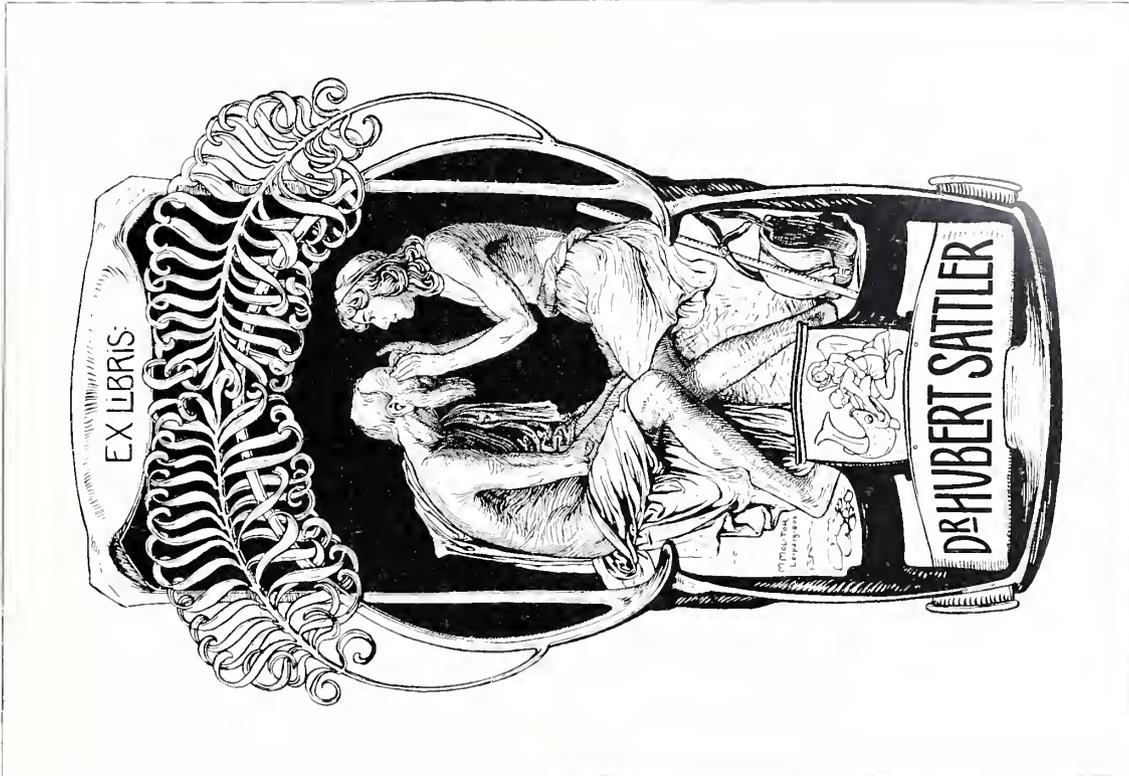


Originallithographie von M. Molitor.

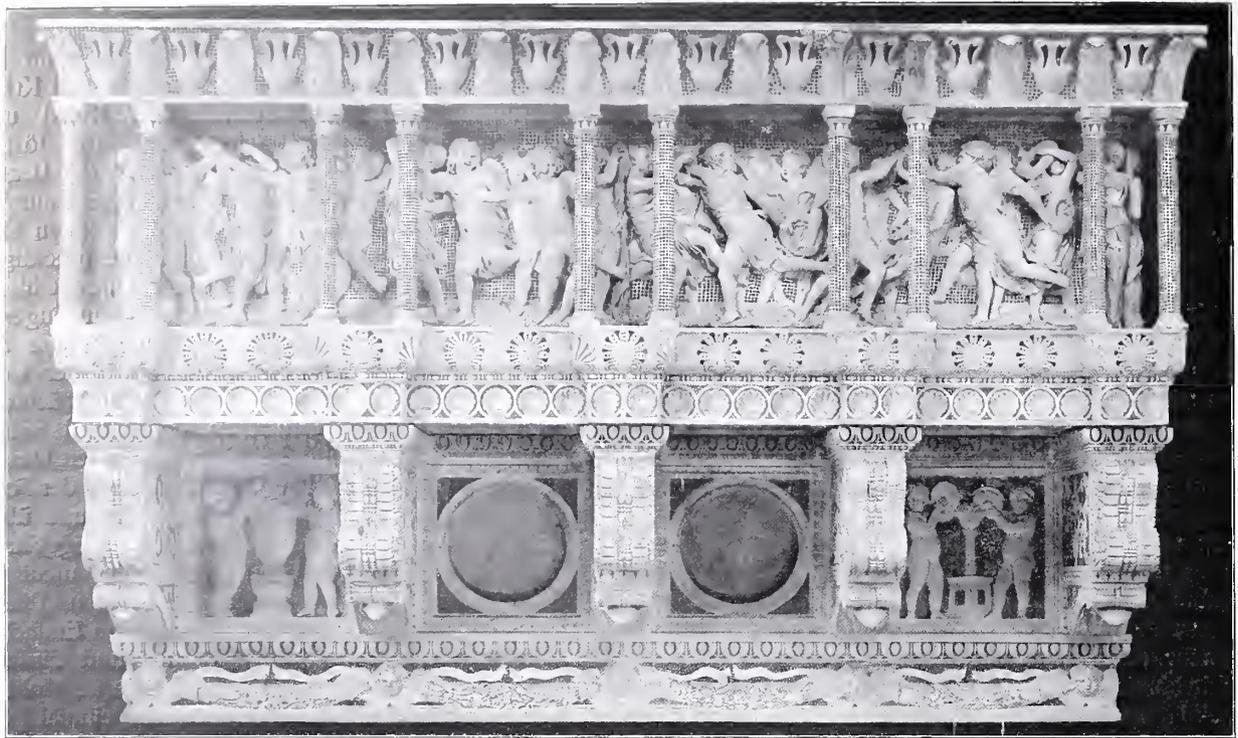
Zeitschrift für bildende Kunst, 1908.

## DIE EWIGE





Math. Molitor fecit



Domkanzel von Donatello

(Phot. Mannelli)

## DIE SÄNGERKANZELN DES FLORENTINER DOMS IN IHRER KIRCHLICHEN BEDEUTUNG

VON HEINRICH BROCKHAUS

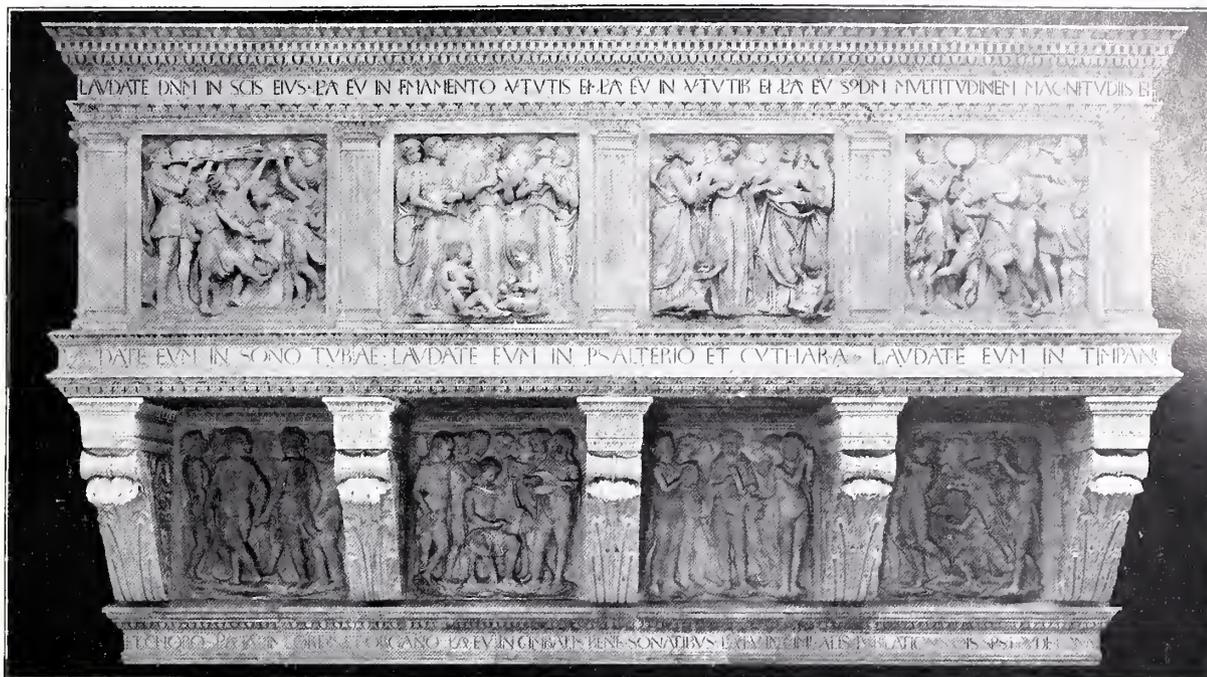
ES ist ein wahrer Genuß, die beiden Sängerkanzeln zu betrachten, welche die Dombaukommission in Florenz in den 1430er Jahren von Luca della Robbia und Donatello anfertigen ließ, sie können als das Passendste und Schönste bezeichnet werden, was je für diese Bestimmung ersonnen worden ist. Man wird sich deshalb gern mit ihnen beschäftigen. Wer in alter Zeit in den Dom ging, hatte, wenn er den Blick halb erhob, dieses herrliche Kanzelpaar mit singender und musizierender Jugend vor Augen. Später, im 17. Jahrhundert, gab eine fürstliche Hochzeit, für die man mehr Sänger unterbringen wollte, als darauf Platz fanden, Anlaß, sie herunterzureißen, wenigstens ihre obere Hälfte. Seither blieben sie zerstückelt und von ihrem Platze entfernt, erst unsere Zeit mit ihrer Pietät für alte Werke der Kunst hat sie wieder zusammengesetzt und in dem Dommuseum würdig aufgestellt, zu dessen Gründung sie sogar den Anlaß gaben.

Die lange Zwischenzeit zwischen Abbruch im Dom und Aufstellung im Museum haben sie selbstverständlich nicht ohne Beschädigung überstanden. Von den Brüstungen blieben fast nur die auffallend schönen Reliefs beachtet und erhalten. Die Kanzel Robbias hat die zierlichen Pilasterpaare verloren, welche die einzelnen Gruppen einst begrenzten entsprechend den zierlichen Säulenpaaren in Donatellos Kanzel. Dem jetzigen Domarchitekten Herrn Castel-

lucci ist gelungen, ein Paar davon aufzufinden und wiederzuerkennen (es ist im Museum links von der Kanzel angebracht); man wird finden, daß sie, wenn man sie sich durchgehends anstatt der plumpen Pilaster wieder angebracht denkt, nicht nur der ganzen Kanzel mehr Zierlichkeit verleihen, sondern auch die schönen musizierenden Gruppen zwischen ihnen erst zu gebührender Geltung gelangen lassen. Die Einrahmung hat ja stets die Macht, das, was sie einrahmt, entweder zu heben oder herabzustimmen, sie ist deshalb ein wichtiges Element in der Kunst. Außerdem haben beide Kanzeln ihren oberen Abschluß, das bekrönende Gesims, verloren. Bei der einen hat man es mit dem Anfang der Inschrift ergänzt, deren Fortsetzung erhalten war. Bei der anderen, der Kanzel Donatellos, ist die jetzige Bekrönung, die aus einem Dutzend aufgereihter Vasen besteht, angefertigt nach einer einzigen solchen Vase, die alt ist. Man darf also wohl die Frage aufwerfen, ob mit dieser Ergänzung des ganzen obersten Gesimsstreifens das Rechte getroffen worden ist? <sup>1)</sup>

Treten wir unter die Domkuppel. Vor uns sehen

1) Seitdem dies in der Sitzung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz am 15. Mai 1907 vorgetragen wurde, ist es Herrn Dr. R. Corweh gelungen, für die Kanzel Donatellos eine wichtige Ergänzung aufzufinden, worüber er in der Sitzung am 16. November Mitteilung machte und jetzt näheres veröffentlichen wird.



Domkanzel von Luca della Robbia

(Phot. Mannelli)

wir über den beiden Sakristeitüren die Auferstehungs- und die Himmelfahrtslunette Robbias, darüber haben wir in Gedanken zu ergänzen rechts oben die eine, links oben die andere Sängerkanzel. Über der musizierenden Jugend der einen Kanzel lesen wir als Erklärung den Psalm

»Laudate Dominum in sanctis ejus...«  
 »Lobet den Herrn in seinem Heiligthume...« (Ps. 150.)

Jedem Vers des Psalms entspricht ein Bildfeld<sup>1)</sup>. Von den drei Zeilen der Inschrift gilt die oberste, die ergänzte, den beiden von vorn nicht sichtbaren Seitenfeldern, unter die sie also dem Sinne nach gehört, die mittelste und unterste den darüber sichtbaren Gruppen: mit der langen Tuba, dem Psalterium, der Zither usw. Und die andere Kanzel weist an den gleichen Stellen bloßes Ornament auf? Auch dort werden wahrscheinlich Psalmenverse gestanden haben. Es läßt sich auch erraten, welche? Robbia hat den letzten Psalm zu illustrieren bekommen, Donatello offenbar die beiden vorletzten, die beginnen:

»Laudate Dominum de caelis... Laudate eum omnes angeli.«  
 »Lobet den Herrn vom Himmel... Lobet ihn alle Engel.« (Ps. 148.)

»Cantate Domino canticum novum...«  
 »Singet dem Herrn ein neues Lied...«

»Filii Sion exultent in regno suo. Laudent nomen ejus in choro.«  
 Die Kinder Zions seien fröhlich über ihren König. Sie loben seinen Namen im Reigen.« (Ps. 149.)

So erklären sich die Reliefs Donatellos: *Lob Gottes durch Engel* und *Kinder in Gesang* und *Reigen*.

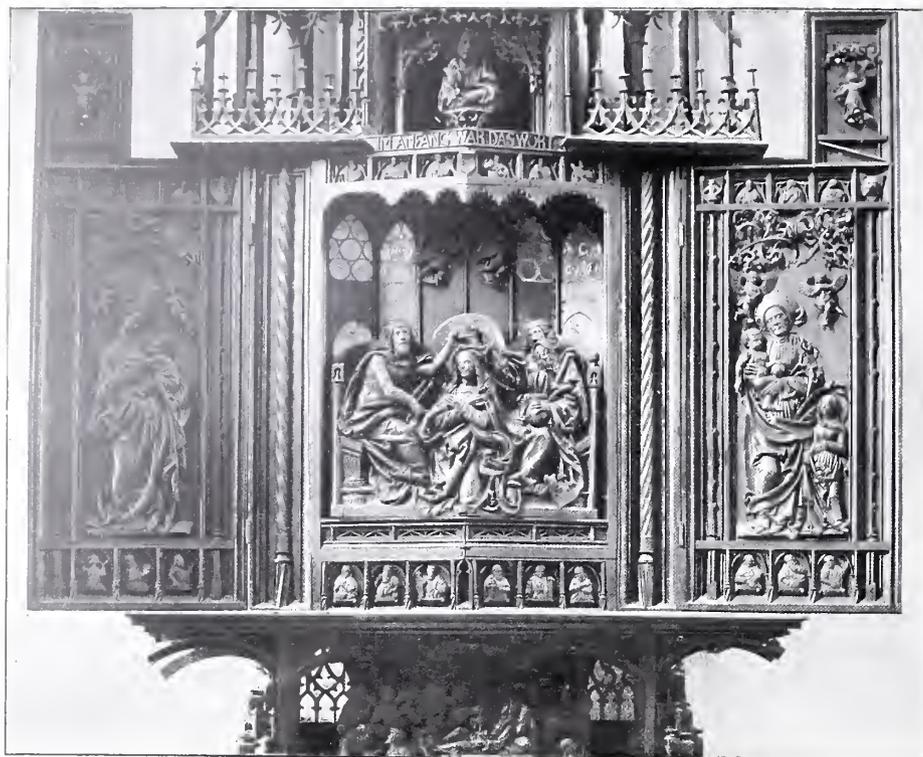
1) Catalogo del Museo dell' Opera del Duomo, nuova edizione ampliata, Firenze 1904, von Dr. Giovanni Poggi.

Nun sei noch gefragt: was hat man sich unter dem Reigen eigentlich zu denken? Die versammelte Domgemeinde soll sich doch wohl nicht einfach am jugendlichen Spiele freuen. Dieses bildet das Gegenstück zu dem sehr bedeutsamen Lob Gottes auf der anderen Kanzel, daher liegt gewiß auch hier ein hoher Sinn im kindischen Spiel. So war es offenbar der Fall, das ist den Worten eines Zeitgenossen zu entnehmen, des Kardinals Torquemada (Johannes de Turre Cremata), eines gelehrten und angesehenen Dominikaners aus der Umgebung des damaligen Papstes Eugen IV.; seine Auslegung der Psalmen war noch später beliebt, wie die alten Drucke dartun. Den hier in Betracht kommenden Psalmvers »Laudent nomen ejus in choro — sie mögen loben seinen Namen im Reigen« erklärt er so:

»In Choro, id est in concordia morum et unitate caritatis.«  
 »Im Reigen, das heißt in Eintracht des Lebenswandels und Einigkeit der Liebe.«

Diese Psalmen, welche Robbia und Donatello uns vor Augen führen (es sind die letzten des Psalters, Psalm 148—150), nehmen im Gottesdienst der katholischen Kirche eine hervorragende Stellung ein; sie werden *Sonntagmorgens* angestimmt, sie bilden den Kern der sonntäglichen »Laudes«.

Beide Kanzeln, von denen herab der Kirchengesang an Sonn- und Feiertagen zu ertönen pflegte, geben also rein sonntägliche Stimmung wieder. Sie führen in Wort und Bild in gewinnendster Sprache zwei Mahnungen vor Augen, welche als echt kirchlich zu bezeichnen sind: »*Lebet in Eintracht*« und »*Lobet Gott*«. Ich glaube, die Kunstwerke gewinnen nur noch, wenn wir ihnen so ihre Bedeutung, die ihren eigentlichen Lebenszweck bildete, wiedergeben.



## ÜBER DEN MARIENALTAR IN DER ST. JAKOBSKIRCHE ZU ROTHENBURG OB DER TAUBER

VON HANS BÖRGER, LEIPZIG



Linker Flügel  
vom Rothenburger Altar

**I**N den alten Ausgabebüchern der Pflüge zu St. Jakob, die bekanntlich zuerst durch Dr. Weißbecker aus der Verborgenheit des Rothenburger Stadtarchivs ans Tageslicht gezogen wurden, sind unter dem Jahre 1495 die Zahlungen für eine Tafel »vff vnse liben Frawen altare In d' pffarrkirche« verbucht. Der Name des Künstlers wird nicht genannt; es ist nur einfach von dem »Schnitzer von Würzburg« die Rede.

Aus der Erwägung, daß Tilman Riemenschneider der berühmteste Würzburger Bildschnitzer jener Zeit gewesen ist, und aus der Tatsache, daß — wie die weiteren Vermerke in den Ausgabebüchern beweisen — später mehrere Altarwerke bei diesem Meister bestellt wurden (der heilige Blutaltar

in der Pfarrkirche, der Rudolfsaltar und der Annenaltar für die Marienkapelle) hat man mit vieler Wahrscheinlichkeit gefolgert, auch jener 1495 bezahlte Marienaltar sei von ihm gearbeitet.

Weißbecker (und auf diesem fußend Weber)<sup>1)</sup> identifizierte nun den jetzt in der Jakobskirche befindlichen Marienaltar mit dem in den Rechnungen genannten. Gegen diese Behauptung protestierte schon Wilhelm Bode in seiner Geschichte der deutschen Plastik<sup>2)</sup>. Neuerdings hat sich dann Eduard Tönnies<sup>3)</sup> in seiner gründlichen Riemenschneider-Monographie ausführlich zu der Frage geäußert. Schon der eine Grund, den Tönnies

1) Anton Weber, *Leben und Werke des Bildhauers Dill Riemenschneider*. Würzburg u. Wien, 1884 u. 1888.

2) Anmerkung zu Seite 162 u. 163.

3) *Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tillmann Riemenschneider*, Straßburg 1900. Abb. des Marienaltars p. 128, ferner bei Weber nach p. 28.



Dürer. Kupferstich  
von 1508



Dürer. Krönung Mariä (aus dem Marienleben)

gegen Weber ins Feld führt, daß nämlich der uns erhaltene Marienaltar ursprünglich der Spitalkirche zum heiligen Geist gehört hat und erst zu Anfang der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts in der Jakobskirche aufgestellt wurde, könnte zur Klärung der Sachlage genügen. Denn jener Marienaltar, von dem die Urkunden sprechen, war ausdrücklich für die Pfarrkirche bestimmt. Das Ergebnis der Stilanalyse bringt Weißbeckers und Webers Behauptung vollends ins Wanken: der Marienaltar der Jakobskirche ist nicht nur später als um 1495 gearbeitet, sondern er stammt überhaupt von einem weit hinter Riemenschneider zurückstehenden Künstler. —

Wenn ich meinerseits noch einmal in dieser Angelegenheit das Wort ergreife, so geschieht es, um auf einem *anderen*, nicht uninteressanten Wege den exakten Beweis für die Richtigkeit der von Bode und Tönnies vertretenen Ansicht zu erbringen.

Wie schon Tönnies ausführt, ist eigentlich nur der Schrein des Marienaltars mit den Flügeln erhalten. Der Aufsatz über dem Schreine wurde bei der Aufstellung des Altars am Ende des nördlichen Seitenschiffes der Jakobskirche (als Pendant zum Blutaltar, der — früher in der Mitte vor dem Chor — an der östlichen Seitenwand des südlichen Nebenschiffes seinen Platz bekam) in wenig glücklicher Weise erneuert; auch die Darstellung des Todes der Maria in der Predella ist nicht zugehörig, stammt vielmehr aus früherer Zeit.

Der Mittelschrein des Altars enthält die Darstellung der Krönung der Maria. In knieender Stellung, die Hände vor die Brust gekreuzt, empfängt Maria von Christus und Gott-Vater die Krone. Wer sich die Frage vorlegt, ob Riemenschneider diese Gruppe geschaffen haben kann, wird schon angesichts der Christusfigur bedenklich werden müssen. Dieser gedrungene, fast herkulisch gebaute Körper will schlecht zu den mageren, zarten Gestalten des Würzburger Meisters passen. Auch die wenig individuellen Köpfe,

die Faltengebung und Haarbehandlung entsprechen nicht seiner Art. Diese von Tönnies mit gutem Recht vorgebrachten Gründe weisen mit Sicherheit auf eine andere Hand. Das seltsame Gemisch von Bedeutendem und Unbedeutendem, das sich dem Betrachter des Altarwerkes aufdrängt, erklärt sich aus der Tatsache, daß der Künstler — ein Mann von ganz geringerer Begabung — beim Entwurf seiner Gruppe jenen Holzschnitt aus Dürers Marienleben benutzt hat, der gleichzeitig die Himmelfahrt und die Krönung der Maria darstellt.

Zwar ist die Krönungsszene, die bei Dürer hoch in den Lüften vor sich geht, auf die Erde, in einen kapellenartigen Raum verlegt, und Christus wie Gott-Vater thronen nicht mehr auf dem Regenbogen, sondern sitzen auf Stühlen; zwar ist die Endigung der Gewänder, der veränderten Situation entsprechend, eine andere geworden, — trotzdem ist der Zusammenhang zwischen den beiden Kompositionen noch klar genug. Am handgreiflichsten bei der Figur Christi! Die Haltung des Oberkörpers ist ganz dieselbe, hier wie dort umzieht der Mantel gleichsam konturierend die gedrungene, kräftige Gestalt des Heilandes. Eine Einzelheit wie das Spiel der Muskeln an der rechten Körperseite — von Dürer nur im großen angedeutet — ist von dem Nachahmer übertrieben stark betont. Der Kreuzesstab, den Christus auf dem Holzschnitt trägt, wird fortgelassen; um aber darum nicht die Haltung dieses Armes verändern zu müssen, wird die Hand in äußerlicher Weise mit dem Mantel beschäftigt. —

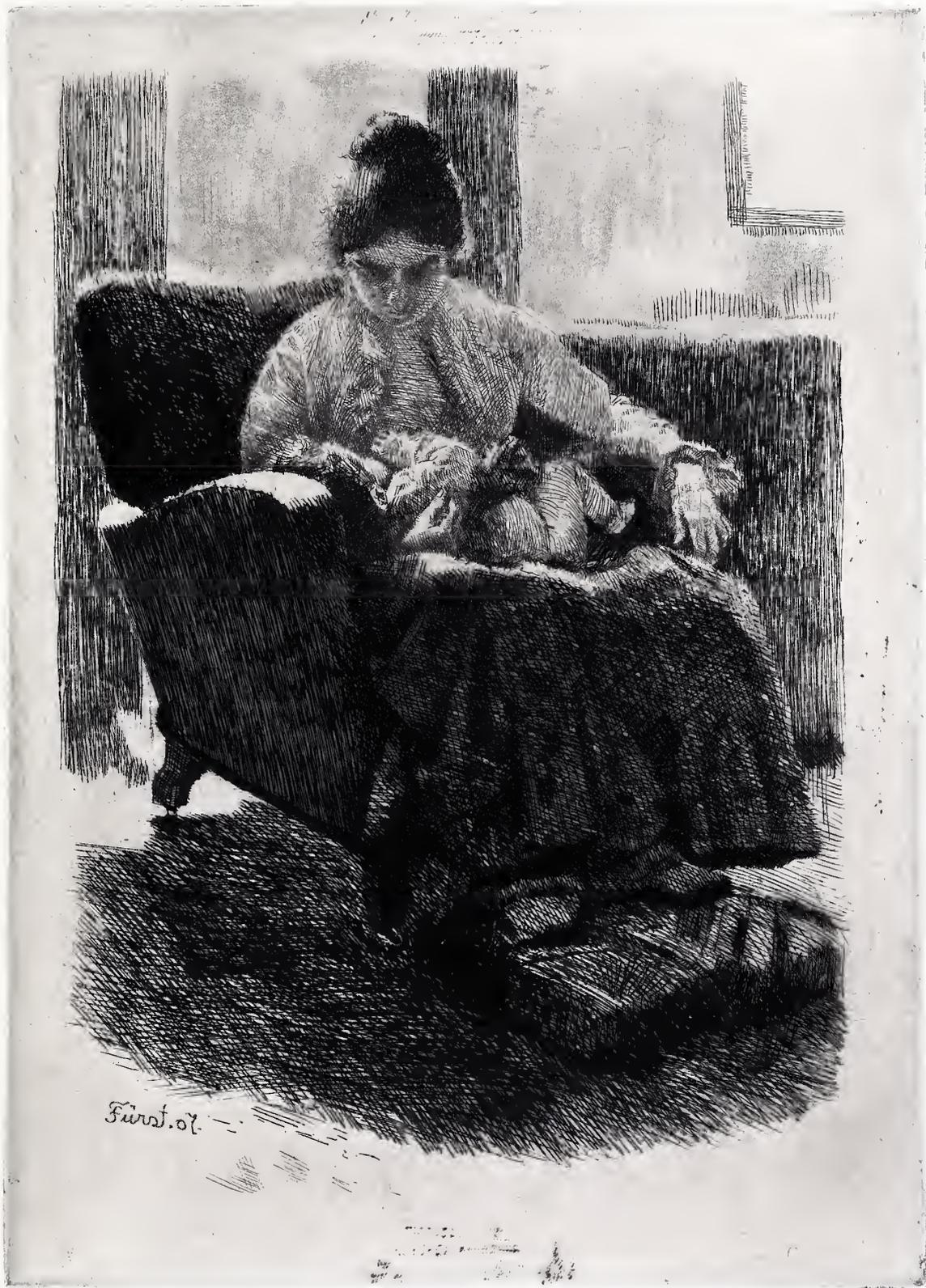
Weniger stark als bei Christus hat die Vorlage auf die Gestalt Marias und Gott-Vaters eingewirkt, doch sind auch hier Übereinstimmungen vorhanden. Die Maria des Rothenburger Altares ist sozusagen im Gegensinn zu der Dürerschen gegeben. Bei beiden ist das Kopftuch unter dem Arme durchgezogen, bildet ein Sförmige Linie und stößt mit dem Ende an den Oberschenkel desjenigen Beines, das aus den Gewandfalten in klarer Form heraustritt.

Während man bei der bislang betrachteten Gruppe im Mittelschrein des Marienaltars nur von einer mehr oder weniger starken Anlehnung an das Vorbild reden kann, handelt es sich bei dem linken Flügel, auf welchem die Madonna mit dem Kinde in Flachrelief dargestellt ist, um eine direkte Kopie nach Dürers bekanntem Kupferstich aus dem Jahre 1508. Die Tatsache ist so evident, daß ich auf den Nachweis wohl verzichten kann. — Vielleicht gelingt es einem anderen, auch für die heilige Anna selbdritt — auf dem rechten Flügel — ein Muster aufzufinden, meine Bemühungen in dieser Richtung waren bisher erfolglos. Indessen, was wir festgestellt haben, genügt, um zu beweisen, daß der Marienaltar frühestens im Jahre 1510 — dies ist das Datum des für die Krönungsgruppe benutzten Holzschnittes — entstanden sein kann. Wir werden mit dem Datum sogar hoch in das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hinaufgehen dürfen. Dafür spricht die Art der Gewandbehandlung. Das Herausheben ganz glatter Flächen gegenüber den schmalen, röhrenartig verlaufenden Faltengraten, das Feingekerbte in den Brüchen dieser Falten, die Vorliebe für das Herüberhängenlassen von flachgedrückten Gewand-

zipfeln über den Sockel oder die Bodenfläche, auf der die Figuren placiert sind — alle diese für das zweite Jahrzehnt besonders charakteristischen Dinge finden sich bei dem Rothenburger Altarwerk. Die geringen Veränderungen zum Beispiel, die bei der Maria mit dem Kinde (auf dem linken Flügel) gegenüber dem Dürerschen Stich vorgenommen sind, beziehen sich vorwiegend auf das Gewand. Während bei dem Vorbilde nur mehr zufällig ein Zipfel vom Gewande der Madonna über den Halbmond zu ihren Füßen hingeleitet, ist bei dem Flügelrelief mehrfach jenes glattgedrückte, herabhängende Motiv verwandt, das wir unter anderen vorhin erwähnten. —

Ziehen wir zum Schluß aus unserer Untersuchung noch einmal die Summe, so ist es klar, daß wir in dem Marienaltar der Jakobskirche weder jenen bis 1495 gefertigten vor uns haben, von dem die Bemerkungen der Ausgabebücher handeln, noch überhaupt eine Schöpfung Tilman Riemenschneiders.

Uns interessiert der Rothenburger Altar nicht als künstlerische Leistung, sondern weil er ein neues Beispiel gibt für die Verwertung Dürerischer Kompositionen durch die zeitgenössische Plastik.



DIE MUTTER







STÜRMISCHER TAG

## DIE SAMMLUNG VOGELL

VON DR. PHIL. MARGARETE BIEBER

Mit 18 Abbildungen nach Original-Photographien

**D**AS Kasseler Museum Fridericianum beherbergt augenblicklich eine Sammlung, die einem in Nikolajew lebenden Deutschen, Herrn A. Vogell, gehört. Dieser hat sie in mehr als zehnjähriger Sammeltätigkeit in Südrußland, besonders in der Gegend von Olbia, zusammengebracht. Der dortige Boden ist eine ergiebige Fundgrube für griechische Kunstprodukte, da das Land im Altertum völlig hellenisiert war. Es war seit dem peloponnesischen Krieg ein Hauptausfuhrort für Athen, und als nach der Gründung des griechischen Weltreichs durch Alexander den Großen Kleinasien und Alexandrien Attika die führende Rolle in der hellenischen Kultur abnahmen, trat Olbia auch zu den neuen Kulturzentren in enge Beziehung. Der kaufmännische Beruf des Herrn Vogell brachte ihn vielfach mit den Findern antiker Stücke in unmittelbare Berührung. Er hat die Gelegenheit umsichtig ausgenutzt und eine große Zahl von griechischen Tongefäßen, Gläsern und Terrakotten in seinen Besitz gebracht. Leider soll die Sammlung in nächster Zeit zerstreut werden. Ehe das geschieht, möchte ich — ohne den reichen Inhalt irgendwie erschöpfen zu wollen — einige ihrer Perlen in weiteren Kreisen bekannt machen, da viele Stücke das Interesse nicht nur aller Archäologen, sondern auch aller Kunstfreunde beanspruchen dürften.

Bei keinem anderen Volk nimmt die Kleinkunst einen so hervorragenden Platz in der Geschichte der Kunst ein wie bei den Griechen. Das hat einen doppelten Grund. Einmal muß sie viele Lücken ausfüllen, die unsere Kenntnis der Großkunst durch den Verlust der besten Werke, die die antike Plastik und Wandmalerei geschaffen haben, aufweist. Ein großer Teil der berühmtesten Statuen des Altertums, z. B. fast alle Werke des Myron, Polyklet und Lysipp, waren in Bronze ausgeführt und sind ohne Ausnahme in barbarischen Zeiten eingeschmolzen worden. Marmorwerke sind uns vielfach entweder ganz verloren oder

nur in leeren römischen Kopien erhalten. Ebenso sind die Gemälde eines Polygnot, Zeuxis, Apelles usw. zugrunde gegangen. Daher treten für uns oft an die Stelle der Marmorstatuen und Großbronzen die Tonstatuetten und Kleinbronzen, an die Stelle der Tafel- und Freskomalerei die Vasenmalerei. Beide bewahren oft die Eigenart der Großkunst so gut, daß wir uns z. B. die berühmten Gemälde des Polygnot sehr gut nach Vasenbildern rekonstruieren können.

Der zweite, wichtigere Grund dafür, daß man dem griechischen Kunstgewerbe die größte Beachtung schenkt, ist der, daß es künstlerisch auf einer Höhe steht, die kaum je wieder erreicht worden ist. Viele der griechischen Töpfer und Koroplasten sind nicht schlechthin Handwerker, sondern haben eine so feine Empfindung für Rhythmus und Harmonie der Formen und Linien, daß wir sie zu den Künstlern zählen müssen. Das ganze griechische Volk hatte eine natürliche ästhetische Begabung und verlangte, daß auch die täglichen Gebrauchsgegenstände geschmackvoll und originell gestaltet wurden, eine Forderung, die auch unsere Zeit wieder aufgestellt hat. Mit unerschöpflicher Phantasie und reifer Technik kamen die griechischen Kunstgewerber dieser Anforderung nach. Noch dem fünften Jahrhundert gehört in der Sammlung Vogell ein kleines Ölkännchen aus der Blütezeit der attischen rotfigurigen Vasenmalerei an (Abb. 1). Es



Abb. 1  
Sammlung Vogell: Attisches Ölkännchen mit Darstellung eines Schulknaben

ist unten abgeplattet, damit es fest steht, hat einen engen, mit einem kragenartigen Stabmuster verzierten Hals und eine trichterförmige Mündung, damit man bequem eingießen kann. Eine tiefschwarze, glänzende Firnisfarbe überzieht das Kännchen so gleichmäßig, daß es wie Metall wirkt. Auf der Vorderseite, gegenüber über dem Henkel, ist ein Schüler dargestellt. Ein großer Mantel umhüllt ihn, wie es für wohlstandig galt, vom Hals bis zu den Füßen. In der rechten Hand hält er ein zusammengelegtes Schreibfädelchen,



Sammlung Vogell

Abb. 2

Vase mit zwei Erosen

an das der Schreibgriffel angebunden ist. Die Figur wurde zuerst in breitem Konturstrich angelegt und bei der Firnissung der Wandung ausgespart. Der warme rote Ton hebt sich schön von dem schwarzen Grund ab. So einfach, streng und sparsam in den Linien die Zeichnung auch ist, so ausdrucksvoll ist sie doch. Die ganze Haltung des Knaben atmet Stolz. Wie er den linken Arm in die Seite stemmt, und wie er die Tafel am Riemen triumphierend in die Höhe hebt, das zeigt, welche Befriedigung und welches Selbstbewußtsein ihn erfüllen. Gewiß hat er sich in der Schule ausgezeichnet. Daß das Gesicht keinerlei Ausdruck hat, entspricht dem Stand der Kunst im fünften Jahrhundert. Sie charakterisiert noch nicht durch das Mienspiel, sondern durch die Haltung. Die Kunst der Zeichnung wird derjenigen in der gleichzeitigen Wandmalerei entsprechen und kann uns diese veranschaulichen.

Ein mehr als hundert Jahre jüngeres Stück der Sammlung (Abb. 2) zeigt eine andere Beziehung zur Großkunst. Es steht technisch weit hinter dem soeben betrachteten zurück. Der schwarze Firnis glänzt kaum, und die Figuren sind nicht mehr ausgespart, sondern mit gelblicher Farbe matt aufgemalt. Einzelnes wie Haare, Augen, Nase und Mund sind rot hineingezeichnet. Die Ausführung der beiden Erosen, von denen der eine tanzt, während der andere den Takt dazu zu schlagen scheint, ist flüchtig. Was das Stück aber wertvoll macht, ist, daß — wie in der neueren Malerei — die Lichter pastos weiß aufgesetzt sind.

Interessant ist ferner die eigenartige, schon etwas barocke Form des Gefäßes. Der Bauch ist nicht gewölbt, sondern läuft in eine leicht gerundete Kante aus. Von dieser steigen die beiden breiten Henkel zur Lippe empor.

Während die ältere griechische Keramik wenige architektonisch empfundene Grundformen der Gefäße sorgfältig ausgestaltet, gefällt sich die hellenistische Kunst darin, in phantasievollem Spiel möglichst verschiedenartige Gefäßformen zu suchen. Gern greift sie auf Naturformen unmittelbar zurück. So gibt es Schalen und Becher, deren Unterseite nach dem Vorbild des dionysischen Pinienzapfens ganz mit Schuppen bedeckt ist. Drei Reihen solcher plastisch aufgesetzten Zacken, die also schon rein ornamental geworden sind, zieren einen zweihenkeligen Trinkbecher der Sammlung Vogell (Abb. 3). Sie bilden eine Zone unterhalb der beiden Henkel.



Sammlung Vogell

Abb. 3

Hellenistischer Trinkbecher mit Pinienschuppen

Um den Hals schlingt sich eine eingeritzte Efeuranke, an der abwechselnd mit gelber Farbe gemalte Blätter und mit weißer Farbe gemalte Früchte sitzen. Ein ephemerer Schmuck wird hier künstlerisch festgehalten, da man die Trinkgefäße zu bekränzen liebte.

Den Sinn der hellenistischen Zeit für elegante, geschmackvolle Form des Tafelgeschirrs zeigen zwei Vasen, die sich so ähnlich sind, daß sie gewiß von demselben Töpfer gefertigt und als Gegenstücke gedacht sind. Ganz gleich sind sie nicht, wie es ja überhaupt kaum zwei Erzeugnisse der griechischen Kunst gibt, die sich genau entsprechen. Der sich als Künstler fühlende Töpfer erfindet bei jedem Stück kleine Varianten und Neuerungen. Die beiden Gefäße z. B. unterscheiden sich dadurch, daß der glänzende Firnis, der sie überzieht, bei dem in Ab-

bildung 4 wiedergegebenen Stück (das ich *A* nennen will) tiefschwarz, bei dem anderen (ich nenne es *B*) schokoladenbraun ist. Ferner hat *B* eine besonders aufgesetzte Lippe, einen breiteren Fuß und dadurch eine weniger elegante, ausgeschwungene Wandung als *A*, dessen plastisch geriefelter Bauch sich wie ein Kelch entfaltet. Der hohe, breite Hals ist bei beiden wieder mit Efeu verziert. Bei *B* verläuft die Ranke horizontal, bei *A* ist sie naturgetreu an den beiden Enden neben den Henkeln befestigt und hängt im Bogen herab. Über den Ranken stehen die Inschriften »der Aphrodite« und »des Dionysos«. Die Gefäße sind also der Liebe und dem Wein gewidmet. Das Entzückendste an ihnen sind die Henkel. Schlank wachsen die beiden Zweige in die Höhe, bilden eine elegante, nach auswärts und oben gerichtete Kurve und vereinigen sich gegenüber der Lippe.

In der Gestaltung des Henkels entfaltet überhaupt die hellenistische Keramik mit Vorliebe ihre Erfindungskraft. Bald knotet sie ihn wie ein weiches Band zusammen, bald dreht sie ihn wie einen Strick, bald biegt sie ihn wie Metallstreifen. Alle diese Typen sind in der Sammlung Vogell vertreten. Mit den eben besprochenen Gefäßen ist ein Becher mit hoch geschwungenen Henkeln durch die vornehme, schlanke Form und den metallisch glänzenden Firnis verwandt (Abb. 5). Geschmückt ist er mit einer Art Wellenband, an das gelbe Blätter und weiße Früchte ansetzen. Darüber sind vier Delphine und die Inschrift »der Freundschaft« aufgemalt.

Welchen Luxus die Griechen zur Zeit des

Hellenismus in den Geräten des täglichen Lebens trieben, zeigt noch besser als das Tongeschirr, das zum Teil nur Surrogat für die vornehmeren und kostbareren Metallgefäße war, die in der Sammlung stark vertretene Glasware. Die schlanken Kannen (Abb. 6) aus hellgrünem oder hellgelbem Glas, mit dem plastischen Ring um den Hals und der runden oder kleeblattartigen Mündung, müssen mit ihren weichen Linien, die nirgends eine harte Ecke dulden, den feinfühligsten Ästhetiker befriedigen. Eine andere Vase (Abb. 7) hat einen bauchigen Körper und einen langen, dünnen Hals, der unterhalb des oberen Drittels seiner Länge von einem Glasring umgeben und, wie von diesem zusammengedrückt, etwas eingezogen ist. Sehr beliebt ist das Auflegen von plastischen Fäden und Rippen. Ganz allerliebste sind die kleinen, auf

altägyptische und phönizische Tradition zurückgehenden Öl- und Parfümgefäßchen, die aus bunten Glasflüssen zusammengesetzt sind (Abb. 8). Die beliebtesten Formen sind kleine Spitzamphoren (Abb. 8a), einhenkelige Kannchen mit Kleeblattmündung (Abb. 8b) und längliche Fläschchen, die aus Alabaster gedrechselte Gefäße nachahmen und daher Alabastra genannt werden (Abb. 8c). In eine dunkelblaue Grundmasse sind gelbe, hellblaue und grüne Fäden eingeschmolzen, die in geraden, Zickzack- oder Wellenlinien um das Gefäß herumlaufen und durch Zonen paralleler Linien und durch wechselnde Breite und Farbe der Streifen Muster bilden. Neben den oben genannten Farben kommen

als Grundmasse auch Dunkelgrün, Modifarbe und Weiß vor, letzteres immer mit lila Musterung (Abb. 8a).

Das Prachtstück unter den Gläsern der Sammlung ist eine Amphora, eine große zweihenkelige Vase, mit Bronzeschmuck. Sie hat vielleicht, wie sie es verdiente, auf dem Tisch eines Fürsten der Diadochenzeit geprangt. Ihre Höhe beträgt 60 cm. Auf fein profiliertem Fuß erhebt sich der weit ausladende Bauch, der an seiner dicksten Stelle von einem Reifen aus vergoldeter Bronze umgeben ist. Auf diesem ist zwischen plastisch herausgetriebenen und mit eingedrückten Strichelchen versehenen Rillen, die wie Schnüre wirken, eine Efeuranke eingeritzt. Der schlanke Hals ist wieder in etwa einem Drittel seiner Höhe von einem profilierten Ring umgeben. Die Henkel setzen unten an der Schulter, oben unterhalb der Lippe an. Die unteren Ansatzstellen sind durch Bronzeköpfchen maskiert. Zwischen ihnen laufen in



Abb. 4 (A)  
Sammlung Vogell

Hellenistischer Trinkbecher  
mit plastischen Riefelungen

das Glas gepreßte Ringe um das Gefäß. Eben solche zieren die weit vorspringende Lippe. Die Mündung ist durch einen kegelförmigen Deckel verschlossen, dessen oberste Spitze wieder aus vergoldeter Bronze besteht. Dicht über dem Fuß hat die Vase einen bronzenen Ausguß.

Lernen wir durch die Ton- und Glasgefäße die Prachtliebe der hellenistischen Zeit kennen, so zeigt uns die gleichzeitige Tonplastik einen anderen charakteristischen Zug, nämlich ihren Naturalismus. Die klassische griechische Kunst ist eine Zeit der Stilisierung und der Ausprägung von Typen. Die Terrakotten des fünften Jahrhunderts sind hauptsächlich ernst aufgefaßte Göttergestalten. Im vierten Jahrhundert wurden die religiösen Typen vielfach zu Genrebildern umgestaltet. Unter dem Einfluß der Kunst des Praxiteles beginnt die Anmut die Majestät zurückzudrängen. Jeder kennt die graziösen jungen Mädchen aus Tanagra mit ihrer raffinierten, in zierliche Falten gelegten Kleidung, dem großen runden Hute auf dem wohlfrisierten Kopfe und dem Blattfächer in der Hand. Ähnliche Figuren sind vielfach auch an anderen Orten, besonders in Myrina in Kleinasien und in Südrubland, gefunden worden. Die Sammlung Vogell besitzt unter anderen zwei dieser reizenden Geschöpfe, die als Gegenstücke gearbeitet und auf kleinen, konkav geschweiften Sockeln aufgestellt sind (Abb. 9). Sie gehören schon der hellenistischen Zeit an, da erst seit Lysipp, dem Hofkünstler Alexanders des

Großen, so schlanke Proportionen möglich sind. Es sind ein junges Mädchen mit lockigem Haar, in dem eine rote Binde liegt, und eine Frau, die ihr Haupt mit einem großen Mantel umhüllt hat. Sie senkt träumerisch den Kopf, während das Mädchen ihn eher kokett zur Seite neigt. Die Frau stemmt den rechten Arm in die Hüfte, das Mädchen legt ihn vor die Brust. Die Gewandung der beiden ist hellblau und lila bemalt. Sie besteht in einem Chiton, der viele feine, wohlberechnete Falten wirft, und in einem Mantel, in den beide ihren Oberkörper nebst den Armen gewickelt haben. Durch diese Umhüllung entsteht bei der Frau eine breite, matronale, bei dem Mädchen eine schlanke, jungfräuliche Silhouette. Die Ausprägung dieser gegensätzlichen Typen war wohl ursprünglich für Demeter und Kore erdacht und wurde dann für Mutter und Tochter schlechthin genremäßig umgebildet.

Neben der Neigung zur Idylle und Grazie spiegeln, wie gesagt, die hellenistischen Terrakotten den Naturalismus der Zeit wieder. Die verschiedenen Altersstufen und alle Stände wurden mit gleicher Schärfe beobachtet und wiedergegeben.

So finden wir in der Sammlung Vogell in Terrakotta die Nachbildung der aus dem kapitolinischen Museum und der Glyptothek bekannten Marmorstatue, die in erschreckender Naturwahrheit eine am Boden kauernde, trunkene alte Frau darstellt, die liebevoll ihre Weinkanne ans Herz drückt.

Ein beliebtes Motiv ist der arme, alte Pädagoge aus dem Sklavenstand mit seinem reichen, kleinen Zögling. Derjenige der Sammlung Vogell schreitet knickebeinig einher. Seinen Kopf bedeckt eine spitze Mütze. Er hat langes, auf die Schulter niederfallendes Haar, einen großen, struppigen Bart und eine knollige Nase, ist also der echte Typus eines Sklaven. Sorglich führt er den ihm anvertrauten Knaben, indem er den rechten Arm um dessen Nacken legt, und trägt dem verwöhnten Jungen die Leier nach.

Außer der ernsten, naturwahren Darstellung des Lebens liebt der hellenistische Künstler auch die heitere Parodie. Wie eine solche auf den Hermes des Praxiteles wirkt ein kleiner, dickbäuchiger, zottiger Papposilen mit kahler Stirn und grotesken Zügen, der auf dem linken Arm den Dionysosknaben, in der rechten Hand eine Traube hält. In einer anderen Tonfigur der Sammlung (Abb. 10) ist das Thema weiter variiert. Der Silen hockt auf dem Boden, den kleinen Dionysos im Arm. Sein Kopf ist mit Diadem, Kranz und lang herabhängender Binde geschmückt. Neben den Ohren sind Weintrauben befestigt. Mit breitem, grinsendem Lachen reicht er dem jungen

Gott eine Frucht hin, nach der dieser greift.

Die Lust und Fähigkeit zur realistischen und satirischen Darstellung hat zu der Schöpfung eines originellen Werkes geführt, das zu den Prachtstücken der Sammlung gehört, nämlich der bis ins kleinste fein durchgeführten Tonfigur eines zusammengekauert schlafenden Negers (Abb. 15). Der erste Eindruck der 30 Zentimeter hohen Statuette ist grotesk. Der schwarze Kerl hockt auf dem Boden, die Kniee hoch heraufgezogen, die Beine und Füße dicht zusammengepreßt. Den linken Arm hat er über die Kniee gelegt und läßt die rechte Hand schlaff auf den rechten Schenkel herabhängen. Der rechte Arm ruht in ganzer Ausdehnung auf dem linken, so daß die rechte Hand auf die linke Schulter greift. Auf dieser so zurechtgemachten Stütze ist der Kopf gebettet. Das Kinn liegt in der Biegung des linken Ellenbogens. Infolge der hohen Unterlage ist der Kopf zurückgebogen, so daß der Hinterkopf gegen den Nacken gepreßt wird und von dem Hals nichts sichtbar ist. Der Neger ist wie zu einem Fest geschmückt. Sein wolliges Haar ist im Nacken zu kleinen, neben dem



Abb. 5  
Sammlung Vogell

Hellenistischer Becher  
mit eleganten Henkeln

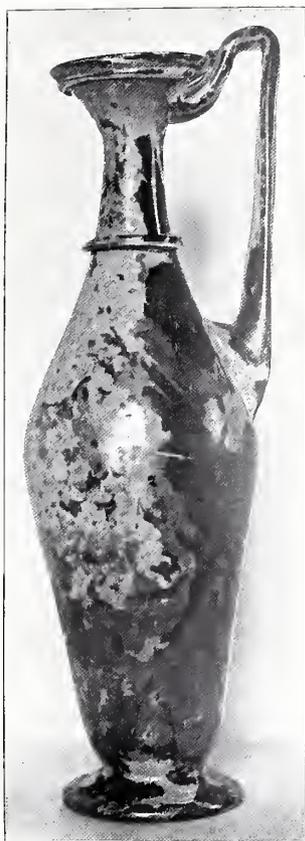


Abb. 6  
Kanne aus hellgrünem Glas



Abb. 7  
Glasvase mit plastischem Ring am Hals

SAMMLUNG VOGELL



Abb. 8a. Spitzamphora



Abb. 8b. Kanne mit Kleeblattmündung  
Drei buntgemusterte Kännchen aus zusammengeschmolzenen Glasfäden

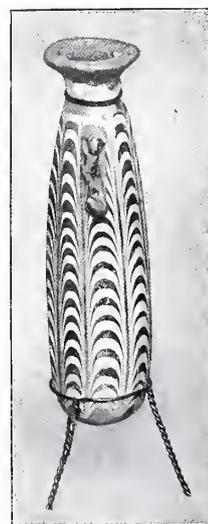


Abb. 8c. Alabastron

Ohr zu langen, spiraligen Locken gedreht. Über der Stirn liegt ein dicker Kranz. Um diesen ist eine Binde gewunden, deren Enden rechts auf die Schulter, links auf die auf der Schulter ruhende rechte Hand herabfallen. Über den Schläfen ist jederseits ein dicker Busch von EfeuTrauben, an den Seiten sind große Blätter angebracht.

Wir haben es hier mit einem Kunstwerk ersten Ranges zu tun. Ganz vorzüglich ist die ethnographische Eigenart des Negers beobachtet. Der Mund mit den wulstigen, rotgefärbten Lippen und den großen, sichtbaren Zähnen, die platte, breite Nase, die starken Augenbrauen, die scharfen, horizontalen Falten über der Nase und die harten Backenknochen wirken zusammen, um ein lebensvolles Porträt zu geben, das an die Negerköpfe des Rubens in Brüssel erinnert. Ganz überzeugend ist das Schlaffen ausgedrückt, sowohl im Ausdruck des Gesichts, wie in dem schlaffen Herunterhängen der Hände. Die nächste Parallele für das Werk ist der bekannte schlafende Satyr, der sogenannte barbarinische Faun in München. Aus der Kleinkunst kenne ich nichts Ähnliches. Auch die wahrheitsgetreue Ausführung der Muskulatur an dem mageren, sehnigen Körper macht die Figur wert, mit Erzeugnissen der großen Plastik verglichen zu werden. Jeder Muskel ist in seinem Verlauf verfolgbar. Unter der straffen Haut zeichnen sich Schienbein, Ellenbogen, Schulterblatt, Wirbelsäule und Rippen scharf ab. Die Gesichtsmuskeln sind ebenfalls lebendig bewegt.

Trotzdem ist die Gestalt nicht als selbständiges Kunstwerk erfunden. Sie ist nur ein Gebrauchsgegenstand, eine Vase in figürlicher Form. Die Mündung befindet sich auf dem Scheitel des Kopfes. Der Henkel setzt an ihr und an dem Rücken des Negers an.

Die griechische Kunst liebte es zu allen Zeiten, die beweglichen Gefäße als Lebewesen auszubilden in Tier- oder Menschenform. In der Frühzeit der griechischen Kunst, den Tagen der Abhängigkeit vom Orient, überwiegen die Statuettensvasen in Tiergestalt, im fünften und vierten Jahrhundert siegt auch hier das Menschenbild. Die hellenistische Kunst greift wieder häufig auf das Tiermotiv zurück. Aber mit

wie anderen Augen betrachtet man im Zeitalter der Naturwissenschaft, wie es durch Aristoteles eingeleitet war, die Tiere als in der scharf, aber naiv beobachtenden Zeit des Archaismus. Den Fortschritt kann man an zwei Vasen in Form von Affen in der Sammlung Vogell erkennen.

Das archaische Äffchen (Abb. 11) hockt steif da und hat die Hände symmetrisch auf die Kniee gelegt. Überhaupt sind seine beiden Seiten vollständig gleich in der Haltung. Die Ausführung der Oberfläche beschränkt sich auf einige braune Tupfen, die das Fell andeuten sollen.

Der hellenistische Affe (Abb. 12) ist dagegen ein Momentbild aus dem Tierleben. Er sitzt ähnlich wie sein altertümlicher Genosse mit hochgezogenen Knieen und nebeneinander gestellten Beinen auf der Erde. Seine beiden Ellbogen sind auf die Knie gestemmt. In der linken Hand hält er eine Frucht, die er eben zum Munde führen wollte. Da juckt es ihn an der rechten Schulter, und schnell fährt die rechte Hand hin und kratzt die gereizte Stelle. Ärgerlich über die Störung bleckt er die Zähne, bläst die Nüstern auf und zieht die Augenbrauen hoch.

Die Eigenart des reizbaren Tieres ist ebenso gut beobachtet, wie die des Negers. Das langhaarige Fell, die langen Arme, Finger und Zehen, die mageren Backen und das kolossale Kinn bezeugen das.

Die Sammlung Vogell ist besonders reich an Tiervasen. Fast alle Haustiere sind in charakteristischer

Wiedergabe vertreten. Da ist ein kugelrund gemästetes Schwein, das die kleinen Beinchen kaum noch zu tragen scheinen. Ein anderes — 18 cm langes und ebenso hohes — Gefäß gibt nur den Kopf eines Schweines wieder (Abb. 13). Ganz behaglich sieht das Tier darein mit seinem langen Rüssel, der breiten Schnauze und den spitzen Öhrchen. Es ist ebenfalls vorzüglich ausgeführt. Am Auge sind Pupille und Tränensäckchen angegeben. — Das Pferd ist durch einen 20 cm hohen, aufgeäumten Kopf, der Widder in drei Exemplaren von verschiedener Größe vertreten. — Besonders beachtenswert ist ein Hund, der auf einem Kissen ruht (Abb. 14). Es ist ein langhaariges Windspiel mit gestrecktem Kopf und langen,



Sammlung Vogell

Abb. 9

Tonstatuetten zweier Frauen

SAMMLUNG VOGELL



Abb. 10  
Silen mit Dionysoskind. Terrakotta

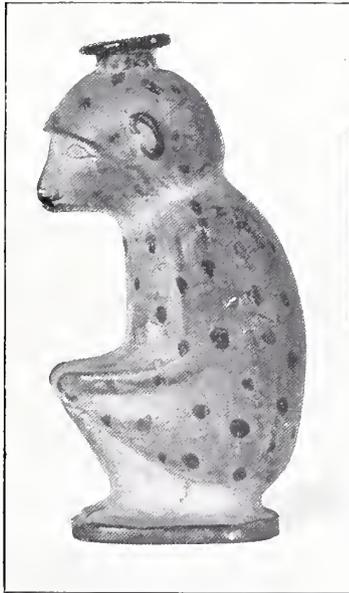


Abb. 11  
Archaische Vase in Form eines Affen



Abb. 12  
Hellenistische Vase in Form eines Affen



Abb. 14  
Windhund auf einem Kissen. Tonvase

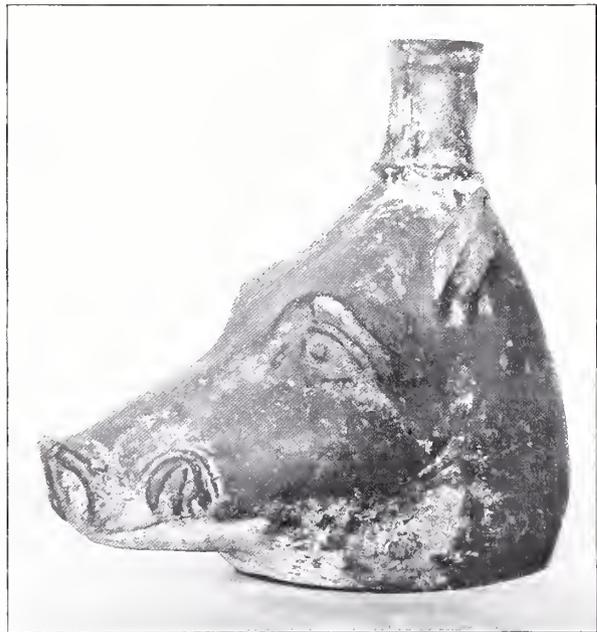


Abb. 13  
Vase in Form eines Schweinskopfes

dünnen Beinen. Zusammenge-  
rollt, aber mit aufgerichtetem und  
wachsam vorgestrecktem Kopf  
liegt er da — wieder ein fein  
beobachtetes Momentbild.

Ein Kabinettstückchen ist end-  
lich ein kleines Gefäß in Form  
eines Igels (Schlußvignette). Unter  
den ringsum plastisch aufgesetz-  
ten Stacheln sehen nur das feine,  
spitze Köpfchen und die kleinen  
Vorderfüßchen hervor. Die großen  
Ohren scheinen zu lauschen,  
die runden Äugelchen spähen  
scharf aus und das Näschen  
schnuppert in der Luft herum,  
als ob das Tierchen Gefahr  
witterte.

Die künstlerisch so hoch  
stehenden Werke sind nicht in  
Südrubland entstanden, sondern  
dorthin importiert worden, die  
Vasen aus Ionien und Attika.  
Am Westabhang der Akropolis  
von Athen hat man Vasen und  
Fragmente von solchen aus dem dritten Jahr-  
hundert gefunden, die direkt Seitenstücke zu den  
in Abbildung 3—5 wiedergegebenen sind. — Die  
Gläser stammen aus Alexandrien. Dort ist die Glas-



Abb. 15  
Sammlung Vogell

Vase in Form eines  
schlafenden Negers

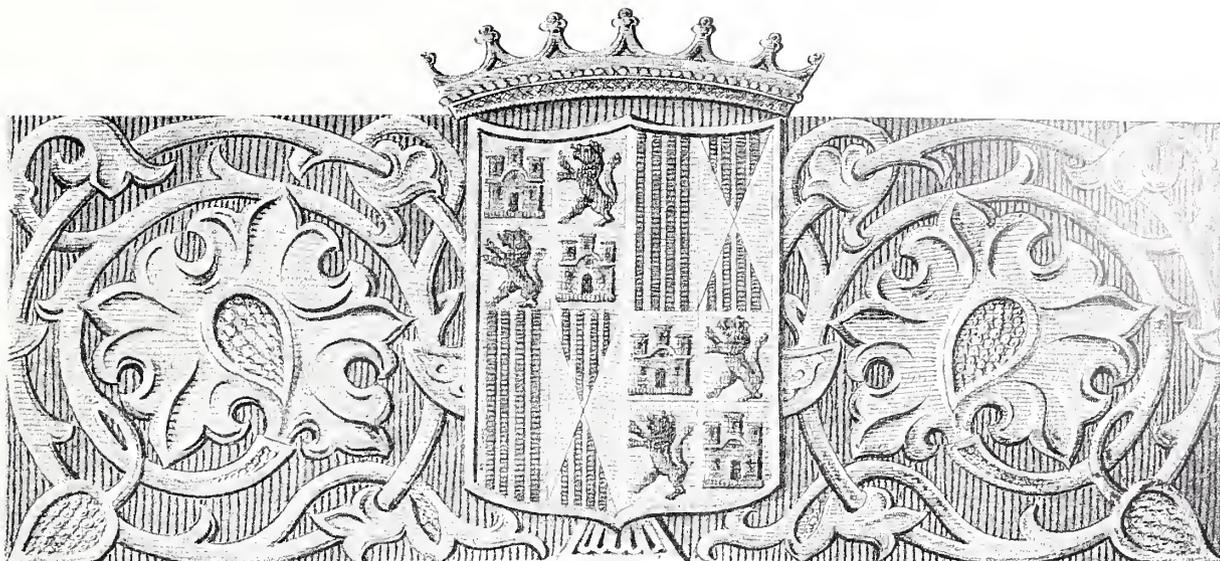
industrie nach ägyptischem Vor-  
bild auch in griechischer Zeit  
rege gepflegt worden. Dort  
finden wir auch, wie besonders  
die alexandrinischen Bronzen  
zeigen, den Sinn für die sati-  
rische und realistische Beobach-  
tung, die viele der besprochenen  
Statuetten aufwiesen. Überdies  
wohnt der Neger in dem Hinter-  
land Ägyptens und gehört der  
Affe zur afrikanischen Fauna.  
In der an der Küste von Afrika  
liegenden Handels- und Resi-  
denzstadt der Ptolemäer konnten  
sie also am besten beobachtet  
und nachgebildet werden.

Die besprochenen Stücke er-  
schöpfen nicht etwa den Reich-  
tum der Sammlung, geben aber  
vielleicht doch eine Vorstellung  
davon, wie mannigfaltig sie ist,  
und wie vielseitig und reizvoll das  
griechische Kunstgewerbe war. Die  
ausgewählten Beispiele sind auch

geeignet zu zeigen, wie das Griechentum gerade für  
den modern empfindenden Menschen nicht fremd und  
tot ist, sondern ein lebender Quell unmittelbaren  
künstlerischen Genusses sein kann.



Sammlung Vogell: Vase in Form eines Igels



## ZARAGOZA<sup>1)</sup>

EIN BEITRAG ZUR CHARAKTERISTIK DER CHRISTLICH-ARABISCHEN KUNST IN SPANIEN

VON ALFRED DEMIANI

**E**S ist ein fremder, der europäischen Kulturwelt ungewohnter Geist, der südlich der Pyrenäen lebt. Er lebt in dem stolzen und ritterlichen Sinn des Volkes, bei welchem sich Leidenschaft mit Phlegma, Gutmütigkeit mit Grausamkeit vereinigen; er umschwebt uns im Zauber blühender Gärten, welche rings die sonnenverbrannte, baumlose Steppe oder die wilde und kahle Sierra umgibt; von ihm erzählt der Brunnen, der in dem kühlen Säulenhof plätschert; prunkvolle Kathedralen, in deren Halbdunkel Kostbarkeiten ohne Zahl und fremdartiger, bunter Zierat leuchten, danken ihm ihren geheimnisvollen Reiz.

Es ist der Hauch des Morgenlandes, der hier, fern von den Ufern des Euphrat, auf fremder Erde eine farbenprächtige und duftige Blüte zur Entfaltung brachte. Es sind die Nachklänge längst entschwundener Tage, als hier an der Grenze zweier Welten, in beständigem Kampf mit den christlichen Rückeroberern und nachdrängenden, wilden afrikanischen Horden, Reiche entstanden und vergingen, deren kriegerischen Glanz die Künste und Wissenschaften veredelten und verschönten.

Europa sah staunend in seinem äußersten Westen, dem wenig beachteten und unwirtlichen Lande der Hesperiden, eine bunte Märchenwelt entstehen; und zog es auch das Schwert gegen den fremden Eindringling, so konnte es ihm doch Interesse und Bewunderung nicht versagen. Aus Norden und Osten

kamen Schüler zu den Lehrstühlen der maurischen Hochschulen, um hier morgenländische Weisheit und die verfeinerten Sitten eines höfischen und großstädtischen Lebens sich anzueignen. Hat doch sogar ein Nachfolger Petri, Papst Sylvester II., der Freund und Lehrer des römischen Kaisers Otto III., als junger Mönch zu den Füßen der Lehrer von Cordoba gesessen.

\* \* \*

Der Halbmond schmückt nicht mehr die Türme der Alhambra und der Säulenwald der Moschee von Cordoba umschließt ein christliches Heiligtum.

Wohl haben die katholischen Könige den letzten Maurenfürsten aus Granada vertrieben; wohl haben unter ihren Nachfolgern die Ketzergerichte, denen hauptsächlich Araber und Juden zum Opfer fielen, Ströme unschuldigen Blutes vergossen und so den unaustilgbaren Fluch der Intoleranz auf eine Dynastie geladen, deren Bestimmung es lediglich gewesen zu sein scheint, das ihr anvertraute Land dem Untergang nahe zu bringen, bis endlich das Dekret Philipps III. (1609) die Austreibung der letzten Abkömmlinge der Mauren anordnete und so Spanien Tausende seiner besten und arbeitsamsten Bewohner beraubte; nicht aber ist es dem Schwert und dem Feuer und dem Glaubenswahn gelungen, die Spuren der Geschichte zu tilgen. Im Verlauf von acht Jahrhunderten hatten sich zu mannigfaltige Beziehungen zwischen den alten und den neuen Bewohnern der Halbinsel geknüpft, zumal, trotz oft jährlich sich wiederholender Waffengänge, auf beiden Seiten in religiösen Dingen meist überraschend tolerante Anschauungen herrschten. Wenn

1) Die Abbildungen im Text sind zum Teil nach Photographien von L. Escola und C. Gracia, Zaragoza, die Zierleisten nach Entwürfen meines Vaters.

die Schwerter ruhten, scheint auch der Rassenhaß geschlummert zu haben.

Christen wohnten, mehr oder weniger behindert in der Ausübung ihres Kultus, in den blühenden und wohlhabenden maurischen Städten, während Araber in den Landesteilen, welche nach und nach ihren Stammes- und Glaubensgenossen wieder verloren gingen, als friedliche, Ackerbau, Kunst und Gewerbe treibende Bürger zurückblieben.

Den Tagen des Kampfes folgten Bündnisse, Verträge und gemeinsame glänzende Feste und Turniere.

Die Könige der kleinen christlichen Monarchien scheuten sich nicht, bei gegenseitigen Zwistigkeiten die Unterstützung des nationalen Gegners in Anspruch zu nehmen; die Kalifen aber, Sultane und Valis, wendeten sich, bedrängt durch immer wieder ausbrechende innere Kriege und blutige Kämpfe um die Thronfolge, oder geleitet von ehrgeizigen Plänen, an die stets bereitwilligst gewährte Hilfeleistung christlicher Ritter und Abenteurer. Der selbe Alfons VI., welcher die Idee der Reconquista von einer Frage rein nationaler Bedeutung zu einer Aufgabe des gesamten Abendlandes erweiterte und, geleitet vom päpstlichen Segen, ein aus aller Herren Länder zusammengeströmtes, glänzendes Heer in den Kreuzzug und zur Eroberung von Toledo (1085) führte, erhob die Tochter eines Kalifen auf den kastilianischen Thron, ließ Münzen mit lateinischer und arabischer Umschrift prägen und öffentliche Urkunden in beiden Sprachen abfassen.

Sind auch jetzt fast drei Jahrhunderte vergangen, seit die letzten Nachkommen der einstigen Eroberer den ihnen zur Heimat gewordenen Boden verließen, so sind doch heutigentages noch Wasserleitungen und Kanäle, welche unter den fleißigen Händen der Fremdlinge entstanden, Quellen des Segens und des Wohlstandes bevorzugter Provinzen eines verarmten Landes, und heute noch rauschen die Palmen, welche einst mit den Kindern der Wüste hier heimisch wurden. Von ungläubigen Vorfahren rollt wohl noch mancher Tropfen Blutes in den Adern der treuesten Bekenner der katholischen Lehre, und fremdartige Klänge und Wortbildungen mischen sich unter die romanischen Laute der Landessprache.

Den vollkommensten Ausdruck findet dieses Zusammenwirken verschiedenartiger Elemente in der spanischen Kunst.

Um uns dies zu vergegenwärtigen, muß sich unsere Aufmerksamkeit nicht nur auf die verhältnismäßig geringe Anzahl maurischer Monumente, die uns, trotz der Verständnislosigkeit und Unduldsamkeit der dem Falle von Granada folgenden Jahrhunderte, im Süden des Landes erhalten blieben, und deren märchenhafte Schönheit genugsam bekannt ist, oder auf Ruinen aus der Araberzeit stammender Kastelle,

Türme und Tore beschränken, welche auch in den nördlichen Provinzen hier und dort dem landschaftlichen Bild eine fremdartige Note verleihen. Das charakteristische Gepräge der christlichen Kunst Spaniens, in erster Linie der Architektur, ist auf diese Berührung und Durchdringung mit Einflüssen des Orients zurückzuführen.

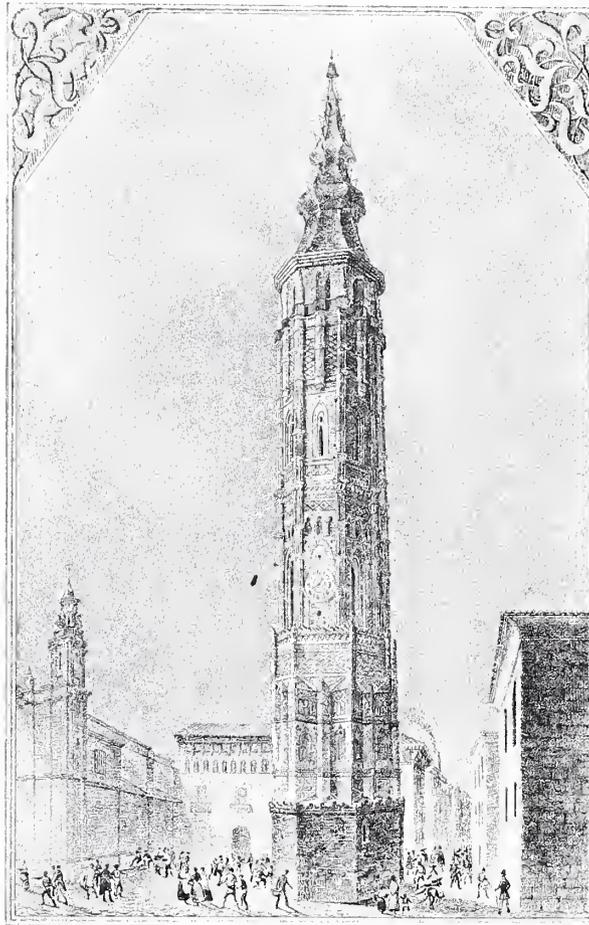
Es ist dies ein gewisses »Etwas«, welches auch das ungeübteste Auge des Laien bei einer Reise auf der pyrenäischen Halbinsel als eine auffällige Erscheinung empfinden muß.

An den Bauwerken des Mittelalters tritt die Richtigkeit des eben Gesagten von Jahrhundert zu Jahrhundert deutlicher zutage. Nur im nördlichen Katalunien und in Navarra hat sich die Kunst zum Teil in einer anderen Richtung entwickeln können, da man sich hier meist dem französischen Geistesleben näher fühlte, als dem spanischen.

Die Renaissance nimmt den Kampf mit dem, was sie als traditionell vorfindet, auf, doch immer wieder sucht der von den Arabern ererbte Sinn des Volkes für Lebhaftigkeit und Mannigfaltigkeit der Komposition und Reichtum des Ornaments, der oft ins Grotteske ausartet, die strenge und kalte Linienführung zu verdrängen. Und auch heutigentages noch, — wie der Italiener immer wieder zu der ihm vertraut gewordenen klassischen Überlieferung zurückkehrt —, entlehnt der spanische Künstler seine Motive mit Vorliebe der Farben-, Formen- und Sinnenwelt des Morgenlandes.

\* \* \*

Am deutlichsten tritt die Beeinflussung durch die nachbarliche, in vielen Beziehungen wohl überlegene



Zaragoza: Der neue oder schiefe Turm nach Parcerisa 1844



Santa Magdalena



San Miguel

ZARAGOZA

Kultur in Erscheinung, als das Mittelalter zu Ende geht und mit ihm die gotische Bauweise — und die Herrschaft der Mauren.

Es kann kaum überraschen, daß die im Norden und im Süden eines von der Natur festumgrenzten Gebietes entstehenden künstlerischen Ideen, trotz Verschiedenheit von Religion und Nationalität, sich nicht lediglich parallel fortentwickeln, sondern verwandte Züge aufweisen. Um so weniger kann es überraschen, als es nicht zu den Seltenheiten gehörte, daß Baumeister zwischen den arabischen und christlichen Höfen ausgetauscht wurden.

Dies hat zur Verfeinerung und Bereicherung der Formensprache, aber auch zu dem jeder Vervollkommnung folgenden Verfall geführt. Das Gefühl für die Reinheit des Stils verschwindet; man sucht nicht mehr für eine jenseits der Grenze erhaltene Anregung einen neuen, der eigenen Art angepaßten Ausdruck zu finden; man mischt skrupellos gotische und arabische Motive, denen man später noch Vorbildern der Renaissance entlehnte Ornamente zufügt.

Es entsteht auf diese Weise, gleichzeitig mit den letzten Schöpfungen der Gotik, der sogenannte »Estilo Mudejahr«. In seinem barocken Formenreichtum ist er wohl imstande, malerische und anmutige Wirkungen hervorzubringen oder einer stolzen Prachtentfaltung

als Folie zu dienen; doch es fehlt ihm die Vornehmheit und Ruhe eines abgeklärten und einheitlichen Empfindens.

Die gleiche Stilart wird mitunter auch als »mozarabisch«<sup>1)</sup> oder »mauresk«<sup>2)</sup> bezeichnet. Im Sinne der vorliegenden Ausführungen scheint mir am besten das Wort »christlich-arabisch« zu entsprechen; denn es handelt sich um einen dem Wesen nach arabischen Zweig der christlichen Kunst. Die feineren Unterschiede zwischen »arabisch« und »maurisch« habe ich geglaubt, hier unberücksichtigt lassen zu können.

Es ist ein eigenartiges Spiel der Geschichte, daß gerade die Kunst einer Zeit, welcher es vergönnt war, den Traum von Jahrhunderten verwirklicht zu sehen und einen von Generationen geführten Krieg zu beendigen, es unumwunden zum Ausdruck bringt, wie nahe man dem Gegner steht, und wie wenig die eigene Lebensauffassung und Lebensführung von der seinigen abweicht. Vielleicht liegt sogar den Ereignissen, welche der Eroberung von Granada unmittelbar vorausgingen und folgten, als man leider die Erinnerung an eine große nationale Tat mit unnötigen Grausamkeiten und Gewalttaten besudelte,

1) Mozarabe = unter Arabern lebender Christ.

2) Morisco = zum Christentum übergetretener Araber.

weniger die irrige Auffassung einer Liebe und Frieden lehrenden Religion zugrunde, als bewußt oder unbewußt die Reaktion des Volksempfindens gegen die, äußeren Erfolge zum Trotz, fortschreitende Umgestaltung des Nationalcharakters durch die unterliegende Rasse, eine Tatsache, über die man sich erst klar wurde, als an ihr auch Scheiterhaufen und Ausreibungen nichts mehr ändern konnten.

Ein typisches Beispiel für eine Stadt, welche, ohne hervorragende maurische Monumente zu besitzen, uns doch deutlich vor Augen führt, daß wir in einem Lande leben, in dessen Geschichte Kulturelemente des Morgenlandes und des Abendlandes gemeinsam gearbeitet haben, scheint mir Zaragoza, die ehrwürdige und ruhmreiche Hauptstadt des Königreichs Aragon, zu sein.

Inmitten der trostlosen aragonesischen Ebene gleicht die von Ebro und Kaiserkanal bewässerte, blühende und grünende Umgebung der Stadt einer Oase in der Wüste. Bunte Kuppeln, welche im Widerschein der Sonne glitzern, und schlanke Türme, deren Backsteinmauern mit farbigen Kacheln<sup>1)</sup> geziert sind, beleben das Städtebild. Begegnen wir in den engen Gassen, über deren weitvorspringenden Dächern sich der tiefblaue Himmel spannt, den malerischen Gestalten aragonesischer Bauern, deren buntseidene Kopftücher mit bronzefarbenen, kühngeschnittenen Gesichtern kontrastieren, und deren elastische Figuren der Faltenwurf blau- und weißgestreifter Decken<sup>2)</sup> zum Teil verbirgt, so scheint es uns weniger überraschend, daß hier ein Vali des Kalifats von Cordoba einst Hof gehalten hat, als daß wir uns in der Residenz Ferdinands des Katholischen und in der Heimat der Inquisition befinden.

1) Bunte Kacheln — »azulejos« — ein heute noch in Spanien beliebter, durch die Araber eingeführter Wand schmuck.

2) Spanische Bauern tragen meist wollene Decken an Stelle von Mänteln, in Aragon sind weiß- und blau gestreifte Decken bevorzugt.

Und doch waren es nicht muhammedanische Herrscher, sondern christliche Könige und Kirchenfürsten, deren Bautätigkeit noch in dem Zaragoza von heute ein Denkmal findet.

\* \* \*

Die Herrschaft der Araber in Zaragoza, welche bereits durch Karl den Großen (778) ernstlich bedroht wurde, währte bis zum Anfang des 12. Jahrhunderts.

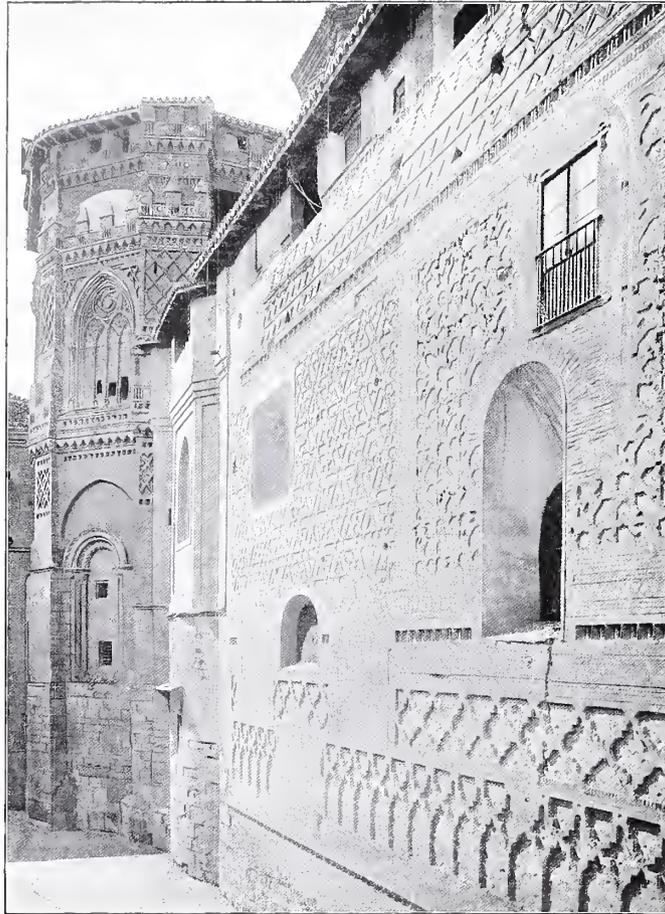
Zaragoza, das Saracusta der Araber, war die Hauptstadt einer der fünf Provinzen des spanischen Kalifats und seine Valis verstanden meist eine gewisse Unabhängigkeit von Cordoba zu wahren, bis endlich Almondar ben Hud den Zusammenbruch des Reiches der Omijaden benutzte, um seinem Hause ein selbständiges Königreich zu schaffen.

Die Dynastie der Aben-Huden hat während eines kaum 100 jährigen Bestehens wenig ruhige Tage erlebt. Auf der einen Seite bedrängt durch die Almoraviden, welche das Erbe der Omijaden antreten wollten, fanden sie in dem Königreiche Aragon, welches, in den Pyrenäentälern von Sobrarbe entstanden, sich mehr und mehr gegen die Ebroebene hin ausdehnte, einen gefährlichen Gegner, um so gefährlicher, als man im Verlauf innerer und äußerer Krisen die Hilfe des naturgemäßen Feindes nicht ablehnte. — Am 18. Dezember 1118 hielt Alfons I. von Aragon »El Batallador«<sup>1)</sup> seinen siegreichen Einzug in Zaragoza.

Bedeutet dieses Datum auch für das Ebrogebiet das Ende eines 400 jährigen Abschnittes arabischer Geschichte, so ist dies doch keineswegs der Fall hinsichtlich der Wichtigkeit der Araber als Bewohner des Landes.

Wohl starb der letzte der Aben-Huden nach abenteuerlichem Leben fern von Heimat und Thron; doch seine einstigen Untertanen waren größtenteils unter den neuen Gebietern zurückgeblieben, ohne wesentlich in ihren Lebensgewohnheiten gestört zu werden.

1) El Batallador = der Streitbare.



Zaragoza: Kathedrale, Nordostseite

Bei der eigentümlichen aristokratisch-demokratischen Landesverfassung und dem kriegerischen und unternehmungslustigen Sinn der Könige und des Volkes, welcher bald, nachdem mit der Eroberung von Mallorca (1229) einmal der Weg übers Meer gefunden ist, Italien, ja sogar das griechische Kaiserreich zum Schauplatz seiner Taten machte, bilden die Araber einen Bestandteil der Bevölkerung, der, wenn auch nicht voll- und gleichberechtigt mit den christlichen Staatsbürgern, für die Existenz der Nation von der höchsten Wichtigkeit ist. Nicht nur daß die Bebauung und Nutzbarmachung des Landes fast ausschließlich ihnen zufällt, in den Städten sind sie gemeinsam mit den Juden die wichtigsten Vertreter der Intelligenz, der Kunst, der Wissenschaft, des Gewerbes und des Handels. Ausgeschlossen vom Kriegsdienst, sind beide bis zum Ende des 14. Jahrhunderts die einzigen Steuerzahler; und während die wilden Almogavaren<sup>1)</sup>, in deren Adern wohl hauptsächlich germanisches Blut floß, den Schrecken in entlegene Länder tragen, sind stille und kluge Orientalen Hüter am Heiligtum der Kultur.

Die Monarchie war sich des Wertes dieser Untertanen wohl bewußt und hat sie zunächst in jeder Weise protegiert. Doch als in Aragon der Kampf des dem Absolutismus zustrebenden Königtums mit dem Hochadel begann, glaubte der Landesherr die Magnaten am empfindlichsten zu treffen, wenn er sie ihrer tüchtigsten und kapitalkräftigsten Schutzbefohlenen beraubte. Die Schandtaten also der katholischen Majestäten, denen die Kirche die Sanktion nicht vorenthielt und denen die aragonesische Aristokratie — zu ihrer Ehre sei es gesagt, mögen auch die Beweggründe nicht ganz frei von Egoismus gewesen sein — lange Zeit entgegenzuarbeiten suchte, hatten im Grunde eine rein politische und sehr praktische Ursache, ein Umstand, der kaum geeignet ist, uns die Tätigkeit der Inquisition und des heiligen Offiziums sympathischer zu machen.

Die Steine aber zu den Hallen, in denen Urteils-

sprüche gefällt wurden, welche dem Namen des Christentums auf Jahrhunderte hinaus zur Schande gereichen, hatten die Stammesgenossen derer gefügt, deren Schicksal sich hier besiegelte.

\* \* \*

Bei den Bauwerken Zaragozas, welche mauresken Charakter tragen, herrscht die Backsteinarchitektur vor. Die Außenwände sind mit halbgotischen, halb-arabischen, reliefartigen Mustern bedeckt, deren Wirkung noch dadurch gehoben wird, daß zwischen den Ziegeln buntfarbige glasierte Kacheln, »Azujelos« (siehe oben), eingefügt sind, welche bald Wappen, bald Ornamente tragen.

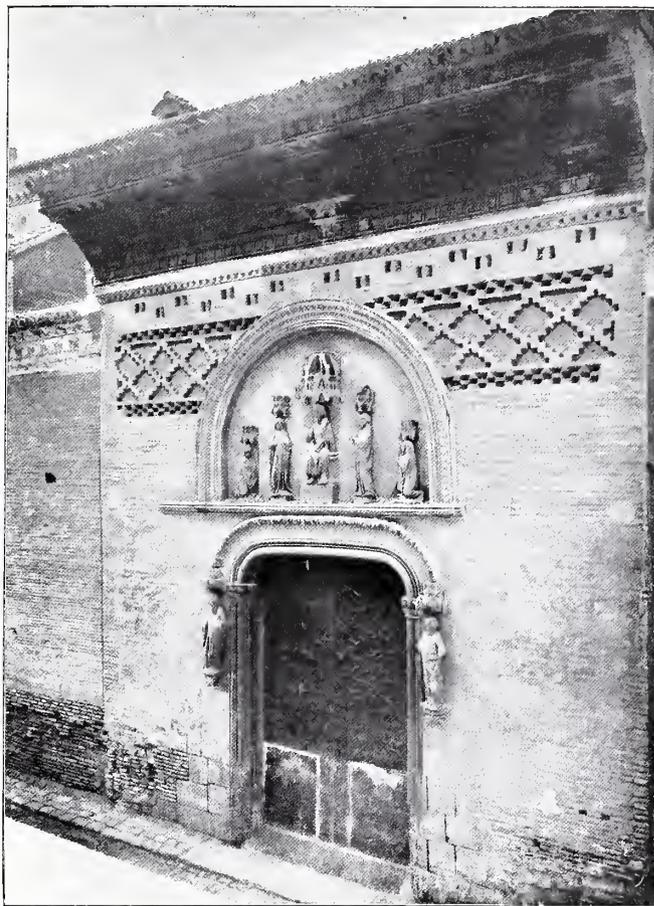
Besondere Sorgfalt wird der Ausstattung der Türme zugewendet, welche sich meist nur durch in späteren Jahrhunderten angefügte Zutaten und Bekrönungen von den Minaretten nordafrikanischer Städte unterscheiden.

Leider ist eine der anmutigsten Schöpfungen dieser Bauweise, der sogenannte neue und schiefe Turm, ein Wahrzeichen der Stadt, seit einigen Jahren verschwunden, da sich infolge mangelhafter Fundamentierung seine Abtragung notwendig machte. Er war in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts unter Leitung eines christlichen Meisters von einem christlichen, einem jüdischen und zwei arabischen Architekten erbaut worden. Ein treffliches Beispiel für das Zusammenarbeiten der Rassen, war er auch in der Gliederung und Mannig-

faltigkeit seiner Stockwerke ein solches für den kapriziösen Geschmack des Stiles und der Zeit.

Ein grandioses Monument christlich-arabischen Stiles ist die »Seo«<sup>1)</sup>, die Kathedrale von Zaragoza; oder richtiger sagt man wohl: sie ist es gewesen; denn leider ist uns ihre eigenartige Schönheit nur auf der Nordostseite erhalten geblieben, während die übrigen Fronten durch wenig glückliche Neubauten, zumal einen aus dem 17. und 18. Jahrhundert stammenden Glockenturm, den ursprünglichen Charakter vollkommen eingebüßt haben.

1) In Nordost-Spanien gebräuchliches Wort; gleichbedeutend mit »sede« = Sitz.



Zaragoza: San Pablo, Nordportal

1) Almogávares = eine Art aragonesischer Miliz.



Zaragoza: Aljateria, Inneres der Moschee mit Mihrab

Es sollte mich nicht wundern, wenn es manchen Reisenden gibt, der die Kathedrale vom Domplatz aus betreten hat und nicht ahnt, welch seltenen Kunstgenuß die schmale Gasse birgt, welche die Kirche vom erzbischöflichen Palast trennt. Hier können wir uns noch recht gut ein Bild machen, was das eigenartige Gotteshaus vor ungefähr fünf Jahrhunderten gewesen sein muß.

Unmittelbar nach der christlichen Rückeroberung wurde hier an Stelle einer Moschee dem Erlöser eine Kirche geweiht. Auf diesen Umstand mögen manche Eigentümlichkeiten im Grundriß und in der Orientierung der »Seo« zurückzuführen sein. An dieses erste, wahrscheinlich bescheidene, romanische Gebäude erinnert noch heute ein Rundbogenfenster an der Apsis.

Als seit Anfang des 14. Jahrhunderts Zaragoza Sitz eines Erzbischofs geworden war, machte sich eine Erweiterung der Kirche wünschenswert. Der Umbau ging zunächst, da die Mittel fehlten, nur langsam vonstatten, bis endlich 1412 Pedro de Luna, der in Aragon als Benedikt XIII. anerkannte Gegenpapst, eine Bautätigkeit im großen Stil eröffnete.

Das von ihm Begonnene konnte erst im folgenden Jahrhundert vollendet werden. Der Abschluß des Baues verzögerte sich um so mehr, als 1498 ein Pfeiler und mit ihm ein Teil des Gewölbes wieder einstürzte.

Wie die noch erhaltenen Rechnungsbücher ausweisen, sind nicht nur die Architekten, sondern auch die Arbeiter fast ausschließlich Mauren gewesen.

Die bereits erwähnte Nordostseite ist wohl zweifellos Anfang des 15. Jahrhunderts entstanden; mehrere Kacheln tragen in bunten Farben das Wappen der Luna, einen nach unten geöffneten Halbmond.

Verwandten Charakter zeigen, wenn auch weniger reich ausgestattet und späteren Datums, San Miguel

und Santa Magdalena, beide leider durch moderne Zufügungen in ihrer Wirkung stark beeinträchtigt.

Die älteste Kirche, an der wir diese Bauweise vertreten finden, ist wohl San Pablo; einzelne Teile gehören noch dem 13. Jahrhundert an. Auch hier hat die Außenseite zahlreiche Umgestaltungen erfahren. Doch gut erhalten ist noch der Glockenturm, der in seinem oberen Teil mit Kacheln verziert ist. Vor allem aber ist das Nordportal beachtenswert; es ist mit gotischen Figuren ausgestattet; sein hölzernes, reichverziertes Schutzdach erinnert an den Eingang des Alcazar von Sevilla.

Um nicht zu ermüden, beschränke ich mich unter den Kirchen von Zaragoza auf die hier erwähnten. Eine erschöpfende Behandlung des Themas würde noch verschiedene andere aufzählen müssen.

Was die Innenräume der genannten Kirchen anbelangt, so kommt für diese Ausführungen, — einige geringfügige Details in San Pablo vielleicht, wie ein blaues friesartiges Inschriftenband oder Wandbekleidungen in Azulejos, abgerechnet —, nur die Kathedrale in Betracht.

Das Wesentliche ist wohl auf die bereits erwähnte Restaurierung, welche durch Pedro de Luna begonnen wurde, zurückzuführen. Es ist hier eine ganz eigenartige Stimmung und Gesamtwirkung hervorgebracht worden. Abgesehen von älteren Partien am Hochaltar und von nachträglichen Ergänzungen, — den zahlreichen Seitenkapellen, welche sich ringsum zwischen den Wandpfeilern befinden, und dem, nach neuerem spanischen Usus, im Mittelschiff eingebauten Chor —, herrschen die Formen der späten Gotik vor, neben der sich bereits Einflüsse der Renaissance geltend machen; denn Aragon kam infolge seiner auswärtigen Politik<sup>1)</sup> mit der von Italien ausgehenden

1) Neapel und Sizilien.



Zaragoza: Kathedrale, Inneres, nach Parcerisa 1844



Zaragoza: Städt. Museum, Baureste aus der Aljaferia

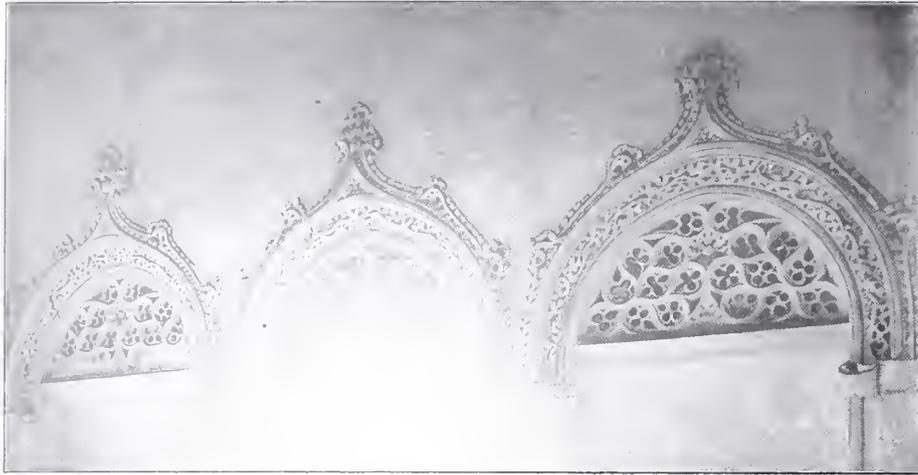


Zaragoza: Aljaferia, Eingang zur Moschee

künstlerischen Revolution zeitiger in Berührung als das übrige Spanien. Und doch macht der große, fast quadratische Raum, in welchem vier Reihen von je fünf Säulen die fünf Schiffe voneinander trennen, ohne daß sich das Mittelschiff wesentlich an Höhe und Breite unterscheidet, in seiner düsteren Pracht weit mehr den Eindruck einer Moschee, als einer christlichen Kirche.

Es fehlt das Leichte und Aufwärtsstrebende anderer gotischer Kirchen, und das schwere, mit großen Metallrosetten überreich verzierte Gewölbe lastet auf den Pfeilern. Hierzu kommt noch die ungewöhnliche Art und Weise der Beleuchtung. Hohe Fenster befinden sich nur in der Nähe des Hochaltars; sonst dringt das Licht durch verhältnismäßig kleine runde Öffnungen über den Seitenkapellen.

Früher muß der Eindruck noch eigenartiger gewesen sein; denn bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts betrug die Anzahl der Säulen in jeder Reihe nur

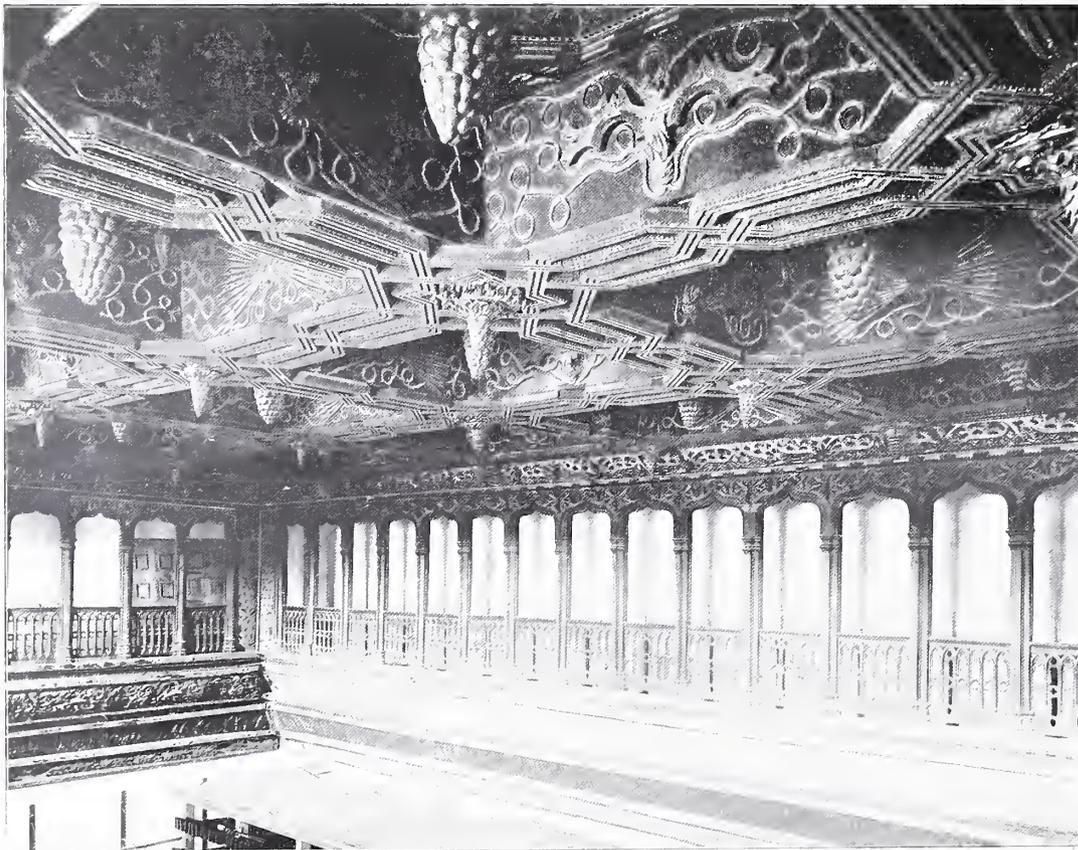


Zaragoza: Aljaferia, Fenster im Treppenhaus

drei. Die Länge der Schiffe ist damals um je zwei Säulen erweitert worden. Auch ist mit der Zeit, vorzüglich durch die nachträgliche Ausschmückung der Seitenkapellen, der buntpfarbige Kachelbelag, der wohl ursprünglich den unteren Teil der Wände bedeckte, und von dem wir noch hier und dort, vor allem auch an den Wandpfeilern, Reste finden, verschwunden.

Die Kathedrale von Zaragoza gehört zu den Denk-

mälern Spaniens, die man gesehen haben muß, um den Charakter des Landes zu verstehen. Es ist nicht das Haus eines weichen und milden Gottes der Liebe; es ist der Tempel eines harten und grausamen Geistes. Vielleicht ist es der Hauch der Wüste, der einst über der Halbinsel wehte, an dem sich ein wilder Fanatismus entzündete, und der eine Welt, die er schuf, selbst wieder verzehrte. Vielleicht auch ist es der Übereifer der Konvertiten, der zutage trat,



Zaragoza: Aljaferia, Decke des Thronsaales

als die noch in der Entwicklung begriffene spanische Nation eine große Anzahl von Mauren und Juden, welche ihren Glauben gewechselt hatten, in sich aufnahm.

Der Sitz der Inquisition war zunächst in der Kathedrale. Als aber (1485) Pedro Arbues während der Nachtmesse ermordet worden war, wurde ihr, größerer Sicherheit halber, das königliche Schloß, die Aljaferia, zur Verfügung gestellt.

Die Aljaferia liegt im Westen der Stadt und war, wie schon der Name andeutet, bereits die Residenz der maurischen Fürsten.

Ihr Äußeres bietet nichts Ungewöhnliches und unterscheidet sich in nichts von dem, was sie jetzt auch tatsächlich ist, nämlich von einer Kaserne. Die Wirkung der Innenräume wird natürlich durch ihre jetzige Bestimmung stark beeinträchtigt. Doch darf man auch nicht verkennen, daß vielleicht gerade auf diese Weise auch manches erhalten bleibt, was sonst verfallen und verkommen würde. Es ist das einzige Gebäude Zaragozas, welches beachtenswerte Reste aus der Zeit der arabischen Okkupation bewahrt hat.



Zaragoza: Aljaferia, 1. Tür des Thronsaales

Im Erdgeschoß befindet sich, in relativ gutem Zustand, die einstige Moschee, ein kleiner achteckiger Raum mit »Mihrab« (Gebetsnische). Eingangstür und Wände zeigen Stuckornamente, welche ähnlichen Arbeiten in Südspanien kaum nachstehen.

In christlicher Zeit soll sie, gewissermaßen um dem Siegesstolz Ausdruck zu geben, in unveränderter Form, als Taufkapelle verwendet worden sein. Diesem Umstand ist es wohl auch zu danken, daß sie bei späteren Umgestaltungen des Gebäudes verschont blieb.

Um sich aber einen Begriff davon machen zu können, was die Aljaferia als maurischer Palast gewesen sein mag, muß man das städtische Museum von Zaragoza aufsuchen. Hier ist ein großer Saal mit ihr entstammenden Trümmern angefüllt. Besonders schön ist eine Anzahl marmorner Kapitäle; doch auch Holzschnitzereien und Gipsarbeiten verdienen Beachtung. Leider ist die Art der Aufstellung, wenn man überhaupt von einer Aufstellung sprechen kann, die denkbar ungünstigste.



Zaragoza: Aljaferia, 2. Tür des Thronsaales

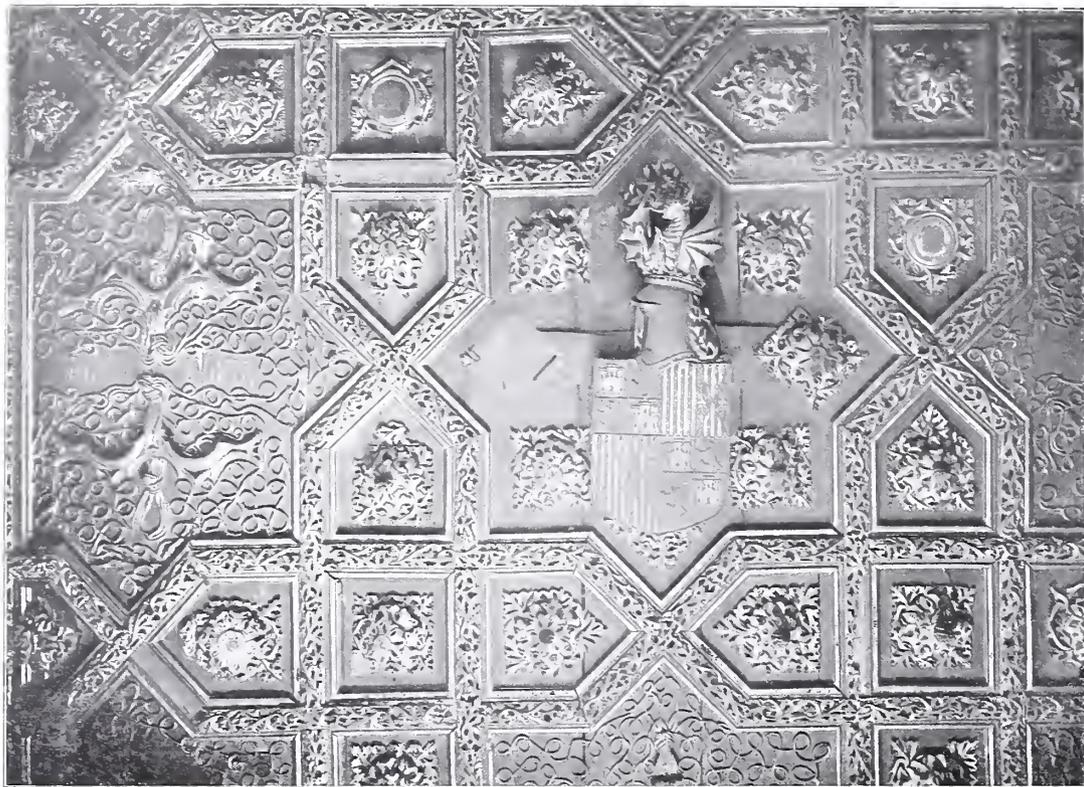
Ich bin hier auch auf diese Baureste kurz eingegangen, obwohl sie, genau genommen, als Erzeugnisse rein-arabischer Kunst nicht in Betracht kommen. Doch scheinen sie mir zur Vervollständigung des Bildes beizutragen; denn diese oder ähnliche Arbeiten haben sicher den folgenden Jahrhunderten als Vorbilder gedient, und keinesfalls ist es uninteressant, am gleichen Ort Maurisches und Maureskes vergleichen zu können, um hierbei festzustellen, wie der Geschmack des Siegers sich dem des Besiegten anpaßte.

In umfassendster Weise wurde die Aljaferia, welche vorübergehend Benediktinerkloster gewesen war, durch Ferdinand den Katholischen (1479—1516) umgebaut.

der reichvergoldeten<sup>1)</sup> Holzdecken, die buntfarbigen Fliesen der Fußböden und einige Türumrahmungen zu konzentrieren. Die Wände sind frisch getüncht und hinter Gestellen von Mauserflinten und Seitengewehren verborgen. — Sic transit gloria mundi. —

Allenthalben sind die Embleme des katholischen Königspaares angebracht: ein Bündel zusammengeschnürter Pfeile, als Sinnbild der Vereinigung der spanischen Provinzen, und ein Joch, als Symbol der Ehe, — daneben die Devise: »Tanto Monta«.

Der Sinn dieses »Tanto Monta« wird verschieden gedeutet, im allgemeinen aber dahin erklärt, daß hierdurch ausgedrückt werden soll, durch die Vereinigung von Kastilien und Aragon steige (monta) Isa-



Zaragoza: Aljaferia, Decke im Saal der Heiligen Elisabeth

Wir finden daher eine Reihe prunkvollst ausgestatteter Räumlichkeiten, welche den mauresken Geschmack der Zeit und die Konfusion der Stilarten trefflich zum Ausdruck bringen.

In erster Linie nimmt das monumentale Treppenhaus unser Interesse in Anspruch. Leider wird hier, wie auch an anderen Partien des Palastes, die Feinheit der gotisch-arabischen Ornamente am Geländer und an den Bekrönungen von Türen und Fenstern durch einen dicken Kalkanstrich sehr beeinträchtigt. Die geschnittenen Balken der Decke zeigen Spuren von einstiger Vergoldung und blauer Bemalung; die Zwischenräume sind mit ornamentaler Temperamalerei ausgefüllt.

Der größten Prachtentfaltung begegnen wir in den Sälen des ersten Stockwerkes. Doch brauchen wir hier unsere Aufmerksamkeit nur auf die Schnitzereien

ebenso (tanto) als Ferdinand, bez. Ferdinand ebenso als Isabella. Denn natürlich war es die Quelle nutzloser Diskussionen, festzustellen, welcher der beiden Kontrahenten bei dieser Ehe das beste Geschäft gemacht habe.

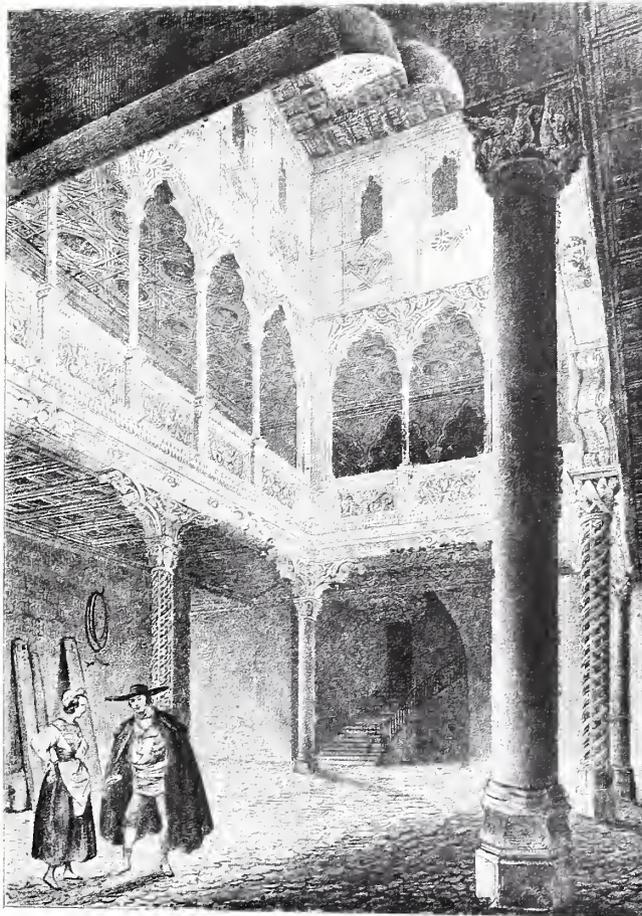
Besonders verschwenderisch ist der sogenannte Thronsaal ausgestattet. Unter einer kassettierten, mit traubenartigen Zapfen verzierten Decke läuft ringsum eine graziöse, gotische Galerie; ihr unterer Rand trägt in goldenen Lettern auf blauem Grunde folgende Inschrift, die sich in den anderen Sälen wiederholt: FERDINANDUS HISPANIARUM, SICILIAE, SARDINIAE, CORSICAE, BALEARUMQUE REX, PRINCIPUM OPTIMUS, PRUDENS, STRENUUS, PIUS, CONSTANS, JUSTUS, FELIX, ET HELISABET

<sup>1)</sup> Zu dieser Vergoldung wurde das erste von Columbus mitgebrachte Gold verwendet.

REGINA, RELIGIONE  
ET ANIMI MAGNITU-  
DINE SUPRA MULIE-  
REM INSIGNI, CONJU-  
GES AUXILIANTE  
CHRISTO VICTORIO-  
SISSIMI, POST LIBERA-  
TAM A MAURIS BAETI-  
CAM, PULSO VETERI  
FEROQUE HOSTE,  
HOC OPUS CONSTRU-  
ENDUM CURARUNT,  
ANNO SALUTIS  
MCCCCXCII.

Der Saal hat zwei Tü-  
ren, welche geradezu mu-  
stergültig für der arabi-  
schen Kunst nahestehende  
Spätgotik sind; über der  
einen befindet sich das von  
Löwen gehaltene Arago-  
nesisch-Kastilianische Al-  
lianzwappen, die andere  
ist von Blattornament um-  
rahmt. Bei der letzteren  
zeigt sich uns der oft etwas  
krause und unklare Stil in  
seiner reizvollsten Form.

Einfacher, doch minde-  
stens ebenso geschmack-  
voll, als die etwas schwe-  
ren und protzigen Holz-  
schnitzereien des Thron-  
saals, ist der Plafond des  
nach der heiligen Elisa-



Zaragoza: Innenhof in der Calle de Santiago  
nach Parcerisa 1844

beth von Portugal be-  
nannten Raumes.

Trotz der wenig fest-  
lichen Stimmung, welche  
in den heutigen Kasernen-  
räumen herrscht, können  
wir hier immer noch das  
Walten eines stolzen und  
herrischen Geistes ver-  
spüren, der sich auch das  
Schönste, was die unter-  
worfenen Völker besaßen,  
dienstbar machen wollte.  
— Das Gold, welches die  
Galeeren aus fernen Lan-  
den bringen, steht dem  
königlichen Willen zur  
Verfügung; doch die  
Kunst ist eine spröde  
Sklavin. — — —

Die auffällige Erschei-  
nung, daß Zaragoza, ob-  
wohl verhältnismäßig weit  
entfernt von dem Süden  
des Landes, dem Zentrum  
arabischen Lebens in Spa-  
nien, doch so reich ist an  
Bauwerken, welche mor-  
genländischen Einfluß  
verraten, ist, abgesehen  
von der hohen Bedeutung  
der Mauresken und Juden  
für den aragonesischen



Zaragoza: Nuestra Señora del Pilar

Staatshaushalt während des Mittelalters, auf bestimmte historische Ereignisse zurückzuführen, welche für die Lebensbedingungen der Stadt von Wesenheit waren.

Wie schon gesagt, war es vor allem im 15. und zum Beginn des 16. Jahrhunderts, als die Gotik sich immer mehr verfeinerte und endlich ausartete, zugleich aber der Übergang zur Renaissance sich vorbereitete, also zu einer Zeit, die ein klares Stilbewußtsein nicht mehr, bzw. noch nicht haben konnte, daß eine Verquickung des spanischen Geschmacks mit arabischen Ideen immer mehr zutage tritt. Nun trifft zufällig genau mit dem Beginn dieses Zeitabschnittes eine für die Staaten der Krone Aragon, zumal aber für Zaragoza, höchst bedeutsame politische Umgestaltung zusammen.

Als die erste Dynastie der aragonesischen Könige mit Ramiro II., dem Mönch, 1137 erlosch, folgten ihr die Grafen von Barcelona auf dem Thron. Während der Regierungszeit dieses Geschlechtes, welches neben den italienischen Besitzungen des Hauses mit der Zeit die Kronen von Katalunien, Aragon, Valencia und den Balearen vereinigte, blieb Barcelona die Reichshauptstadt. Zaragoza, wo nur vorübergehend, wenn die Verhältnisse es erheischten, Hof gehalten wurde, sank zum Rang einer Stadt von sekundärer Bedeutung.

Im Jahre 1410 schloß Martin, der letzte Graf von Barcelona, die Augen, ohne Erben zu hinterlassen. Mit dem auf dem Parlament von Caspe durch Vertreter der vereinigten Königreiche erwählten Ferdinand von Antequera bestieg eine kastilianische Familie den Thron von Aragon, welche während eines Jahrhunderts bis zum Tode Ferdinands des Katholischen (1516) Zaragoza wieder den Glanz einer Residenzstadt verlieh.

Naturgemäß hatte die Verlegung des königlichen Hoflagers von Barcelona nach Zaragoza eine Vermehrung der Bautätigkeit in der lange Zeit stiefmütterlich behandelten alten Ebrostadt zur Folge. Tatsächlich wird diese für die Geschichte der Hauptstadt von Aragon bedeutsamste Periode mit dem Umbau der Kathedrale 1412 eröffnet und mit dem Umbau der Aljaferia 1492 beendet. Unter den Bürgern aber der Stadt und des Landes waren es vorwiegend nur Araber und Juden, welche in der Lage waren, die jetzt sich häufenden Aufträge zu übernehmen und auszuführen.

\* \* \*

Etwa gleichzeitig bahnt sich eine Änderung in der Lebensführung des hohen Adels an, der »ricos hombres«<sup>1)</sup> von Aragon, welche nach und nach der mit allen Mitteln arbeitenden Krone gegenüber an Ansehen und Bedeutung verlieren; allmählich wird es den Magnaten zur Gewohnheit, nicht nur in stolzer Unabhängigkeit innerhalb ihrer Machtsphäre zu wohnen, sondern auch einen Teil des Jahres in der Nähe des königlichen Hofes zu verbringen. Dies hat die Entstehung einer großen Anzahl seigneuraler Paläste in der Hauptstadt zur Folge.

Auch hier ist die Mitarbeiterschaft arabischer Archi-

tekten unschwer festzustellen. Denn, obwohl der aragonesische Winter absolut nicht dazu berechtigen konnte — ja in dem benachbarten Katalunien, dessen mildes Klima hierfür viel geeigneter scheint, eine ähnliche Anlage der Häuser kaum vorkommt — hat man hier fast ausschließlich die in Südspanien heute noch übliche Bauweise angewendet, nämlich offene Innenhöfe, um welche sich die Räumlichkeiten gruppieren und deren Galerien die Verbindung innerhalb des Hauses vermitteln.

Daß diese Art zu bauen nicht den Bedürfnissen des Landes entsprach, sondern auf fremde Einflüsse zurückzuführen ist, wird wohl schon allein dadurch bestätigt, daß bei einer großen Zahl dieser Höfe die offenen Bogen der Säulengänge im Laufe der Zeit wieder mit Ziegelsteinen zugesetzt worden sind, ein Umstand, der natürlich nicht geeignet ist, die malerische Wirkung dieser an und für sich so reizvollen »Patios« zu erhöhen. Ich füge die Abbildung eines Hauses der Calle de Santiago bei, dessen Hof den orientalischen Charakter besonders deutlich zum Ausdruck bringt.

Die Nachwirkungen dieser Tätigkeit arabischer Meister, welche ihre Kunstfertigkeit in den Dienst einer christlichen Dynastie stellten, um deren Residenzstadt zu verschönern, einer Dynastie, die ihnen so schlechten Dank gewußt hat, macht sich noch lange Zeit fühlbar.

Die Backsteinfassade der erst 1551 vollendeten Börse (Lonja) zeigt zwar keinerlei orientalische Ornamente, doch scheinen die Baumeister sich den fremden Formen der italienischen Renaissance nur mit Mühe anbequemt zu haben. Im Inneren aber ist die Decke der von acht jonischen Säulen getragenen, gewölbten Halle, ähnlich wie wir es in der Kathedrale sahen, mit schweren vergoldeten Rosetten verziert, und die Wand trägt als Schmuck, umsäumt mit einer Kante von Arabesken, das der spanisch-arabischen Kunst so wohlbekannte blaue Inschriftenband.

Und noch am Ende des 17. Jahrhunderts 1681, als längst der Fuß des letzten Mauresken den Boden Spaniens verlassen hat, entsteht in dem Heiligtum der Schutzpatronin von Aragon, »Nuestra Señora del Pilar«<sup>1)</sup>, ein Gebäude, das in dem bunten Spiel seiner mit farbigen Glasurziegeln (blau und weiß, gelb und grün) gedeckten Kuppeln und Dächer weit eher dem Orient anzugehören scheint, als daß es in uns die Empfindung wachrufen könnte, uns hier einem der besuchtesten Wallfahrtsorte der Christenheit zu nähern.

Die Generationen vergehen und leben doch weiter fort, so lange sich die stummen, steinernen Zeugen ihres Tuns und ihres Empfindens aufrecht erhalten. Diese erregen immer wieder aufs neue die Phantasie der Nachgeborenen und beeinflussen, gewollt oder nichtgewollt, ihr Denken und Schaffen.

So werden wohl noch jahrhundertlang schlanke Türme, deren Wände fremdartiger Schmuck bedeckt, die Dächer von Zaragoza überragen, wird der Ebro das farbige Bild der Marienkirche widerspiegeln und seine braunen Wellen durch die steinernen Bogen der

1) Pilar-Säule, die Madonna steht auf einer geheiligten Säule.

1) Rigos hombres = reiche Männer.

alten Brücke drängen, die ihren Ursprung dem arabischen Meister Mahoma Macoela dankt.

\* \* \*

Vergleicht man die Denkmäler spanischer Kunst, welche den Einfluß des Morgenlandes verraten, mit etwa zeitgenössischen Schöpfungen der späten Gotik oder auch den Erstlingswerken der spanischen Renaissance, so macht sich bei ersteren, trotz technischer Vollendung und Sicherheit, eine verhältnismäßige Armut an Gedanken geltend; und zwar tritt dies um so deutlicher zutage, je mehr sich eine arabische Art der Kunstauffassung prägt.

Man ist so oft geneigt, bei dem Studium der spanischen Geschichte die christliche Kultur gegenüber der arabisch-maurischen ungünstig zu beurteilen. Doch hatten hier auch bei einer muhammedanischen und vorherrschend semitischen Nation das geistige Leben und die Daseinsformen einen Grad der Verfeinerung erreicht, der dem Abendland vorbildlich erscheinen konnte, so belehrt uns die Kunst deutlich darüber, daß in diesem Milieu dem Intellekt des Individuums bei weitem nicht die Möglichkeit einer selbständigen Entfaltung gegeben wurde, als im Bereich christlich-europäischer Anschauungen.

Der Sinn für die Farbe, die Prachtentfaltung, die Fülle der Verzierungen ist orientalisches; doch während man hier sich nicht scheut, um große Flächen prunkvoll auszumücken, schablonenmäßig das gleiche Ornament zu wiederholen, ist die Erfindungsgabe der Gotik unerschöpflich, und selbst dort, wo die Symmetrie eine Übereinstimmung der einzelnen Teile fordert, kann sie sich doch nur dazu entschließen, Ähnliches, nicht Gleiches gegenüberzustellen.

Ferner, da figürliche Darstellungen der arabischen Kunst ursprünglich fremd sind, und sie sich mit ganz

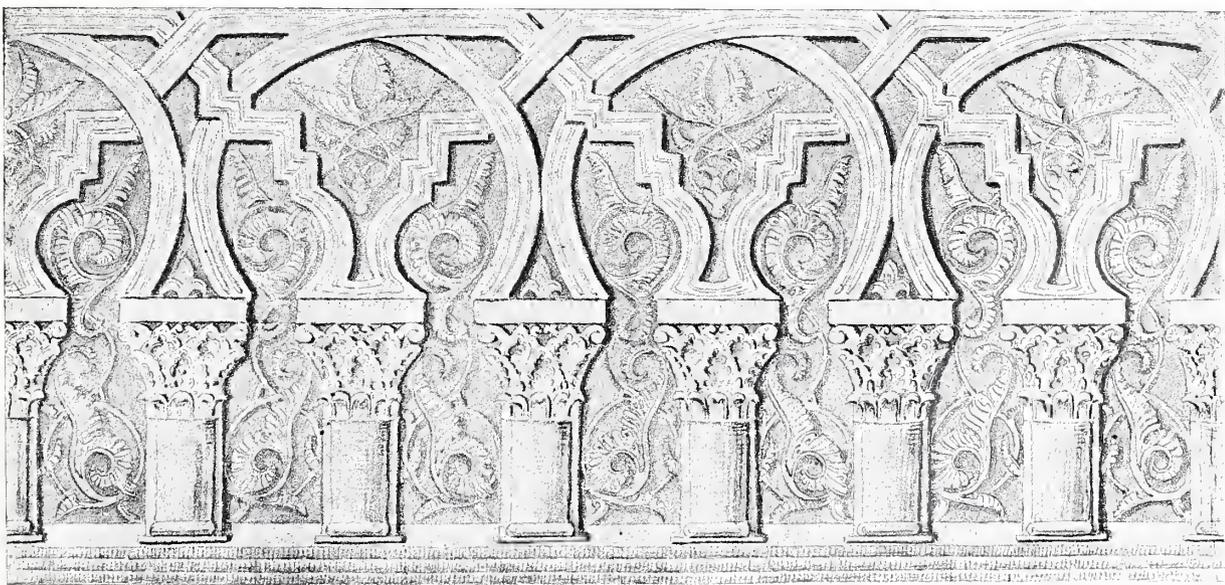
geringen Ausnahmen auf das Ornament beschränkt, fehlt ihr der Reichtum symbolischer Andeutungen, welche den Schöpfungen des christlichen Mittelalters Leben verleihen und unser Nachdenken fortgesetzt anregen; um einer Idee Ausdruck zu verleihen, bleibt ihr als einziger Ausweg die Anwendung, in ihrer Wiederholung oft langweiliger, stilisierter Embleme oder dekorativer Inschriften, welche der Phantasie keinerlei Spielraum lassen.

Mit dem Wesen der arabischen Kunst mag es im Zusammenhang stehen, daß sie es zu einer sonst kaum erreichten Meisterschaft in der Erzielung dekorativer und koloristischer Wirkungen gebracht hat; denn das Hervortreten einer starken künstlerischen Persönlichkeit ist für das Gesamtbild oft nur störend. Doch hat man sich kaum wesentlich über das Niveau des Kunstgewerbes erhoben, und nachdem man sich eine gewisse Anzahl von Ideen und technischen Fertigkeiten angeeignet hatte, tritt der Stillstand ein.

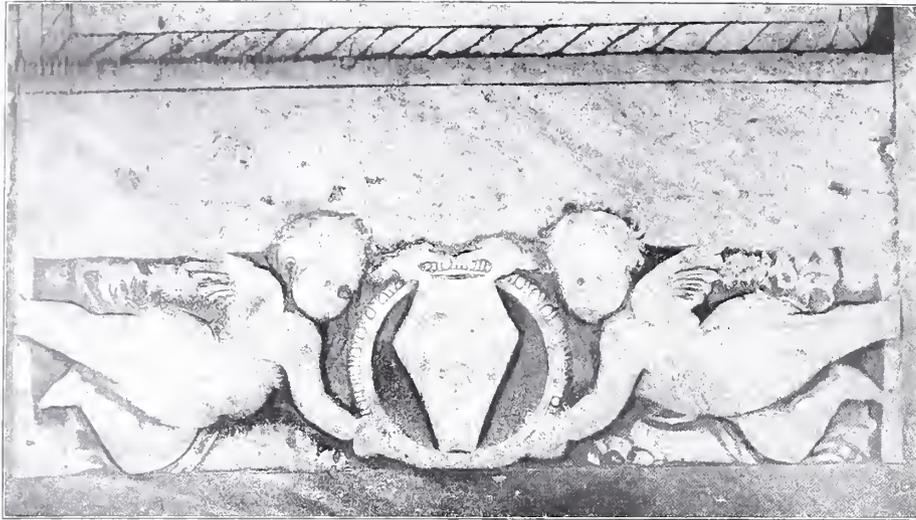
Die Araber des nordwestlichen Afrikas wahren heute noch die Traditionen der spanischen Blütezeit, doch wissen sie auch nach vier Jahrhunderten nichts Besseres zu tun, als immer wieder damals Entstandenes nachzuahmen.

Im christlichen Spanien dagegen ist eine Kunst entstanden, welche, wie kaum eine zweite in Europa, dem Willen und der Leidenschaft des Individuums Ausdruck verliehen hat.

Wie im Volksleben Rassenkampf, Rassenhaß und Rassenmischung schwere Krisen gebracht haben, an denen das Land zum Teil jetzt noch leidet, doch auch die treibenden Kräfte waren für die nationale Größe, so ist es der spanischen Kunst gelungen, fremde Eindrücke in sich aufzunehmen und sie immer wieder, trotz Verirrungen verschiedenster Art, schöpferisch neu zu gestalten.



Zaragoza: Bogenfries im städtischen Museum (ergänzt)



Putten vom Grabsteinfragment in S. Maria del Popolo

## EIN GRABMAL VON DONATELLO IN S. MARIA DEL POPOLO

IN der Kirche S. Maria del Popolo, der an Denkmälern reichsten Kirche Roms, befindet sich an der zweiten Säule zwischen Mittelschiff und rechtem Seitenschiff eine Grabplatte, die nach meiner Ansicht die Autorschaft Donatellos verrät, auf jeden Fall aber seiner Werkstatt entstammt. Alle stilistischen Merkmale stimmen mit dem überlieferten Werk des Meisters in S. Maria Aracoeli überein, einzelne Abweichungen sprechen sogar zum Vorteil des neugefundenen Grabsteines gegenüber der Crivelliplatte und sind so interessant, daß man aus dem Stil, dem nach meiner Einsicht für die Kunstbetrachtung wichtigsten Zeugen, die Urheberschaft Donatellos anerkennen muß. Die Tatsache gerade, daß Abweichungen von dem anerkannten Werk vorhanden sind, spricht gegen die Annahme, unser Grabmal sei die Kopie eines römischen Steinmetzen, nach dem Denkstein für Crivelli verfertigt.

Allein auch die gedruckten Zeugnisse sind nicht gegen eine Zuweisung an Donatello.

Vincenzo Forcella<sup>1)</sup> gibt die Inschrift des Steines an; allerdings nicht aus eigener Anschauung, seine Quelle ist ein Manuskript des Cassiano dal Pozzo, eines Freundes von Poussin und Rubens (f. 207), welcher im 17. Jahrhundert folgendes gelesen haben will:

Hic jacet corpus Vener. Viri magri. Jo. Scades Petri Traiect. Inferioris . . . et sci Servacii Traecten Superioris Eccles. Canon. Ac. D. Ducis Burgundiae, qui obiit. MCCCCLII.

Wenn diese Angabe stimmen würde, so wäre meine Zuspriechung für Donatello während seines römischen Aufenthalts 1432—1433 hinfällig.

Aber schon Forcella selbst weist in dem Vorwort

seines Buches<sup>1)</sup> auf die Unzuverlässigkeit dieser Quelle hin, und das Wenige, was noch heute sich entziffern läßt, stimmt nicht mit dem von Cassiano dal Pozzo angeführten genau überein. So ist z. B. noch jetzt ganz deutlich am Fußende zu lesen:

Servacii Traiecten Superioris Acda,  
die Worte Eccles. Canon. zwischen Superioris und Acda sind, jedenfalls an dieser Stelle, eine willkürliche Ergänzung des Cassiano.

Aus solchen Unzuverlässigkeiten sind wir zu dem Schluß berechtigt, daß der Autor auch die Jahreszahl willkürlich angenommen, oder nach oberflächlicher Lesung 1452 entziffert hat.

Zu dieser Behauptung ermutigt das Werk Gasparo Alveris »Roma in ogni stato«. Roma 1664. Alveri, ein Zeitgenosse Cassianos, vermag um die Mitte des 17. Jahrhunderts nicht mehr zu entziffern, als:

Vener. viri magistri Jo. Scade Sancti Petri Traiecten inferioris . . . sancti Servacii Traiecten superioris Acda . . . (S. 28).

Es ist kaum anzunehmen, daß im Verlauf weniger Jahre das Datum völlig zerstört oder vergessen worden ist.

Die anderen Quellen, wie: il Landucci, Jacopo Alberici, Armellini, Angeli<sup>2)</sup> erwähnen den Stein nicht.

1) Bd. I, S. IX. Quantunque la lezione non sia troppo accurato e non vi siano speciali indicazioni, è però pregevole per la sua vastità, somministrandoci memorie in gran parte perdute.

2) Landucci: Origine del Tempio etc. detto oggi del Popolo .

Compendio delle Grandezze dell' illustre et Devotissima Chiesa di Santa Maria del Popolo Roma<sup>«</sup> composto dal R. P. Frate Jacopo Alberici. Roma 1600.

Armellini: Le Chiese di Roma. Roma 1891.

Angeli: Le Chiese di Roma. Roma—Milano.

1) Iscrizioni delle Chiese e d'Altri Edifici di Roma . Roma 1869. Bd. I, S. 318, Nr. 1190.

Gegen meine Ansetzung für Donatello könnte noch das Buch des Laurentius Schrader<sup>1)</sup> ausgespielt werden, aber wieder stimmt die späte Datierung des Steines bei diesem Autor mit der des Forcella nicht überein, und Schrader, der in seinem Werke viele Jahreszahlen, z. B. bei Gio. Battista Mellino in S. Maria del Popolo, falsch oder gar nicht entziffert hat, kann nicht als zuverlässig angesehen werden.

Alveri zeigt nach meiner Einsicht den Weg, um zu einer richtigen Datierung des Steines zu gelangen.

In der Kapelle S. Niccolo, der Kapelle der Familie Mellino, befand sich neben dem Grabmal des 1433 gestorbenen Franciscus Mellino ein anderer Stein<sup>2)</sup> mit der Inschrift 1432. Da die Crivelliplatte 1431 gezeichnet ist, so wäre das Scadedenkmal, das ich unter diesem Stein vermute, das frühere, was auch nach dem Stil wahrscheinlich ist.

Auf dem Fußboden dieser Kapelle an der rechten

Wand ist noch heute eine Platte eingelassen, wie man erkennen kann, an Stelle eines entfernten Grabsteines, welche nach ihren Maßen zu der Annahme berechtigt, daß sich dort unser Stein mit dem angeführten Vers befunden hat. Dieser Stein ist nämlich bei 2,38 m lang genug, um bei einer Buchstabengröße von 3 cm unser Grabmal nebst Spruchplatte ersetzt zu haben, während die Mellinoplatte nach der Anordnung ihrer Inschrift diese Ergänzung nicht zuläßt.

Daß die Kapelle im Jahre 1432 nach der Beisetzung des Franciscus Mellino noch nicht Privatbesitz dieser Familie gewesen ist, noch nicht ausschließlich den Familienmitgliedern zur Bestattung gedient hat, können wir auch dem Werke des Alveri<sup>3)</sup> entnehmen, wo er sich auf Sansovino »De famil. Italiae« beruft.

Gio. Battista Mellino († 1478) wurde drei Monate nach seinem Tode aus der Kirche S. Pietro nach der von ihm errichteten oder ausgebauten Kapelle in



Grabmal des magister Jo. Scade  
in S. Maria del Popolo

S. Maria del Popolo gebracht. Man darf daraus folgern — zumal von seinem dritten Bruder Pietro († 1483) gesagt wird, er habe mit an der Kapelle gebaut — daß diese um die Zeit des Todes des Gio. Battista noch nicht vollendet ist, also erst wenige Jahre vorher bei der Erhebung des Gio. Battista zum Kardinal in Besitz der Familie gekommen ist, weil man für die nicht sehr große Kapelle kaum eine dreißigjährige Bauzeit ansetzen darf.

Ich gebe zu, daß diese Beweisführung stark hypothetisch ist, lege aber weniger Wert auf

1) Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo et a Christianis posita sunt, libri Quattuor edita a Laurentio Schradero.

Halberstadien: Saxone.  
Helmaestadii 1592.

S. 160. Johannis Schade S. Petri Traectensis et Aisteten. Praepositi Dauentriensis S. Servatii Traiecti superioris, S. Joannis Traiecti inferioris Canonici, Ducis Burgundiae in curia Procuratoris obiit MCCCCLIII.

2) Alveri: »Roma in ogni stato«. S. 10.

»Vogliono alcuni Scrittori, che ne'tempi antichi notarono le sepolture di questa Chiesa, che vi fussero accanto a la medesima lapide li seguenti versi, che oggi non si vedono:

Vis tibi post mortem firmam  
promittere sedem  
Ante oculos semper fulmina  
mortis habe.

Anno MCCCCXXXII.  
XIII Kal. Octobris.

3) Alveri. Teil II, S. 47.



Grabmal des Giovanni Crivelli  
in S. Maria Aracoeli

die Befunde der gedruckten Quellen, als auf den Stil des Steines selbst, der für Donatello spricht. Mir lag vor allem daran, mit diesem Material zu beweisen, daß dieses mehr für die Zuweisung, als gegen sie zeugt.

Ich habe seinerzeit, als ich den Stein fand, an der Mitte der rechten Seite Reste von Buchstaben zu entdecken geglaubt, aus welchen ich DO, und in gewissem Zwischenraume OP (d. h. DONATELLI OPUS) zu entziffern meinte, was nochmaliger Nachprüfung bedarf.

Aus der Zeit des Aufenthaltes Donatellos in Rom kennen wir zwei Grabsteine, welche Beziehungen zu dem Meister besitzen. Die Platte für Giovanni Crivelli stammt von seiner Hand, da sie bezeichnet ist, und an der Bronze für Papst Martin V. soll Donatello seinem Schüler Simone Ghini geholfen haben.

Jedenfalls ist an der Bronzeplatte wenig von des Meisters Hand erkennbar, da weder die Engel, die das Wappen halten, noch der Faltenwurf und die Verkürzung der Füße seine Art verraten. Auch die Ornamentik ist sehr spärlich, und allein das Gesicht beweist eine hohe Künstlerschaft.

Viel näher steht dem Crivelligrab die Bronzetafel zu Siena für den Bischof Giovanni Pecci (1426—27), wo der Dargestellte gleichfalls mit nach links gewandtem Kopfe in einer Nische von Muschelform ruht.

Die stilistische Verwandtschaft zwischen dem Crivelligrabmal und dem Stein zu S. Maria del Popolo ist noch enger. Schon die Größenverhältnisse und Maße sind beinahe übereinstimmend. Beide Steine haben eine Länge von 2,31 m und der Unterschied in der Breite um 0,05 m (Crivelliplatte 0,87 m, Scadepalte 0,82 m) läßt sich vielleicht dadurch erklären, daß an dem Stein zu S. Maria del Popolo Teile am Spruchband abgebrochen sind.

Auf beiden Grabmalen ruht die Figur des Dargestellten in einer Nische von Muschelform auf einem Kissen, das noch Reste von Granatapfelmusterung zeigt. Der Tote ist in seiner geistlichen Tracht mit Kapuze und Stola gebildet. Weite Ärmel und reicher Faltenwurf beleben die Fläche des Gewandes. Verschieden an beiden sind vor allem die Falten, die unter den gekreuzten Händen bei Crivelli gerade herabsinken, während sie bei Scade in dreieckigen Wellen bis zu den Knien reichen und dann glatt zu den Füßen fallen.

Durch die nach vorn gerichtete Kopfstellung und die reichen, fast noch spätgotischen Falten macht das Scadedenkmal einen archaischeren Eindruck als das Crivellimonument, und die frühere Datierung auf 1432 findet hierin ihre stilistische Berechtigung.

Trotz des Ruhens auf dem Kissen sind die Füße so gesehen, als wenn der Geistliche in der Nische stände, eine Konzession der Logik an die künstlerische Wohlgefälligkeit.

Die Nische wird von zwei korinthischen Pilastern gestützt, deren Kanneluren bis zu halber Höhe mit Stäben gefüllt sind. Diese Pilaster sind spezifisch für Florentiner Kunst. Mit Mino da Fiesole und seiner Schule werden sie in Rom verbreitet, aus florentinischen Werkstätten wandern sie mit Francesco Laurana nach

Neapel, und Luca della Robbia hat sie nicht nur an dem Tabernakel in Peretola, sondern nach dem neuen Funde Castelluccis auch an der Sängertribüne der Domopera zu Florenz angewandt.

Auf diese Pilaster stützt sich ein Gesims, auf welchem Archivolte und Muschel aufsitzen. Leider ist die Platte in S. Maria del Popolo so zerstört, daß sich die Gliederung von Gebälk und Archivolte nicht mehr genau bestimmen läßt. Die Muschel der Nische hat bei der neuen Platte elf Höhlungen, am Crivellimonument dreizehn und zwei halbe, dadurch setzt sie weicher an und der Steg kommt nicht auf dem Gesims zu liegen.

Über der Archivolte der Nische halten zwei Engel das Wappen des Geistlichen in einem Rund mit Muschelriefelung. Die Formen der Schilde sind an beiden Denkmalen verschieden, doch gehören sie einer gleichen Epoche an.

Die Engel sind in schwebendem Fluge gedacht. Sie füllen die Zwickelform durch Knien auf dem rechten Bein, während das gestreckte linke an dem Rand des Steines lehnt. Die Engel der rechten Seite und die Körperstellung der anderen beiden sind an den Grabmalen beinahe identisch. Jedoch lockert der Meister am Scademonument feinsinnig die Symmetrie des Puttopaares dadurch, daß er den linken Putto sein Antlitz dem Beschauer zuwenden läßt. Dieser Zug ist deshalb besonders künstlerisch, weil der magister Scade mit nach vorn gerichtetem Gesicht ruht, also die Bewegung nach links, welche der Kopf des Crivelli wie des Pecci einnimmt, hier von dem Putto übernommen wird.

Es ist kaum denkbar, daß selbst im Jahre 1452 oder 1454 ein römischer Steinmetz beim Kopieren auf diese feine Änderung verfallen wäre.

Und welcher Florentiner Schüler Donatellos mit der genügenden Meisterschaft hielt sich in jenen Jahren in Rom auf?

Zum Vergleich, wie damals in Rom Putten, die dem gleichen Zweck dienten, gearbeitet wurden, setze ich (Abbildung 1) die Reste einer Platte gleichfalls aus S. Maria del Popolo. Dieses Bruchstück liegt vor der ersten Kapelle des linken Seitenschiffs.

Die Größe (3 cm) und die Form der Buchstaben sind an beiden Denkmalen gleich.

Auf diese Gründe hin möchte ich die Urheberchaft an dem Stein dem Meister Donatello selbst oder seiner Werkstatt zuschreiben. Ich bin mir wohl bewußt, daß die von mir angeführten, nicht unzweifelhaften Druckstellen nicht für mich sprechen; allein das Werk selbst redet klar die Formensprache des Florentiner Künstlers.

Leider ist der Stein arg von der Zeit mitgenommen, und aus diesem Grund eine ausführlichere Stilanalyse unmöglich oder ein Spiel der Phantasie.

Trotzdem halte ich es für nötig, die Aufmerksamkeit diesem Denkmal zuzuwenden; denn wir besitzen so wenig Arbeiten aus der Periode des römischen Aufenthaltes Donatellos, daß selbst die Kenntnis dieses zerstörten Werkes eine Bereicherung bedeutet.

ROBERT CORWEGH.









AUFSTEIGENDES WETTER



John Flaxman: Homer.

Titelvignette zu den Odyssee-Zeichnungen. Nach dem Stich Pirolis. Originalgröße

## JOHN FLAXMAN

O Attic shape! Fair attitude! With brede  
Of marble men and maidens overwrought,  
With forest branches and the trodden weed;  
Thou silent form! dost tease us out of thought  
As doth eternity: Cold Pastoral!

John Keats, On a Grecian urn.

**J**OHN FLAXMAN gehört nicht mehr zu den Lebenden. Nur in der Geschichte des Kunstgewerbes wird er noch als der Leiter von Josiah Wedgwoods Bildhaueratelier genannt. Für Wedgwood hat Flaxman die zierlichen Figurenfriese und Reliefformamente entworfen und zum Teil auch selbst modelliert, die in weißer Auflage den Schmuck der Kamineinfassungen und Möbelappliken und der himmelblau oder rosa, lila, olivgrün, salbeigrün oder strohgelb gefärbten Jaspergefäße bildeten, die seit den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts in erstaunlichem Formenreichtum aus der Etruria-Manufaktur von Wedgwood & Bentley hervorgingen. Aber nicht diese reizenden Kleinigkeiten, zu denen den Jungverheirateten die Not des Broterwerbs wenn auch nicht unwillig zwang, haben Flaxman vor hundert Jahren in ganz Europa berühmt gemacht, sondern seine Umrißzeichnungen zu Homers Ilias und Odyssee, zu Aeschylus' Tragödien und zu Dantes göttlicher Komödie, die in Stichen und Nachstichen überall verbreitet und überall mit Begeisterung aufgenommen wurden.

Im Herbst des Jahres 1787 war Flaxman nach Rom gekommen, in Wedgwoods Auftrage (er sollte die dort für die englische Manufaktur tätigen Modelleure überwachen); bald darauf muß er die Zeichnungen in Angriff genommen haben. Sie waren ursprünglich nicht für die Vervielfältigung bestimmt, sondern wurden in Erfüllung privater Aufträge ausgeführt, der Homer für eine Mrs. Hare Naylor, der Aeschylus für eine Countess Spencer, der Dante für Thomas Hope, dem Flaxman auch den Auftrag einer größeren Bild-

hauerarbeit zu danken hatte; schon im Jahre 1793 aber lagen alle vier Folgen von Tommaso Pirolis gestochen vor.

Die Zeit, Flaxmans große Skulpturen richtig zu würdigen, ist noch nicht gekommen — seine Werke sind nicht nur in St. Pauls und Westminster Abbey zu finden — die Umrißzeichnungen aber wird auch das moderne Urteil nach einem merkwürdigen Kreislauf des Geschmacks nicht ablehnen.

Die Zeichnungen zur göttlichen Komödie scheinen im Privatbesitz verschwunden zu sein, die Zeichnungen zu den anderen Folgen hängen unter Glas und Rahmen im New Burlington House in London auf einem schlecht beleuchteten Absatz der Treppe, die zu der Diploma Gallery der Royal Academy of Arts hinaufführt und in dem Saal, der Lionardos Karton der heiligen Anna Selbdritt und Michelangelos Madonnenmedaillon beherbergt.

Man wird den Qualitäten dieser Kompositionen nicht gerecht, wenn man sie nur nach der Reduktion der gestochenen Ausgaben beurteilt, denn die Stiche sind, obwohl sie in Rom offenbar unter Flaxmans Augen ausgeführt wurden, doch ganz unzulänglich; die Frische, das glücklich Improvisierte, im guten Sinne Geistvolle, das den eigentümlichen Reiz der noch kaum beachteten Zeichnungen ausmacht, ist in den Stichen einem gleichmäßig abgeschliffenen kühlen Schematismus gewichen; Pirolis routiniertem Strich fehlt der feine Timbre der originalen Flaxmanschen Linie — ebenso wie, um Kleineres mit Größerem zu vergleichen, der Timbre der Linie Beardsleys in den Drucken verschwunden ist.<sup>1)</sup>

\*) Dem Entgegenkommen der Royal Academy of Arts verdanken wir die Erlaubnis, sechs Blätter hier erstmalig zu publizieren.

Man hat über dem englischen Spätrokokoporträt und der gleichzeitigen englischen Landschaftsmalerei den englischen Klassizismus bisher ganz außer Beachtung gelassen, obgleich das Lineament der Flaxmanschen Umriss sich ganz deutlich von den verschiedenen Brechungen des kontinentalen Klassizismus unterscheidet, und obgleich Flaxmans Linie in England noch über die Mitte des Jahrhunderts hinaus bis auf die Präraffaeliten fortgewirkt hat.

Bei uns ist Flaxman schneller vergessen worden, es ist beinahe fünfundsiebzig Jahre her, seit in Deutschland zuletzt ein ernsthaftes Wort über seine Kunst geredet worden ist. Damals schrieb Franz Kugler bei Gelegenheit einer Neuausgabe der göttlichen Komödie: »Flaxman ist der Meister der Umrißdarstellung. Seine Kompositionen haben etwas eigentümlich Gehaltenes und Gemessenes, ich möchte sagen, etwas Schweigsames, das in keiner anderen Weise der Darstellung zu erreichen sein dürfte. Er weiß den inneren poetischen Gehalt eines Momentes mit wenigen Strichen anzudeuten, indem er es der Phantasie des Beschauers überläßt, diese Andeutungen zum vollständigen Bilde auszuführen, daß er ihn dazu zwingt, darin beruht eben seine poetische Kraft, das Geheimnis seines künstlerischen Schaffens; und der Reichtum seines Genies ist bedeutend genug, um uns bei jedem Blatte von neuem zu fesseln.« Das Traumhafte der Flaxmanschen Zeichnungen ist in der Tat auch in den Stichen nicht ganz verschwunden, obwohl ihnen das lautlose Atmen der anschwellenden und wieder dünn auslaufenden Linien fehlt. Es ist die Beschränkung auf den reinen Umriß, der Verzicht auf das kleinste Detail, das der Darstellung einen Anschein von Realität geben könnte, worin die dichterische Kraft der Blätter beruht. Dieser Stil ist wohlgeeignet, die Gestalten einer unsichtbaren Welt zu flüchtigem Schattendasein heraufzubeschwören. Die großzügigen Umriss haben eine feierliche Haltung, man darf sie als *eine* Art, das Erhabene, das Geheimnisvolle oder den tragischen Moment auszudrücken, gelten lassen.



parvoli innocenti  
Dai denti morsi de la morte avanti  
Che fossor da l'umana colpa esenti

(Dante, Purgatorio C. 7. Nach Flaxman gestochen von Piroli. 138×168 mm)

Tat sind Flaxmans Umriss nicht einfach mit einem Hinweis auf antike Vasenzeichnungen abgetan, trotz aller Verwandtschaft. Daß von dort die Anregung kam, liegt auf der Hand. Eben damals, als Flaxman sich in Italien aufhielt, begannen ja die antiken Vasen zugleich mit den übrigen Erzeugnissen des antiken Kunstgewerbes, die dem alten Kulturboden endlich planmäßig abgefordert wurden, die Aufmerksamkeit von Sammlern, Künstlern und Gelehrten zu fesseln. Vom Jahre 1791 an erschien unter Tischbeins Leitung das erste groß angelegte Vasenwerk, die Publikation der Sammlung Sir William Hamiltons, des englischen Gesandten am Neapler Hof, auf deren seltsam zusammengewürfelte Schätze uns Goethe in der Italienischen Reise einen Blick werfen läßt.

Diese Umrißstiche nach antiken Vasenmalereien mögen Flaxman zu einer Veröffentlichung seiner Zeichnungen in ähnlicher Form veranlaßt haben, ein Vergleich aber lehrt, daß die besondere Form und Haltung der Flaxmanschen Kompositionen von Tischbeins Stichen nicht berührt wird.

Wir haben in Philipp Otto Runge einen unbefangenen Zeugen dafür, wie sehr das damals gleich in die Augen fiel. Im Hause der Dichterin Friderike Brun, der Frau des dänischen Étatrates, lernte er Tischbeins Werk kennen. Bald darauf sandte ihm der Bruder Daniel aus Hamburg Flaxmans Stiche zur Ilias und zum Aeschylus. »Die Flaxmanschen Umriss — heißt es in dem Briefe vom 23. August — dafür danke ich Dir mit Thränen. Mein Gott, so etwas habe ich doch in meinem Leben nicht gesehen; die Umriss (Tischbeins) nach den Etrurischen Vasen, die ich von der Brun habe, fallen doch dagegen ganz weg.« Zu Anfang Oktober folgt dann mit dem Dank für die Odyssee die Bestellung eines zweiten Exemplars aller vier Folgen, auch des Dante, im Auftrage des Herrn Professor Juël für die dänische Akademie.

Um diesen Enthusiasmus ganz zu verstehen, muß man sich freilich vergegenwärtigen, wie sehr die damalige Generation der reinen Umrißzeichnung sich einzufühlen gewohnt war.<sup>1)</sup>

Nach einer alten Notiz soll Flaxman sich in der ersten Zeit seines römischen Aufenthaltes ganz an die griechischen Vasengemälde gehalten haben, »bis er sich von diesen Vorbildern lossagte und seinem Talente vertrauend frei und selbständig arbeitete.« In der

<sup>1)</sup> Ein an versteckter Stelle überlieferter Ausspruch Schillers ist hierfür höchst bezeichnend. Nach einem Besuch der Dresdener Gemäldegalerie sagte er in Bezug auf die Bilder: »Alles recht schön, wenn sie nur nicht übermalt wären.« — Aber wie meinen Sie das? — »Ja, ich kann



*Choephoroi*

John Flaxman: Trauerzug der Elektra. Aeschylus, Choephoroi. (London, Royal Academy of Arts)



John Flaxman: Die Klage um Eteokles und Polyneikes. Aeschylus, Sieben gegen Theben. (London, Royal Academy of Arts)



John Flaxman: Der Schleier der Leukothea. Odyssee B. V, 333—353. (Odyssee-Zeichnungen: London, Royal Academy of Arts)

Fast durchweg beschränkt Flaxman sich auf die reine Reliefordnung: Die Tiefe wird dann nur durch das einfache Auskunftsmittel gradmäßiger Verdünnung der Linien oder durch eine gleichmäßig deckende Querschraffur mehr symbolisiert als dargestellt. Der Kontur selbst ist mager, mit einer merkwürdigen Mischung von steiler Herbheit und eckiger Grazie, nur der Umriß der nackten weiblichen Figuren ist rund, bisweilen beinahe üppig geführt, jede Linie aber ist erfüllt von einer intensiven und doch gleichsam latenten Sinnlichkeit. Es ist ganz die Stimmung des fein differenzierten Sensualismus der Poesien John Keats.

Das Zwingende dieser Zeichnungen beruht wesentlich auf der Zurückführung der Gebärden auf die primären, einfachsten, dem ersten Blick einleuchtenden Formen; was daran antik anmutet, ist, daß nicht die Miene wesentlicher oder auch nur bevorzugter Träger des geistigen Ausdrucks, der psychischen Stimmung ist, sondern daß das ganze Gefüge des Körpers, der ganze Schwung oder Fall des Gewandes in einheitlicher Gebärde den vom Moment geforderten Laut geistiger Erregung ausspricht, auch in den Fällen, wo der Ausdruck ganz sich im Blick der Augen zusammenzudrängen scheint.

den Gedanken nicht los werden, daß diese Farben mir etwas Unwahres geben, da sie, je nachdem das Licht so oder anders fällt, oder der Standpunkt, aus dem ich sie sehe, so oder anders ist, sie doch verschieden gefärbt erscheinen. Der bloße Umriß würde mir ein weit treueres Bild geben. Skizzen aus dem Leben und der Zeit Karl Försters (Dresden 1846), S. 155 f.

In allem übrigen aber sind Flaxmans Kompositionen so unantik wie alles, was damals gedichtet, gezeichnet, gemalt und gebaut wurde.

\* \* \*

Flaxmans Linie und Flächendisposition ist primitiv und ornamental.

Dergleichen lag damals in der Luft. Es ist bezeichnend für den Geschmack des ausgehenden 18. Jahrhunderts, daß Josuah Wedgwood seiner Manufaktur den Namen Etruria gab. Man sprang mit dem Worte etruskisch damals freilich etwas sorglos um, doch hat man nachweislich auch gerade für die zahlreichen frühgriechischen Werke, deren archaischer Stil nicht zu dem kanonischen Begriff griechischer Vollkommenheit stimmen wollte, eine willkommene Unterkunftstätte in Etrurien gefunden. Girodet spottet über Davids Vorliebe für die »cruches étrusques« offenbar nicht, um seinen Klassizismus überhaupt zu diskreditieren, sondern um mit dem Hinweis die graziöse Stilisierung einzelner Gemälde der Direktorezeit zu treffen. Erst die Hamiltonsche Publikation trat mit Entschiedenheit für den rein griechischen Ursprung auch der frühen schwarzfigurigen Vasen ein.

Deutlicher noch erscheint die Neigung zur ornamentalen und primitiven Linie in dem Interesse für die gotische Epoche und für die ägyptische Kunst, und zwar schon ehe die Aufmerksamkeit Europas durch die französische Expedition dorthin gelenkt wurde. Die Worte Arabeske und Hieroglyphe waren in Deutschland eine Zeitlang beinahe gleichbedeutend; schon



John Flaxman: Hermes geleitet die Schatten der Freier zum Hades. Odyssee B. XXIV. (Odyssee-Zeichnungen: London, Royal Academy of Arts)

im Jahre 1795 erhob das Institut de France feierliche Einsprache gegen »cette ridicule affectation de style égyptien, arabesque et gothique«; noch fünfzehn Jahre früher war bereits die Innendekoration des théâtre du Marais ganz im Spitzbogenstil, der »ordonnance gothique« durchgeführt.

In England selbst hatte das Interesse für die Gotik zu keiner Zeit ganz ausgesetzt. Christopher Wrens Portalturm des Christ Church College in Oxford von 1682, der Tom Tower, hat nicht nur in den Profilen und Fialen gotische Zierformen, er ist auch im Aufbau gut gotisch auf dem originalen Fundament aufgeführt. In Chippendale's »Gentleman and Cabinet makers Direktor« erscheint der Spitzbogen häufig genug neben dem gut chinesischen Stabwerk und der stacheligen englischen Rokocoschnitzerei als Möbelzierform; von dem klassizistischen Bildhauer Thomas Banks (1735—1805), einem Freund Flaxmans, erzählt Cunningham, daß er sorgfältige Gipsabgüsse gotischer Skulptur in Westminster Abbey gemacht hat, in seinem Atelier standen an bedeutender Stelle zwei gotische Statuen, die bei dem Umbau der alten Guildhall verworfen, von Banks in ihrem Wert erkannt waren.

Die gleichen Interessen finden wir bei Flaxman wieder. Schon ehe er nach Rom ging, 1784—85, modellierte er für Wedgwood ein Schachfigurenspiel in mittelalterlichem Kostüm.

\* \* \*

Wir sind über Flaxmans Kunstanten durch ihn selbst hinreichend unterrichtet. Die Vorlesungen, die

er seit dem Jahre 1810 an der Londoner Akademie gehalten hat, sind nach seinem Tode mit Lithographien nach eigenhändigen Illustrationen gedruckt. In der Auswahl dieser Abbildungen tritt des Künstlers Geschmack deutlich hervor. Da sind vier Blätter Ägypten und dem antiken Orient, sechs der archaisch-griechischen, drei der frühchristlichen Epoche gewidmet, zwölf Blätter der Gotik, vornehmlich der englischen (eine zusammenhängende Darstellung der mittelalterlichen Plastik ist in diesen Vorlesungen zuerst versucht), ein Blatt gibt gar einen Dürerischen Stich. Dem gegenüber muß sich Michelangelo mit vier und die ganze klassische Epoche der antiken Kunst mit zehn Blättern begnügen.

Im Text der Vorlesungen kann sich Flaxman freilich noch nicht ganz von Michelangelo und der klassischen Antike, den beiden Polen der englischen Akademie frei machen. Daneben aber findet sich Neues und Interessanteres. Winckelmann wird getadelt, weil er den römischen Ursprung der ägyptisierenden Bildwerke hadrianischer Zeit nur aus dem Fehlen hieroglyphischer Inschriften erschlossen habe, während doch die Wiederholungen ganz und gar unägyptisch seien: as the drawing and character are Roman, in Egyptian attitudes and dresses. Die Augen haben sich für die Stilunterschiede geschärft, zugleich aber spricht aus der Bemerkung eine entschiedene Affektion für die ägyptische Skulptur, in der, wie es an anderer Stelle heißt: »we shall find some excellent first principles of the art«, wobei merkwürdigerweise auch auf die schlanken Proportionen der ägyptischen Figuren hingewiesen wird.



John Flaxman: Thetis entläßt die Nymphen. Ilias B. XVIII, 140. (Blatt 23 der Ilias-Zeichnungen: London, Royal Academy of Arts)

Die Vorlesungen sind freilich erst im Anfang des 19. Jahrhunderts niedergeschrieben, aber in den vorgetragenen Urteilen klingt doch überall sehr deutlich die Erinnerung an die Eindrücke der italienischen Reise von 1787—1794 nach. Wenn z. B. die Rede auf die »most magnificent marble pulpits« der Pisani, auf die Fassadenskulptur des Doms von Orvieto kommt, oder wenn es von Andrea Pisano heißt: the compositions have a Gothic and simple grandeur, oder von Donatello: some of his works, both in bronze and marble might be placed beside the best productions of ancient Greece, without discredit. Alle diese Urteile sind darum doppelt bemerkenswert, weil sie nicht von jugendlich halbreifer, durch verfälschende Stiche entflammter Poetenbegeisterung, sondern von prüfendem Künstlerverstande unter dem Eindruck der Dinge selbst gefällt sind. Flaxman, scheint es, hat seit Jahrhunderten zuerst auch die Großartigkeit des Domplatzes von Pisa empfunden.<sup>1)</sup> Er ist nur konsequent, wenn er

1) Die Stelle ist bedeutsam genug, um hier wiederzugeben zu werden: Four stupendous structures of fine marble in one group — the solemn cathedral, in the general parallelogram of its form resembling an ancient temple, which unites and simplifies the arched divisions of its exterior — the Baptistery, a circular building, surrounded with arches and columns, crowned with niches, statues and pinnacles, rising to a apex in the centre, terminated by a statue of the Baptist: — the Falling Tower (with its thirteen feet out of the perpendicular) a most elegant cylinder, raised by eight rows of columns surmounting each other, and surrounding a staircase: — the Cemetery, a long square corridor, 400 by 200 feet, containing the ingenious works of the improvers of painting, down to the sixteenth century. This extraordinary scene in the evening of a summer's day,

dann den Parthenonskulpturen den Apoll vom Belvedere des Vatikan vorzieht. Das Präziöse, der geistige Sensualismus der Figur geht mit einem Zug seines eigenen Wesens nahe zusammen.

\* \* \*

Der primitive Charakter der Flaxmanschen Linie spricht aus jedem Blatt. Es ist bezeichnend, daß die Götterbilder, die in den Äschyluszeichnungen mehrmals darzustellen waren, in den Formen der archaischen — vielmehr der archaischen Epoche erscheinen. Die Gewandung hat nie den freien und reichen Schwung der klassischen Draperie, der eng gelegte Zickzacksaum ist fast das einzige immer leicht variierte Schmuckmotiv der antiken Szenen. Die Dantebilder wieder sind überhaupt ohne genaue Kenntnis der Kunst des 13. Jahrhunderts ganz undenkbar.

Übrigens beruht der Eindruck des Primitiven nicht nur auf solchen Details der Formgebung, sondern auf dem ornamentalen Charakter der Linie und Kompositionsart im Großen.

Auch über das ornamentale Element der Zeichnung geben die Lectures on sculpture besonders im 8. Abschnitt (drapery) Aufschluß. Indem Flaxman von den einfachsten die Form des Gewandes bestimmenden Bedingungen ausgeht, von der Schwere und Textur des Stoffes, geradem Hang, einfacher, doppelter oder

with a splendid red sun setting in the dark blue sky, the full moon rising on the opposite side over a city nearly deserted affects the beholder's mind with such a sensation of magnificence, solitude and wonder, that he scarcely knows whether he is in this world or not. (Lectures on sculpture, pages 304 f.)

komplizierter Unterstützung des Gehänges, Bewegung der Figur, Einwirkung des Luftzuges, gelangt er Schritt vor Schritt durch freie Stilisierung unter Hinweis auf die Wellenbildung vom Winde getriebenen Wassers, auf flatternde Fahnen und Wimpel zu rein ornamentalen Liniengestalten.

\* \* \*

Am 18. April des Jahres 1815 waren der Kanzler von Müller und der Hofrat Meyer bei Goethe versammelt, um über der »Prinzessin Julie«, Julie von Egloffsteins Zeichnungen zu Foucquets Zauberring zu Gericht zu sitzen. Dabei kam Goethe auf Flaxman zu sprechen: »Die Stufe der Flaxmanschen Umriss, sagte er, hat sie schon glücklich überschritten, und es richtig geahnt, wie jene bedeutsam leeren Räume auszufüllen wären. Sie darf zu jener niederen Stufe nicht wieder zurückkehren wollen und sie kann es auch nicht, sowenig als ein Kind wieder in Mutterleib zurück kann.« Lob und Tadel sind gleich bezeichnend. Der Tadel klingt an das berühmte Manifest gegen die prä-raffaelitischen Neigungen der neu-deutsch-religiös-patriotischen Kunst sogar im Wortlaut an, das Lob trifft einen entscheidenden Punkt des Flaxmanschen Kompositionsstiles.

Flaxmans Zeichnungen wirken durch die Eigenart der Raumdisposition. Auch wo die Fläche ziemlich gleichmäßig gefüllt ist, fällt der Rhythmus der »bedeutsam leeren« Zwischenräume, der Rhythmus der Interkolumnien ins Bewußtsein, oft aber beruht der Eindruck der Blätter ganz wesentlich auf der merkwürdig unsymmetrischen Gewichtsverteilung, die breite Flächen ganz leer läßt, um einen Teil des Bildfeldes vorzüglich zu beschweren.

\* \* \*

Die ornamentale Neigung der Übergangszeit vom 18. ins 19. Jahrhundert, die wir in Deutschland aus

Runges Tageszeiten kennen, ist keine direkte Fortsetzung der ornamentalen Tendenz des Rokokostils. Im allgemeinen wird man sie — wie die ganze gleichzeitige Frühzeit der Romantik, mit der sie innerlich zusammengehört, als einen artistischen Rückschlag gegen die gegenständlich voreingenommene oder aufdringlich moralisierende Art der eben voraufgehenden Epoche erklären dürfen, für die in Frankreich Greuze, in Deutschland Chodowiecki, in England Hogarth typisch ist. Ob daneben bei Flaxman noch eine Anregung von Seiten der spezifisch ornamentalen Kunst Ostasiens in Rechnung zu stellen sei, darf wenigstens gefragt werden, um so mehr, da in England — man denke an Chambers Schriften und ihren Einfluß auf die englische Garten- und Möbelkunst — das Interesse für China besonders lange rege blieb<sup>1)</sup>, und weil wir durch Allan Cunningham über Flaxmans Liebhaberei für chinesische Kunstwerke unterrichtet sind.

Cunningham erzählt von Flaxmans Besuchen bei Antiquitätenhändlern und teilt in Auszügen ein Gedichtchen mit, das von zehn Zeichnungen begleitet die Geschichte eines besonders kostbaren, gelegentlich von Flaxman erworbenen Lackkästchens phantastisch ausschmückt.

Nach mancherlei Wunderschicksalen, so phantasiert der dichtende Zeichner, wird das kostbare Gerät endlich von Persien, wo Hafis sich seiner erfreut hatte, zur See nach England entführt:

Sea-maids and Tritons form the laughing train  
Which bears the casket o'er the boundless main.

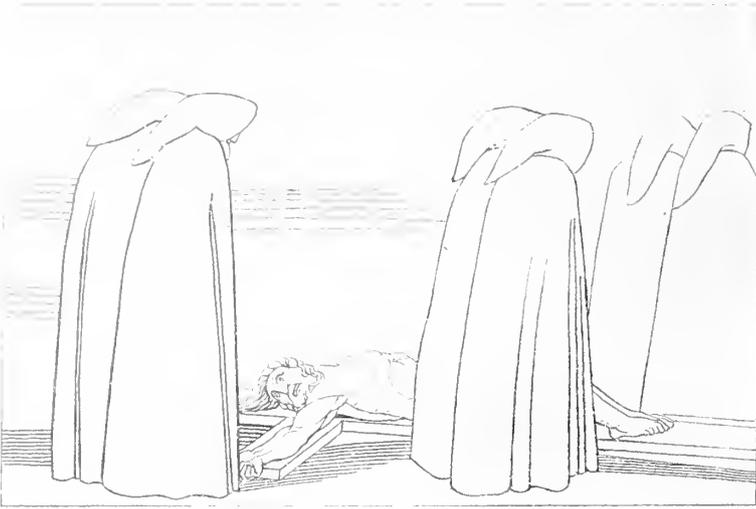
Der Koloß von Rhodos beugt sein erzgegossenes Haupt, als der Zug singend vorüberzieht, die Fluten gewähren offenen Durchzug, und bald

The godlike genius of the British Isle  
Receives the casket with benignant smile.

<sup>1)</sup> Auch Chinoiserien des späten (Hart-) Porzellans von Sèvres gehen auf englischen Einfluß zurück.



John Flaxman: Kampf des Ares und Diomedes. Ilias B. V, 850. (Blatt 9 der Ilias-Zeichnungen: London, Royal Academy of Arts)



La giù trovammo una gente dipinta — Che gira intorno assai con lenti passi  
(Dante, Inferno C. 23, nach Flaxman gestochen von Piroli. 128×173 mm)



Ci raccostammo dietro ad un coperchio.  
(Dante, Inferno C. 11, nach Flaxman gestochen von Piroli. 138×175 mm)



Che l'occhio stare aperto non sofferse — Onde la scorta mia saputa e fida  
Mi s'accostò; e l'omero m'offerse.  
(Dante, Purgatorio C. 16, nach Flaxman gestochen von Piroli. 132×176 mm)

Da ist freilich unverkennbar Ernst mit Scherz gemischt, gleichwohl bleibt bestehen, daß Flaxmans Auge auch für das exotische Raffinement ostasiatischer Lackmalereien empfänglich war.

Die Umrißzeichnungen scheinen das wirklich zu bestätigen. Angesichts des schnappenden Schädels, neben dem das spitzkrallige Handgerippe vorragt — auf dem 7. Blatt zum Purgatorium — möchte man glauben, Flaxman habe die Gespensterfolge Hokusais gekannt. Wenn das nun auch sicher nicht der Fall gewesen ist, denn die Gespenster Hokusais gehören wahrscheinlich erst dem Beginn des 19. Jahrhunderts an, so bleibt die Verwandtschaft der Zeichnung doch bestehen. Noch erstaunlicher als das Todesblatt ist das großartige Linienspiel, das auf der zwölften Höllenzeichnung fast das ganze Bildfeld füllt, als Illustration des Verses:

Ci raccostammo dietro ad un coperchio.

Es möchte schwer sein, für diese Art der Linienphantasie in der gleichzeitigen europäischen Kunst irgend eine Analogie zu finden.<sup>1)</sup>

Freilich steht nicht alles auf der Höhe der Erfindung dieser Blätter, und es soll nicht verschwiegen werden, daß Flaxman, wo er sich an die Darstellung des Gräßlichen wagt, so gut wie immer gescheitert ist. Er ist nicht der einzige, der vor Dantes furchtbar plastischer Phantasie erlahmte. Meisterhaft aber ist dafür jedesmal die Wiedergabe feierlichen Schreitens, stockender Bewegung, auch wohl, in den Kampfszenen der Ilias, plötzlichen Rückprallens. Da gewinnt die einfache Linie suggestive Kraft und ausgreifenden Schwung. Auch eine Bewegung einzuleiten, eine gedrängte Gruppe zu lösen, zu entfallen gelingt mit den einfachsten Mitteln.

\* \* \*

Schon im Jahre 1799 veröffentlichte August Wilhelm Schlegel einen ausführlichen Aufsatz »Über Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxmans Umrisse«. Der Romantiker empfand das artistische Element

1) Die hier ausgesprochene Vermutung findet eine nachträgliche Bestätigung durch das Urteil des Herrn Shinkichi Hara, der mir mitteilt, daß in der Art der Wolken- und Dampfzeichnung bestimmte Stilkonventionen der Tosa-Schule zu erkennen seien. Zu vergleichen wären z. B. ein Lackkästchen der Sammlung Gustav Jacoby, Berlin, und ein Höllengemälde der Tosa Yukihiro (abgebildet im 5. Bande der Selected Relics of Japanese art by S. Tajima. Kyoto 1901).

der Flaxmanschen Linie im Gegensatz zu der hausbackenen Biederkeit der Chodowieckischen Almanachkupferchen und der »geleckten Blätter in punktierter Manier«. Er nennt die Umriss »ökonomischer« und fährt dann fort: »Der wesentliche Vorteil ist aber der, daß die bildende Kunst, je mehr sie bei den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie analoge Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt daß das ausgeführte Gemälde sie durch entgegenkommende Befriedigung gefangen nimmt. Die Bemerkung ist nicht neu: schon Hemsterhuis hat den großen Reiz flüchtig entworfener Skizzen dadurch erklärt«. Später sah Schlegel in Cornelius' Zeichnungen zum Faust und zu den Nibelungen eine Erfüllung der Hoffnungen, die er an Flaxmans Stiche für die Entwicklung der deutschen Kunst geknüpft hatte.

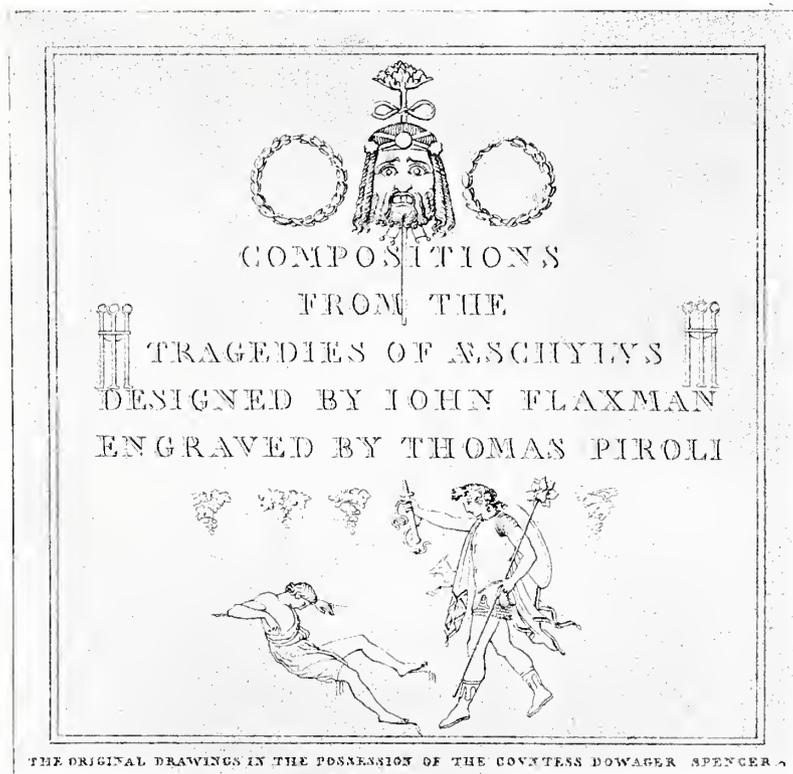
In Frankreich hat Flaxman auf Ingres — nicht nur auf seine Frühzeit — spürbare Anregung geübt.

Wie nahe sie sich innerlich stehen, zeigen Ingres' enthusiastische Äußerungen über Pisa.

In England selbst ist Flaxman nie ganz vergessen, er blieb trotz Ruskins Angriffe auf seinen »falschen Idealismus« durch das ganze Jahrhundert in beinahe kanonischem Ansehen. Noch im Jahre 1876 konnte Sidney Colvin einen stattlichen Folioband mit photographischen Abbildungen Flaxmanscher Skizzen und Studien herausgeben. Die Möglichkeit eines richtigen Verständnisses der Flaxmanschen Linie war damals freilich schon nicht mehr — noch nicht wieder vorhanden.

Durch William Blake ist zwischen Flaxmans klassizistisch verkapptem und dem späteren echten Präraffaelismus wenigstens eine lose Verbindung hergestellt: Flaxman gehörte zu den wenig verständnisvollen Freunden des englischen Mystikers, dessen sich erst die Präraffaeliten wieder erinnerten, den Walter Crane aufs höchste preist. Blakes Jugendgedichte, die *Songs of Innocence*, sind mit auf Flaxmans Kosten gedruckt.

MAX SAUERLANDT.



Titelblatt der Aeschylus-Zeichnungen. Nach Flaxman gestochen von Piroli.



Georg Kolbe, Berlin: Ringende Mädchen. Gipsmodell. Original in Bronze. Leipzig, Privatbesitz

## NEUERE ARBEITEN VON GEORG KOLBE

**A**LLE plastischen Arbeiten von Georg Kolbe haben einen feinen und eigentümlichen Reiz. Man spürt hinter ihnen einen stillen adeligen Künstler, in dessen Seele der Drang nach kräftiger, lebensvoller Gestaltung mit dem Problem der statuarischen Form ringt.

Diese Bronzen und Kalksteinfiguren, die sich nun in den letzten Jahren nach und nach einen sicheren Platz auf jeder wichtigen deutschen Ausstellung erobert haben, drücken eine künstlerische Begabung aus, die ebenso weit entfernt ist von der Fertigkeit des bequemen Könners, wie von der Beflissenheit, berühmte Zeitgenossen zu klischieren.

Es war für Kolbe nicht leicht, sich durchzusetzen, und er ist auch heute erst so weit, daß ihn eine kleine Schar nach Gebühr schätzt. Immerhin macht es dem Beobachter Freude, zu sehen, wie hier allmählich sich Ruf und Rang im Munde der Kenner begründet haben.

Bis zum Jahre 1904 lebte Kolbe in Leipzig, wo er zwar ein paar verständnisvolle Freunde, aber keinen festen Rückhalt fand. Das Wichtigste, was er in Leipzig schaffen konnte, war die Büste von Johann Sebastian Bach, im Auftrage der Stadt für das Musikzimmer in St. Louis gefertigt, und später für die Vorhalle des Leipziger städtischen Museums übernommen. Das prachtvolle Werk wurde, wie uns scheint, in Leipzig von Anfang an unterschätzt; es ist ein höchst originelles Phantasieporträt von ungemein großer sinnlicher Kraft und wohl geeignet, uns Bach zu verkörpern. Das Schulmeisterliche seiner Figur und das Begrenzte seiner Zeitlichkeit läßt dieser Bach Kolbes weit hinter sich.

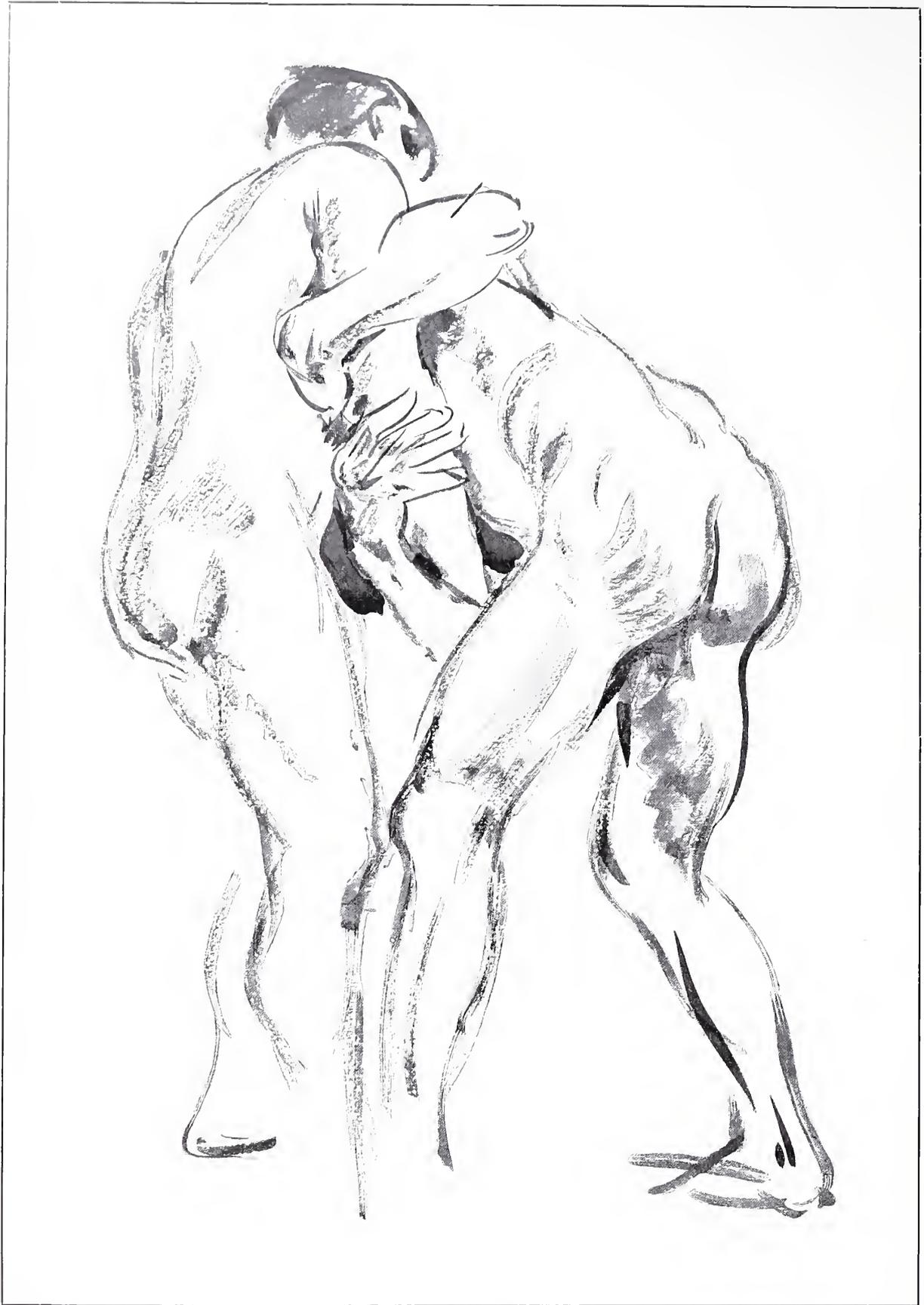
1904 also ging Kolbe nach Berlin und ward im nächsten Jahre auf Betreiben Klingers, der Kolbe von je geschätzt und gefördert hatte, der erste Pensionär der Villa Romana. Nachdem er den Winter dort zugebracht hatte, faßte er wieder in Berlin festen Fuß, wo er nun dauernd bleiben will. In der Erwartung

der monumentalen Aufträge, die noch nicht kommen wollen (schade. Denn Kolbe hat den großen Zug in sich für die architektonische Plastik), gibt er sein Können in Werken der Kleinplastik aus. Diese Betätigung, die er vielleicht selbst als *faute de mieux* empfindet, hat aber reife und süße Früchte gezeitigt. Kann es etwas Entzückenderes geben als das Linienspiel der über den Kopf gehobenen Arme der »Knieenden«, als die Silhouette ihres schlanken Körpers, die so bildhauerisch gesehen ist, so wirklich plastisch im Sinne Hildebrands! Rühmenswert ist bei diesen Arbeiten, für die Kolbe neben der Bronze besonders den harten Muschelkalk bevorzugt, der feine Takt, mit dem jedes Zuviel der Detaillierung und doch wiederum jede Schludrigkeit der Mache vermieden ist. In dieser Beziehung steht Kolbes neueste Arbeit, die beiden ringenden Mädchen, besonders hoch. Wie fein ist der Instinkt, mit dem er hier das rechte Maß der Durchbildung getroffen hat, um Form und Bewegung zu veranschaulichen, und dabei doch dem Auge des Beschauers den künstlerischen Reiz der mitschaffenden Ergänzung zu lassen.

Im letzten Jahre hat sich nun Kolbe auch als Porträtist mit Glück betätigt. Die Büsten einiger Kollegen, vor allem Curt Herrmanns und Leistikows eigenartige Köpfe gelangen ihm besonders. Daneben fiel als eine höchst noble Arbeit ein marmornes Damenporträt auf, das den Eindruck macht, als wäre es auch sehr ähnlich.

Georg Kolbe ist jetzt 30 Jahre alt. In ihm ringt noch der leidenschaftliche Bewunderer des bewegten Lebens, der Impressionist, mit dem ruhig schauenden kühlen Beherrscher gebändigter Form. Dieses eigentümliche Temperament, das des Künstlers Arbeiten bei aller kraftvollen Gelassenheit anspannt, macht ihren besonderen Reiz aus; und wie sich auch immer Kolbes reife Mannesjahre gestalten mögen, der Pulsschlag seiner jungen Werke wird doch lebendig bleiben.

GUSTAV KIRSTEIN.



Georg Kolbe, Berlin

Getuschte Studie



Oben:  
Sitzendes Mädchen in zwei Ansichten.  
Bronze

Unten:  
Porträtbüste der Frau St.  
Marmor

GEORG KOLBE



Links: Kalksteinfigur eines Mädchens  
Rechts: Gipsmodell einer Kleinbronze »Beim Auskleiden«  
von Georg Kolbe, Berlin





Georg Kolbe

Knieende. Bronze



Krieger und Genius

Berlin, Kgl. Nationalgalerie

**GEORG KOLBE**



Männliche Figur in Kalkstein

## EIN MEISTERSTÜCK FLORENTINISCHER STEINARBEIT



IM Verlaufe der Jahre, welche den Ereignissen von 1789 folgten, hatte eine hochgestellte französische Persönlichkeit auf ihren Irrfahrten durch Deutschland unter anderem auch die Gastfreundschaft der braven Stadt Leipzig in Anspruch genommen. Der Überlieferung nach war es ein Prinz von Condé; also dürfte es wohl der als »général en chef des émigrés« bekannte Louis Joseph von Bourbon, Prinz von Condé (1736—1818) gewesen sein. In einem Momente finanzieller Schwierigkeiten verpfändete er eine kostbare, aus dem Louvre stammende Tischplatte, die er trotz ihres ganz erheblichen Gewichtes auf der Flucht mitgenommen hatte, an Herrn Grassi, einen Vorfahren des Stifters des gleichnamigen Museums in Leipzig.

Die Platte wurde nicht wieder eingelöst und wurde später in einem Saale des Grassischen Hauses als Wandschmuck eingelassen. Gelegentlich eines Wechsels der Eigentümer des Hauses ging sie in den Besitz einer bekannten Leipziger Patrizierfamilie über, wo sie sich heutigentags noch befindet.

Dies sind die einzigen, nicht allzu ergiebigen, historischen Daten, welche einen Anhalt geben über die Provenienz eines höchst eigenartigen Kunstwerkes, welches seit mehr als hundert Jahren, verhältnismäßig wenig gekannt und beachtet, in deutschem Privatbesitz verborgen geblieben ist.

Wir haben es hier mit einem Meisterstück der florentinischen Mosaiktechnik zu tun (s. Abb. auf nächster S.).

In einer  $1,65 \times 1,15$  m messenden viereckigen weißen Marmorplatte sind 19 Mosaikbilder eingelassen. Ein größeres ovales Mittelstück wird durch vier kleinere Eckstücke zu einem Rechteck ergänzt; gewissermaßen als äußere Umrahmung hierzu sind vierzehn gleich große, rechteckige Bildchen, und zwar je fünf an den Langseiten, je zwei an den Schmalseiten der Platte, angeordnet. Jedes Bild ist von einem schmalen schwarzen Streifen umrandet; in dem zwischen den einzelnen Bildern zutage tretenden weißen Marmor ist ein einfaches Ornament, bestehend aus alternierenden ovalen und runden Steinplättchen, eingelassen.

Das Mittelstück bringt den Ausritt eines hohen Herrn zur Darstellung; verschiedene Anzeichen weisen darauf hin, daß es sich hier um Porträts von Mitgliedern der toskanischen Herrscherfamilie, bezw. von Personen des Hofstaates handelt.

In den übrigen kleineren Feldern befindet sich je ein einzelnes Reiterbild, und zwar sind es die mit fast photographischer Treue ausgeführten Nachbildungen von Gravüren aus einem Werk des Barons von Eisenberg, welches sich mit der sogenannten »spanischen« Reitkunst beschäftigt.

Der vollständige Titel des erwähnten Werkes, welches, nach einer wenig umfangreichen Auflage in England, 1740 bei Pierre de Hondt im Haag erschien, lautet: *L'art de monter à cheval ou description du manège moderne dans sa perfection; expliqué par des*

*leçons nécessaires et représenté par des figures exactes, depuis l'assiette de l'homme à cheval, jusqu'à l'arrêt; accompagné aussi de divers mords pour bien brider les chevaux: écrit et dessiné par le Baron d'Eisenberg et gravé par B. Picart.*

Das Werk enthält 55 Gravüren, von denen die ersten sieben die damals am meisten geschätzten Pferdetypen darstellen, während die übrigen der Reitkunst im speziellen gewidmet sind. Unter letzteren ist hier eine Auswahl von 18 getroffen worden. Ich füge diesen Zeilen eine Erläuterung der auf der Platte reproduzierten Figuren nach Angabe des Eisenberg'schen Werkes bei.

Die kleinen Figuren sind von einer, in Anbetracht des Materials, doppelt bewunderungswürdigen Genauigkeit und Sorgfalt in der Ausführung; auch nicht das geringste Detail ist unberücksichtigt geblieben; beispielsweise ist bei Seitengängen der Hufschlag am Boden markiert.

Bietet so, schon allein vom sportlichen Standpunkt aus, die Platte ein hohes Interesse, so gehört in künstlerischer Hinsicht das ovale Mittelstück, was Feinheit der Stimmung und Komposition anbelangt, wohl zu dem Erstaunlichsten, was in florentiner Steinarbeit geleistet worden ist.

Ist die Platte auch von Frankreich nach Deutschland gebracht worden, so haben wir doch zweifelsohne hier eine Arbeit italienischer, und zwar toskanischer, Herkunft vor uns. Vielleicht ist sie ein Gelegenheitsgeschenk, möglicherweise anlässlich einer Alliance, des Hofes von Florenz an den von Paris gewesen. Ihre Entstehungszeit, als welche wohl die Mitte des 18. Jahrhunderts anzusetzen ist, fällt in den für derartige Arbeiten günstigsten Zeitabschnitt.

Bekanntlich hatte sich in Florenz, etwa seit der Regierungszeit Cosimos I. (1537—74), im Gegensatz

zu der aus kleinen, meist würfelförmigen Steinchen bestehenden römischen Mosaikarbeit, die schon im Mittelalter in Italien, zumal in Sizilien, bekannte Plattenmosaik, welche vornehmlich zur Ausschmückung der Fußböden, doch auch als Wandbelag, in Kirchen angewendet wurde, zu einer besonders verfeinerten und raffinierten Technik ausgebildet, als deren Blütezeit im allgemeinen das 17. und 18. Jahrhundert angesehen wird.

Der größte Teil der Schöpfungen dieses Kunstzweiges diente lediglich dekorativen Zwecken und beschränkt sich auf die Darstellung von Ornamenten, Blumen und dergleichen; der Wert besteht häufig, abgesehen von der Bewunderung, welche einer großen technischen Geschicklichkeit zu zollen ist, nicht zum mindesten in dem, der Prunkliebe der Zeit entsprechend, verwendeten kostbaren Material. Es gehört zu den seltenen Ausnahmen, wenn man wie im vorliegenden Falle ein Exemplar findet, welches als das Werk, ja man kann wohl sagen als das Lebenswerk eines eigenartigen Künstlers gelten kann.

Gehoben wird der Eindruck, welchen die Platte hervorbringt, wesentlich durch eine überaus fein empfundene und reizvoll abgestimmte farbige Zusammenwirkung, zu der die vielfache Verwendung halb durchsichtiger Steinarten nicht unwesentlich beiträgt.

Bei dem großen Mitteloval und seinen vier Eckstücken wird der Hintergrund durch eine mattblau abgetönte Nachbildung eines bewölkten Himmels gebildet; während die Figuren der äußeren Umrandung

auf einer Unterlage von blaßgelbem Solnhofener Lithographiestein gearbeitet sind.

*Erläuterung der auf der Mosaikplatte dargestellten Reiterfiguren nach Baron von Eisenberg.*

Die Reihenfolge der Bilder versteht sich von links nach rechts.

*Obere Reihe:*

1. le trot avec la bride seule.
2. la tête dans la volte et la croupe en dehors.
3. passager le long d'une muraille avec le cavesson.
4. la même leçon (d. h. wie 2) avec la bride seule.
5. la vraie assiette de l'homme à cheval

*II. Reihe:*

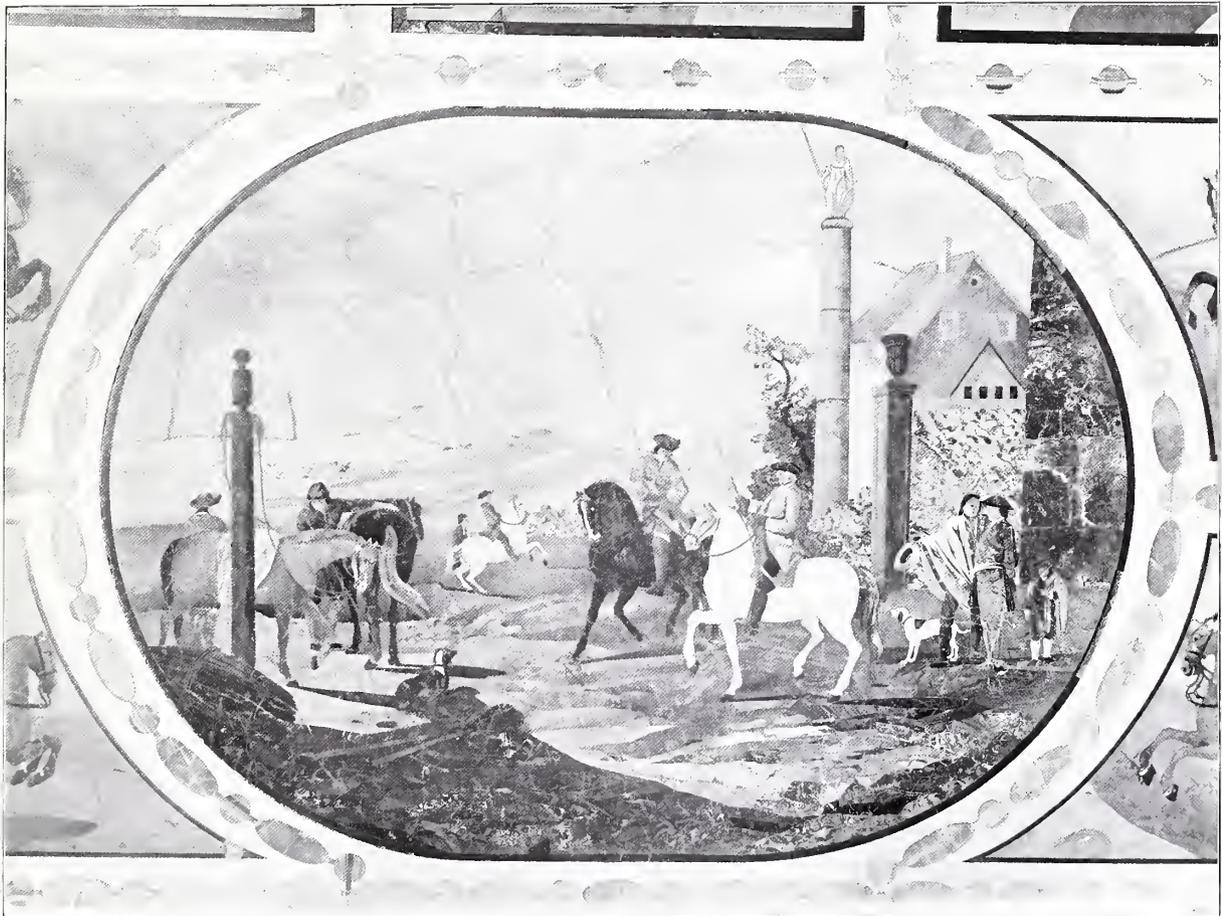
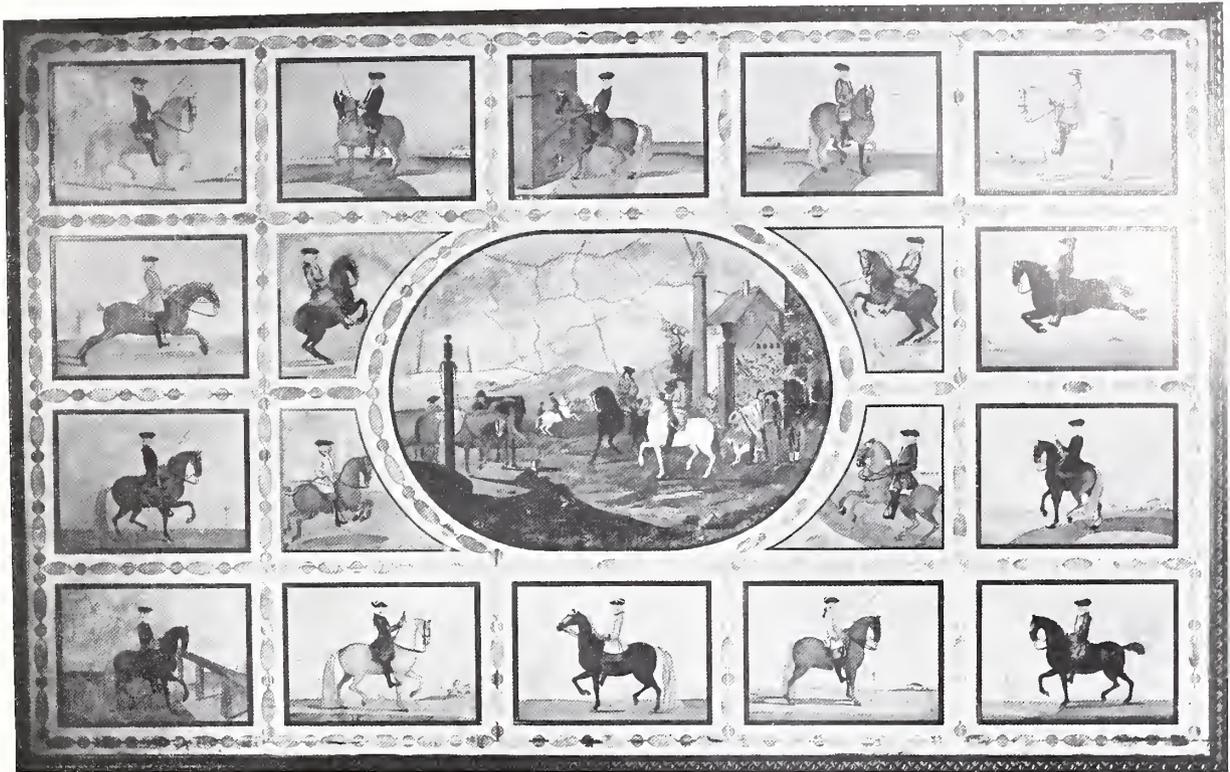
1. le partir avec le cavesson.
2. (Eckstück) la pesade avec la bride seule.
3. (Eckstück) la volte renversée avec la bride seule.
4. la cabriole avec la bride seule.

*III. Reihe:*

1. L'amble artificiel.
2. (Eckstück) la balottade avec la bride seule.
3. (Eckstück) la demi volte avec le cavesson.
4. passager sur la volte avec le cavesson.

*Untere Reihe:*

1. passager le long d'une barrière avec la bride seule.
2. le pas d'un cheval dressé.
3. le pas d'un jeune cheval.
4. comment le cavesson doit être placé.
5. l'amble ordinaire.





## DIE KUH VON DER-EL-BAHRI.

**A**LS ein Meisterwerk ägyptischer Skulptur hat man wohl mit Recht jene wunderbare Darstellung der Göttin Hathor bezeichnet, die im letzten Jahre durch Prof. Naville bei seinen Ausgrabungen in der Nähe von Luxor ans Tageslicht gefördert wurde, und die jetzt im Museum von Kairo eins der Glanzstücke selbst dieser an hervorragenden Werken so reichen Sammlung ausmacht.

Die Göttin ist dargestellt in der Gestalt ihres heiligen Tieres, der Kuh, die zum Zeichen ihrer Göttlichkeit die Symbole des Himmels, die Sonnenscheibe mit aufgerichteten Federn, und die königliche Uräuschlange zwischen ihren Hörnern trägt. Vor den Vorderbeinen der Kuh, unmittelbar unter ihrem Halse, steht eine männliche Figur in der stereotypen Haltung der ägyptischen Statuen. Nach Ausweis des eigenartigen Schurzes, den nur die Könige tragen, sowie der königlichen Kopftracht ist es ein Pharao, der sich hier ganz in den Schutz der Göttin begeben hat. Zu beiden Seiten der Figur sprießen aus dem Erdboden mächtige Büschel von Papyrus- und Lotospflanzen hervor, die sich bis an den Kopf der Kuh hinaufziehen, und hinter den Hörnern in Knospen und Blüten endigen. Diese eigenartige Anordnung der Sumpfpflanzen will nach der naiven Art der Schilderung in der ägyptischen Kunst ein Dickicht andeuten, aus dem die Kuh heraustritt, oder doch den

Kopf hervorsteckt. Eine mythologische Vorstellung ist es, die dieser Darstellung zugrunde liegt. Unter den zahlreichen Mythen, die von dem Leben nach dem Tode erzählen, von der Seele und ihren Wanderungen, findet sich in einem thebanischen Totenbuche auch die Version, die unserem Künstler vorschwebte. Auf ihrer Reise in das Land der Schatten, das jenseits der weiten Wüste im Westen gelegen ist, gelangt die Seele, oder vielmehr der Ka des Verstorbenen, das ist sein geistiger Doppelgänger, sein Schemen, an eine heilige, von üppiger Vegetation überwucherte Sumpflandschaft, den Wohnort der hier als Totengöttin gedachten Hathor. Sobald sich ein Ankömmling nähert, tritt die Göttin in Gestalt einer Kuh aus dem Dickicht heraus, um die Huldigung des Verstorbenen entgegenzunehmen und ihm dann ihren Schutz angedeihen zu lassen. Auch der König, dessen Bild in unserem Werke vor der Kuh dargestellt ist, hat sich ihr unterwürfig und anbetend genähert und ist von ihr freundlich empfangen worden, ja sie hat ihn als König, der einem göttlichen Geschlecht entstammt, in ihren ganz besonderen Schutz genommen, was durch die Stellung zum Ausdruck kommt.

Daß das Verhältnis des Pharao zur Hathor ein besonders enges und verwandtschaftliches ist, sucht der Künstler durch eine zweite Figur des Königs noch besonders eindringlich zu machen. An der

rechten Seite, unter der Kuh, erblicken wir — hier durch die rote Färbung als noch lebend gekennzeichnet — noch einmal den König, wie er von der göttlichen Kuh genährt wird. Es entspricht dies einem Symbol der alten Ägypter. Nach dem ägyptischen Rechte mußte nämlich eine Frau, die ein Kind oder auch einen Erwachsenen adoptierte, zum Zeichen, daß sie hinfort alle Rechte und Pflichten einer Mutter übernehmen werde, ihm bei der Adoption einmal die Brust reichen. Wenn nun der König dargestellt wird, wie die Göttin Hathor ihn nährt, so soll dadurch zum Ausdruck gebracht werden, daß die Göttin seine Mutter ist, und daß sie ihn als ihren Sohn anerkennt.

Die ganze Darstellung ist demnach ein Ausdruck der Göttlichkeit des Königs, der engen Verbindung, in der der Pharao zur Göttin steht. Die symbolische Bedeutung ist, wie oft in der ägyptischen Kunst, auch hier bestimmend für Auffassung und Darstellung, aber in geradezu bewunderungswürdiger Weise hat es der Künstler in diesem Falle verstanden, sein Werk nicht in der Symbolistik aufgehen zu lassen, sondern ein Werk zu schaffen von künstlerischer Harmonie und voll natürlicher Lebendigkeit und innerer Empfindung.

Das Konventionelle, das feierlich Gebundene, das dem offiziellen Stil der ägyptischen Kunst eigen ist, vermag sich nicht ganz zu verleugnen, und etwas Starres, Massiges kommt schon hinein durch die Art, wie sich der Künstler damit abfand, dem Ganzen mehr Festigkeit und Sicherheit zu geben. Die ganze untere Partie hat er sozusagen im Block stecken lassen, und die Beine sowie auch den unter der Kuh knienden Pharao nur in Relief ausgeführt. Zu umgehen war ein solches konstruktives Hilfsmittel wegen der geringen Festigkeit des Gesteines nicht, bei den späteren römischen Marmorkopien griechischer Bronzeoriginale pflegte man neben die Figuren, bei Tieren als Stütze darunter, jene häßlichen, den Eindruck in so störender Weise beeinflussenden Baumklötze zu setzen; hat da nicht der ägyptische Künstler eine ungleich glücklichere Lösung gefunden? Zumal wenn man die kräftige Färbung des Ganzen in Betracht zieht. Jene Scheidewand zwischen den vorderen und hinteren Gliedern, von denen sich die Beine und der kniende Pharao in Relief und Farbe kräftig und scharf abheben, wurde kaum störend bemerkt. Mehr als das ägyptisch Konventionelle macht sich in unserem Werke ein eingehendes Naturstudium bemerkbar, und eine feine Beobachtung, die er verstand in geschickter Weise wiederzugeben, kann unserem Künstler nicht abgesprochen werden. Sogar die Rasseeigentümlichkeiten der altägyptischen Kühe, die sich an manchen Exemplaren im Sudan noch heute beobachten lassen, sind in sprechender Weise berücksichtigt und zum Ausdruck gebracht, namentlich in dem geraden, nach hinten zu wenig abfallenden Rücken, den dezent markierten, in fast idealisierter Rundung vortretenden Hüft- und Beckenknochen, den geraden, schlanken und sehnigen Beinen usw., daß er die braunrote, nach dem Bauche zu heller werdende Haut mit regelmäßigen Flecken in Form vierteiliger Blättchen bedecken mußte, mag den Künstler wenig erfreut haben, doch das war Vor-



schrift des Kultus. Diese regelmäßigen Flecken waren eins der Merkmale, an denen man die Kuh der Hathor erkannte und aus den zahlreichen Herden Ägyptens die göttliche Kuh herausfand, wie ja auch der Apis an ganz bestimmten Merkmalen erkannt wurde.

Mit besonderer Liebe und Sorgfalt hat der Künstler den Kopf ausgeführt, mit sehr viel Naturbeobachtung, sogar in der Wiedergabe der Oberfläche. Entgegen der in der ägyptischen Skulptur üblichen Glätte und feinen Politur hat er sein Werk rauh gelassen, absichtlich Feilstriche und Meißelschläge stehen lassen und dadurch eine Wirkung erzielt, die dem Eindrucke der Natur nahe kommt. Die Verteilung von Licht und Schatten, durch die feinen Unebenheiten hervorgerufen, geben das Rauhe des Tierfelles unendlich lebendig wieder. Trotz dieser realistisch naturalistischen Behandlungsweise ist der Kopf, oder vielmehr das Antlitz nicht unbeträchtlich idealisiert. Durch Unterdrückung und Abschwächung der tierischen Formen sowie durch Hervorhebung und Idealisierung des Auges ist eine Intelligenz, ein geistiger Ausdruck, ein inneres Leben in den Kopf hineingekommen, das erstaunlich ist und bei einem ägyptischen Künstler geradezu überrascht. Das ist keine gewöhnliche Kuh mehr, die uns gegenübersteht und uns aus ihren klugen Augen anschaut. Da ist geistiges Leben darin und persönliches Empfinden, das ist die Gottheit, die im tierischen Leibe nur ihre Wohnung aufgeschlagen hat.

Wie unmittelbar dieser Kopf wirkt, wie frisch und lebendig, das zeigt am besten, daß selbst die eingeborenen Arbeiter, die bei der Auffindung und Ausgrabung zugegen waren, sich eines tiefen und mächtigen Eindruckes nicht erwehren konnten. Beim ersten Sonnenstrahl, der in das aufgebrochene Gewölbe zu ihr gedrungen sei, habe die Kuh laut gebrüllt und an allen Gliedern gezittert, erzählen die Fellachen, und den Arbeiter, der sie entdeckte und zuerst sah, habe sie durch einen Blick so verwirrt, daß er

sich durch einen Fehlschlag mit der Hacke das Bein zerschlug.

Als Kultbild der Göttin war die Kuh in einer dem Totenkulte geweihten Kapelle aufgestellt, und ist so in situ gefunden worden. Die Kapelle hatte die Form eines Gewölbes, dessen tiefblaue, mit gelben Sternen übersäte Decke das Himmelszelt bedeutet. An den Wänden sind religiöse Szenen dargestellt, wie Tutmosis III. Amon-Re den Herrn von Theben anbetet oder der Hathor opfert. Thutmosis hat aller Wahrscheinlichkeit nach auch das Kultbild anfertigen und aufstellen lassen, so daß wir ihn in dem Pharao vor und unter der Kuh zu erkennen haben. Eine Inschrift sagt allerdings, daß Amenophis II. der Stifter und demnach auch der Dargestellte sei, doch trifft die Ansicht Prof. Masperos wohl das Richtige, nach der diese Inschrift später angebracht und dadurch die Weihgabe für Amenophis II. in Anspruch genommen worden sei.

Daß die ganze Anlage in ihrem ursprünglichen Zustande an Ort und Stelle verblieben wäre, wäre gewiß zu wünschen gewesen. Die Kapelle war fest genug, und alles baulich so gut erhalten, daß eine Gefahr für das Kunstwerk von dieser Seite nicht zu befürchten war, aber trotzdem dürfte die Herrlichkeit nicht lange gedauert haben. Allen Wächtern zum Trotz — wenn nicht gar mit ihrer Hilfe, wäre es sicher gestohlen worden und zu diesem Zwecke natürlich vorher zerschlagen, um so mehr als sich unter den Eingeborenen schon das Gerücht verbreitet hatte, die Kuh sei gar nicht von Stein, sondern ursprünglich aus Gold, dem die ägyptischen Zauberer nur das Aussehen von Stein gegeben hätten, um Diebstählen vorzubeugen.

Seiner Sicherheit und Erhaltung wegen hat man nun das Kunstwerk nach Kairo überführt, wo es in einem geeigneten Saal mitsamt der Kapelle wieder aufgebaut ist und hinfort eins der Glanzstücke des Museums ausmacht.

RICHARD MAHLER.

# NOCHMALS DAS GRABMAL DES THEODERICH ZU RAVENNA

VON DR. JOSEF DURM, DR. ING.

EINE neue Zeitschrift für *Geschichte der Architektur* gibt ein Großherzoglich Badischer Bezirksbauinspektor Dr. F. Hirsch in Bruchsal heraus unter ständiger Mitarbeit der Herren Dehio, Dörpfeld, Neuwirth, Winnefeld und Zemp —! Die Namen sind gut, aber Architekten sind es nicht, welche die Geschichte der Architektur zu schreiben doch in erster Linie berufen wären, wenn sie die nötige Vorbildung haben. Die neue Zeitschrift »soll durch historische Aufsätze aus allen Zweigen der Baukunst und des Bauwesens die wissenschaftliche Erkenntnis in vorbereitender Arbeit fördern; sie will eine Brücke schlagen zwischen den getrennt marschierenden Gruppen der historisch arbeitenden Architekten und der für Architektur interessierten Archäologen.«

Das erste Heft des ersten Jahrganges (Oktober 1907) liegt vor. Format, Druck und Papier sind soweit gut, trotz des Mattglanzes seiner bedruckten Flächen.

Den ersten Beitrag lieferte Josef Strzygowski mit der Beschreibung des *Kiosks von Konia*, abschließlich nach den beigegebenen vier Photographien (Lichtdrucken), weil die Bemühungen des Verfassers, entsprechende Pläne zu erlangen, erfolglos blieben. Welchen Wert eine derartige Sachbehandlung für den Architekten haben soll, wollen wir dahingestellt sein lassen. Zum Brückenschlagen taugt sie gewiß nicht.

Der zweite führt uns von den Resten eines alten Seldschukenschlosses nach den Gestaden der Adria, zu dem Grabmal Theoderichs in Ravenna, das zur Abwechslung wieder einmal als ein Werk nordisch »germanischer Kunst« von A. Haupt in Hannover vorgeführt wird.<sup>1)</sup>

1) Über »den Wert des National-Germanischen in der Baukunst« spricht sich auch die *Deutsche Bauzeitung in Nr. 22 vom 14. März 1908* aus, indem sie vor dem hohen Wogenschlag der Begeisterung für die nationale frühe germanische Kunst warnt. Diese Art der Begeisterung habe einen Stich ins Chauvinistische erhalten. Ein Rückblick auf das Tatsächliche im Werdegang unserer Kunst kann uns vor Trugschlüssen bewahren. Ein solcher zeige, daß auch die Kunst der Germanen während der römischen Herrschaft über Teile deutschen Landes eigentlich noch keine Bauwerke aufzuweisen hat.

Ihr Hausbau — Kultbauten hatten sie ja nicht — kann kaum mehr als Hütten aus Stabwerk, den Pfahlbauten ähnlich, vorgestellt haben, von denen nicht die geringste Spur auf uns gekommen sei. Geräte und Waffen möge man damals mit Geschick zu machen verstanden haben, aber schon der Schmuck bildete nachgewiesenermaßen vielfach Einfuhrware aus dem Südosten. (Vgl. auch Vorgänge in Nord- und Mittelamerika — Indianerschmucke, Waffen und Hütten beim Eindringen der Europäer. D. V.)

An bildender Kunst brachten die ostgotischen Recken aus der Zeit der Völkerwanderung (Schlacht bei Verona 493 n. Chr.) gewiß so viel als wie nichts mit sich. Der arme Ostgote, der vor die Aufgabe gestellt war, seinem

Merkwürdiger- und bedauerlicherwise (sic) seien es nach dem genannten Verfasser gerade deutsche Gelehrte, welche seine germanische Eigenschaft leugneten. Daß diese Beschuldigung richtig wäre, könnte man nicht gerade behaupten, indem außer den angerufenen Deutschen es doch besonders französische Forscher von Qualität, wie z. B. der Marquis de Vogüé und Auguste Choisy, waren, die früher schon auf die Syrische Herkunft der Architekturformen und des Baugedankens hinwiesen. Auch wüßte ich nicht, daß der gleichfalls zum Schutze des germanischen Ursprungs des Werkes angerufene Italiener Corrado Ricci dieses als eine nordisch-germanische Architektur bezeichnet haben sollte. Sicher ist, daß der Genannte folgendes drucken ließ: »Cosi Teodorico volle dare misura e carattere romani al sepolcro che si fece costrurre ad imitazione appunto degl' imperatori, dei quali cercava continuare le tradizioni e i concetti — und weiter: »Se non che il carattere romano dell' insieme rivela che l'anima del Germano s'era già trasformata al contetto della civilizzazione italica.« (Vgl. d. Verf: Ravenna e i Lavori fatti della sovrintendenza dei monumenti nel 1898 (§ 14) und C. Ricci, Ravenna. Collezione di Monographie illustrate Ser. I, S. 55 und 57). Daß de Vogüé sagt »pour moi le tombeau de Théodoric appartient au même système que les monuments de Déir — Sêla ou de Kokamaya (vgl. Syrie centrale) und daß auch A. Choisy sich ähnlich äußert: »Le caractère syrien de la decoration ressort de l'aspect des profils; il ressortait non moins clairement des détails de la sculpture. Que l'on rapproche les profils de corniche des profils syriens reproduit (pag. 20, T. H. a. a. O.) la communauté de style est frappante. (Histoire de l'Architecture II, S. 73). Si l'on envisage la structure, l'analogie se confirme usw. . .« Wir Wilden sind darnach zwar keine besseren Menschen, befinden uns nur in Übereinstimmung mit den berufenen Forschern anderer Nationen. A. Haupt scheint das übersehen zu haben.

Was angenehm berühren muß, ist, daß er in dem Gebotenen auf die peripterische Säulenhalle des Obergeschosses und auf die Ursprünglichkeit der »Mothestreppe« verzichtet und daß er bei den Ösen des Kuppelsteines auf zwölf zählen konnte, was Mothes versagt blieb. Damit stellt er sich auf den gleichen Boden mit den Franzosen und dem jüngsten deutschen Erklärer »Durm«.

Herrscher (der sein Vaterland nie gesehen; d. V.) ein Mausoleum in Ravenna zu bauen, konnte doch große Baugedanken nur aus den vorhandenen römischen Monumenten schöpfen. Um Muster für eigene Schöpfungen zu erhalten, mußten die Germanen an die Erzeugnisse einer absterbenden Kunst anknüpfen usw. . .« Das ist wenigstens logisch, historisch und bautechnisch richtig entwickelt, ohne widerlichen Beigeschmack des Gesuchten.

Haupt lehnt auch die von C. Ricci noch um 1900 befürwortete Möglichkeit eines ursprünglichen freitragenden Schirmdaches wohl mit Recht ab.

Was wird nun im ganzen, gegenüber der Durmischen Aufnahme und Rekonstruktion von A. Haupt, Neues geboten? In erster Beziehung nichts, in der zweiten umgibt er den Oberbau mit einem Bronzegehländer, statt eines solchen aus Marmor; dann nimmt er die Halbrund auf den Mauerflächen des oberen Zehneckbaues für ursprünglich und bringt vor und über diesen einen Aufputz von kunstgewerblichen Begleit- und Füllornamenten an, deren einstiges Vorhandensein, gleichwie das Bronzegehländer, nicht über jeden Zweifel erhaben sein dürfte. Dies hätte in einfacher Weise dargelegt werden können, ohne den Aufwand von Worten und Bildern, die sich auf jeder Postkarte wiederfinden. Dazu gegeben wird die Kopie einer Darstellung des Monumentes nach einer Zeichnung des Antonio da Sangallo, die so falsch und ungeschickt als nur möglich ist. Wenn dabei behauptet wird, daß, bevor C. Ricci Herrn A. Haupt ins Vertrauen gezogen hat, niemand außer dem Erstgenannten von dem Vorhandensein dieser Zeichnung etwas gewußt hätte, so ist dies wohl ein Gedächtnisfehler. Was wir von den Aufzeichnungen alter Baudenkmäler seitens der alten Renaissancemeister zu halten haben und wie weit sie wörtlich zu nehmen sind, darüber habe ich mich in meinem Aufsätze über das Theoderichgrabmal und bei verschiedenen anderen Gelegenheiten ausgesprochen. Die Rechtfertigung, die Herr Haupt dem Bilde Sangallos mit auf den Weg gibt, ist doch wohl nicht ernst zu nehmen, daß Sangallo die Chorfassade mit der Eingangsfassade vermischen wollte und deshalb den Sturz der Haupteingangstüre unter die Halbkreisplatten gelegt habe, wodurch das amüsante Ergebnis erzielt wird, daß die Türe um etwa einen halben Meter zu niedrig wird und die Halbrunde über ihr fortgeführt werden, die an dieser Stelle gar nicht vorhanden sind. Aber helf, was helfen mag!

Walther Götz will eine Rekonstruktion aus der Zeit der Renaissance kennen, bei der »Säulen und Blendarkaden zur Gliederung der Wandflächen« gedient haben sollen. Man könnte diese wohl aus der Zeichnung Sangallos herauslesen, böte ihre Darstellungsweise auch nur einigermaßen einen Verlaß. A. Haupt nimmt sie für bare Münze und erinnert sich dabei wohl nicht der von C. Ricci gemachten Aufzeichnungen der Schicksale des Baues vom 9. Jahrhundert an.

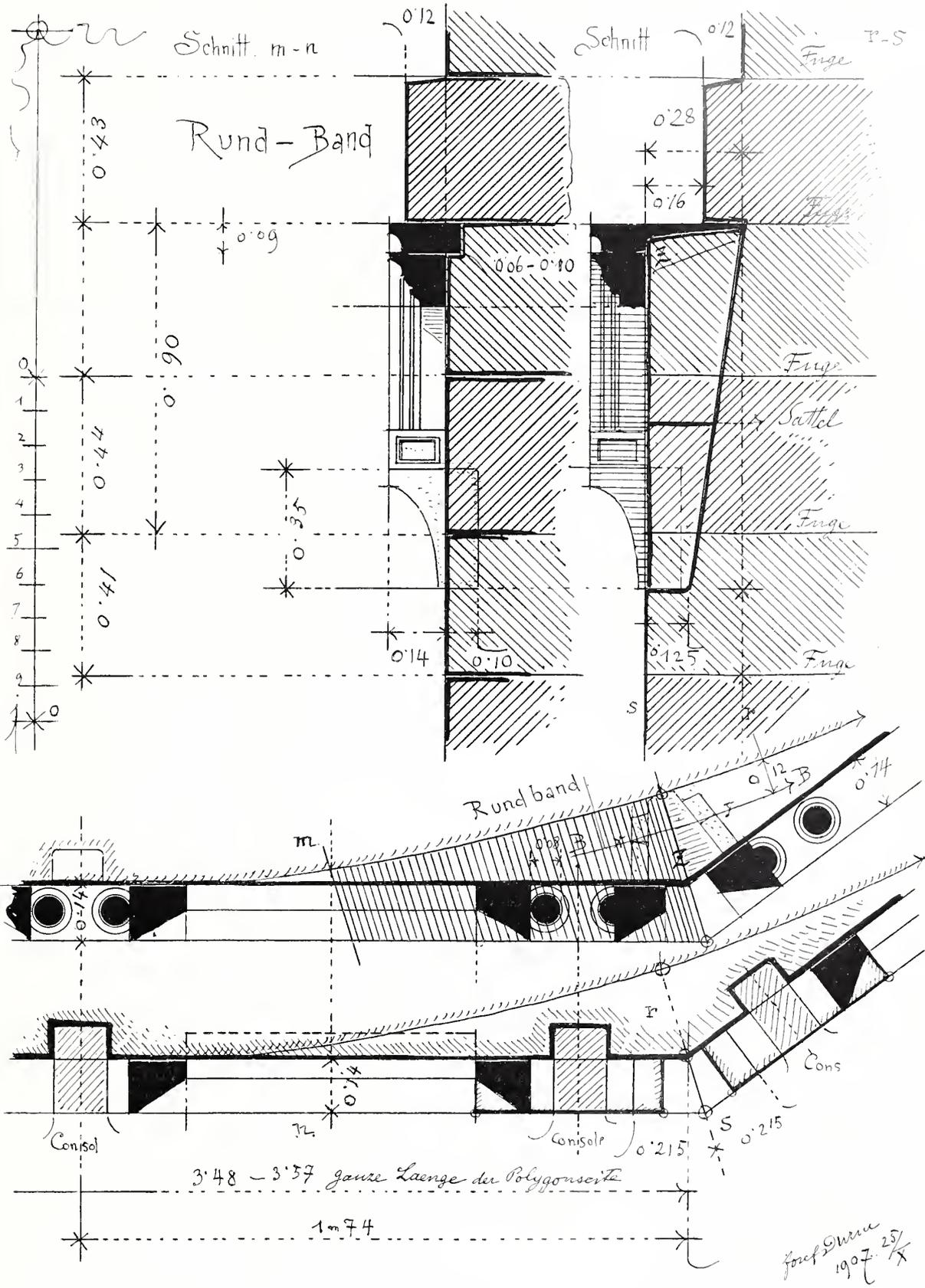
A. Haupt sagt bei dieser Gelegenheit: Durm sei der einzige, der die Halbrund der Wandfelder des Obergeschosses als einen späteren Eingriff bezeichnet. Das stimmt. Wenn er nicht dieser Ansicht gewesen wäre, zu der ihn seine technischen Untersuchungen am Baue zwangen, dann war wohl sein Aufsatz überflüssig und er hätte ihn gewiß nicht verfaßt. Das Schreiben um des Schreibens willen ist nicht meine Gepflogenheit. Haupt sagt weiter, sich auf Ricci berufend, daß alle bis jetzt versuchten Rekonstruktionen abzulehnen seien. Für die beigefügte Bemerkung Riccis, daß mein Vorschlag eine »geistreiche Idee« sei, danke ich bestens. Der Angerufene schrieb

mir: »La ringrazio vivamente di avermi inviato il suo studio sulla rotonda di Ravenna, il quale reca luce sul grave problema.« Die Karte steht zur Verfügung.

Ich wollte auch nicht geistreich sein, vielmehr nur das zum Ausdruck bringen, was mir meine langjährigen Studien über antike Baukunst sagen und was ich als geschulter, praktischer und prüfender Architekt dem Werke gegenüber vorzubringen hatte. Nun noch einige Worte zu dem Aufsatz, den A. Haupt dem ehrwürdigen, kraftvoll einfachen Monumente angedeihen läßt; mit dessen Inhalt er »schlußkräftig eine schmerzlich empfundene Lücke ausfüllen will« (sic)!

In beistehender Abbildung habe ich die konstruktive Anordnung im Grund- und Aufriß und den Hauptschen Aufputz in dunkler Tönung eingezeichnet; denn was Haupt seinem Aufsatz an Handzeichnungen beigibt, ist unrichtig angeschaut, seinem dekorativen Schlagler ein Maßstab nicht beigegeben. Es ist dies zwar hochmodern, aber bei Behauptungen und Beweisführungen kann man die altmodische Behandlung doch nicht gut entbehren. Ich erlaubte mir deshalb einen solchen aus den Figuren abzuziehen. Seine perspektivische Darstellung der Halbrundplatten mit dem Rundband darüber ist außerdem unrichtig ausgefallen (vergl. Abb. 3). Nun möchte ich zuerst die Frage stellen, ob Herr Haupt oder die Techniker der verantwortlichen Redaktion der genannten Zeitschrift die Konsolen zwischen den Halbrund und bei den Ecken, nach Form, Art der Einfügung, Größe, Art der Meißelhiebe wirklich für gleichalterig mit dem Baue halten, nachdem die Konsolen bei der Türverdachung eine ganz abweichende Bildung zeigen? Weiter zu was eigentlich die ausgehauenen Halbrunde gedient haben mögen oder warum sie gemacht wurden, wenn sie wieder hinter deckenden, ornamentierten Bogen und Füllornamenten verschwinden mußten? Für mich sind die Konsolen nach Form, Bearbeitung und Konstruktion unmöglich, die ausgehauenen Halbrunde bleiben für die Hauptsche Verbrämung unverständlich und sicher eine total überflüssige, störende Arbeit, die dem Dekorateur nur Verlegenheiten bereitet haben würde. Warum etwas verhauen, was besser in seiner ursprünglichen Form bleibt und dessen man hinterher als Unterlage doch wieder bedarf?

Der Aufputz ist auf die gerade Fläche der Zehneckseiten gesetzt, bindet in keiner Weise in diese ein, so daß schon deshalb die oberen Halbrunde in den Flächen weder Zweck noch Sinn haben. Die vorgeschlagenen ornamentalen Bogenstücke müssen doch in irgendwelcher Weise auf den hinterliegenden Flächen befestigt gewesen sein. Wo sind die Spuren dafür? Herr Haupt ist doch so viel Techniker, daß er wissen mußte, daß man diese dünnen Dekorationsstücke nicht so ohne weiteres frei aufstellen oder an die Wand lehnen konnte, ohne jedwede mittelbare Verbindung! Warum hat man denn die Ecken des Zehneckbaues bis unmittelbar unter den kreisrunden Bandfries durchgeführt — und so stehen sie heute noch da — und hat rechts und links derselben die Einhiebe gemacht und warum hat man das Quaderwerk von dem Halbrund aus, als sphärische Flächen nach dem Rundbande zu



Grabmal des Theoderich. Konstruktion, wie sie sich nach der von Professor A. Haupt vorgeschlagenen Verbrämung mit einem ornamentierten Bogenfries auf Konsolen ergeben würde.

Joseph Sturte  
1907. 25/X



Grabmal des Theoderich. Nach einem Blaudruckblatte aus dem großen Skizzenbuche des Sangallo.  
(Nach gürtiger Mitteilung des Herrn Professor Dr. Ch. Hülsen in Rom)

gearbeitet unter Wahrung der Ecken des Baues, und sich bei den sphärischen Flächen so entsetzlich verhalten? Doch nicht des vorgeschlagenen Aufputzes wegen? Für ihn hat diese Prozedur doch ebenso wenig Wert wie die Halbkreisform der Felder. In Wirklichkeit wäre ihm teilweise der Hintergrund benommen (vergl. Abb. 1) und die Lücken dienen als Unterschlupfe für allerhand Getier, als Nistlöcher für Tauben und dergleichen. Versagt Herr Haupt das Stilgefühl so weit, daß er nicht empfindet, wie deplaciert die Formen sind, die er für den Aufputz beigebracht oder selbst hinzugedichtet hat — wie z. B. die nur 8 cm dicken gedrechselten Barocksäulchen von nur 50 cm Höhe und das noch üblere à jour gearbeitete Rankenwerk, die Ornamente der Archivolte und manches andere? Sind denn die Rillen über den Konsolen, die als Nischen zwischen den Säulchen ausgegeben werden, oder sind die ganz unmotiviert vorstehenden Eisenstäbchen, welche die merkwürdigen 10 cm

dicken Lagersteine, auf denen die Blindbogen gesessen haben sollen, überall durchgeführt? Ich glaube, nein! Der vorgeschlagene Zierat wirft den Abschluß des Zehneckbaues um 14 cm ringsum hinaus und über Eck bei den Zehneckkanten gemessen, um einen halben Meter. Wird dadurch die Silhouette des Baues verschönert? Mit einem an der Vorderkante dekorierten Plättchen von etwa 9 cm Dicke werden die Vorsprünge des Zehneckbaues gegen den Rundbau abgedeckt. Ist das konstruktiv oder mit der »grandiosen« Quadertechnik des Baues, oder mit der Formensprache der noch erhaltenen Teile vereinbar? Wo ist am ganzen Werke auch nur die Spur einer Befestigungsvorrichtung für dieses neu erfundene ornamentale Beiwerk zu finden, wo sind die glatten soliden Unterlagen für ein solches? Herr Haupt scheint den Bau nicht so weit untersucht zu haben oder doch nur flüchtig, daß ihm ausfällige Kritiken gegen andere, die sich mit der Sache befaßt haben, kaum zustehen.

Über die originelle Hypothese von dem Aachener Brüstungsgeländer möchte ich nicht viele Worte verlieren; man könnte mit denselben Mitteln beweisen, daß jene von der Pyramide des Cestius in Rom weggeholt worden wären. Das Grabmal des Theoderich hat zehn Seiten, das Aachener Münster aber nur acht, die Pyramide des Cestius vier. Ich ziehe die durchbrochenen Marmorschranken, wie sie in S. Vitale in Ravenna stehen, dem vorgeschlagenen Metallgeländer vor. Wenn es auch schöner ist, als das jetzt vorhandene eiserne Schutzgitter, so will mir das Aachener Detail doch nicht ganz für Ravenna zur Zeit des Theoderich passen. Ich würde einer Form, wie sie in dem Bronzegitter in St. Apollinare in Classe in Ravenna noch erhalten ist, entschieden den Vorzug geben, wenn Metallgeländer für mich überhaupt diskutabel wären. Die Tür im Obergeschoß ist 1,50 m im Lichten breit. Um zu ihr zu gelangen, mutet Herr Haupt der hohen Verwandtschaft des Theoderich zu, sich durch ein 60 cm weites Metallgittertüchchen zu zwängen, das auch für Karl den Großen im Gebrauch gewesen wäre, um durch dasselbe von seinem Throne aus auf den Altar des Aachener Domes sehen zu können. Zum Anstellen einer Leiter von etwa einem halben Meter Breite diene für die Besucher dann wohl die auf zwei problematischen Konsolen ruhend gedachte Balkonplatte? Ist der Astragal unter dem profilierten Abdeckgesimse echt und beglaubigt oder passen die Profile des Sangallo überhaupt dorthin? Ein Bronzegeänder mit Steinpfosten hätte sich aus ästhetischen Gründen verboten! Warum? Ich kenne deren recht hübsche, in Marmor gefaßte aus guter Zeit in Italien. Die ravennatischen durchbrochenen Plattenbrüstungen haben niemals den Charakter antiker Bronzegitter. Was haben in formaler Beziehung die Aachener Bronzegitter mit in Ravenna erhaltenen Bronzegittern oder Marmorschranken zu tun?

Der Gedanke einer Einfassung des ganzen Monumentes ist nicht neu und schon früher aufgenommen worden — unabhängig von der zweifelhaften Angabe eines zugehörigen Pfostenfundes.

Wenn Herr Haupt zum Schlusse (S. 26) selbstgefällig ausruft: »Nun ist es wirklich eine Freude zu sehen (er meint damit seine Rekonstruktion), wie harmonisch sich jetzt alle diese Teile an den Kern wieder anfügen, wie mit ihrer Hilfe ein Ganzes neu erstand, welches an Schönheit und Einheit jede Erwartung weit übertrifft, welches an dem in mancher Hinsicht als nicht recht verständlich oder eigentümlich angesehenen Bauwerke plötzlich den schönsten Fluß, die geschlossene Einheit als einst vorhanden weist« — so hätte er besser andere diesen Satz aussprechen lassen. Goethe hat ein Wort dafür! Die Arbeit ist und bleibt aus technischen und stilistischen Gründen, wegen Mangels jeder Beweiskraft und weil alle Anzeichen für den in Rede stehenden Restaurationsvorschlag am Baue selbst fehlen, — unannehmbar. A. Choisy schrieb mir in der Sache am 7. August unter anderem . . . et mes félicitations pour votre mémoire sur le Monument de

Théodorice. Il jette la pleine lumière sur ce mystérieux édifice. L'analyse des formes et le rapprochement avec les détails de l'architecture syrienne mettent hors de doute l'origine syrienne, qu'avait entrevue le marquis de Vogüé . . . L'histoire du monument est désormais complète«.

Prof. Dr. Ch. Hülsen in Rom zeigte mir vor kurzem die Probedrucke einer von dem Kaiserlich deutschen archäologischen Institut herauszugebenden Publikation des großen Skizzenbuches des A. La Sangallo, das auch eine Aufnahme des Grabmalers in Ravenna enthält.<sup>1)</sup> Sie ist gerade so verlässlich, wie die bei Haupt abgebildete, dem die Art des Aufnehmens antiker Bauten seitens der Renaissancekünstler unbekannt geblieben zu sein scheint und deshalb Weizen und Spreu nicht auseinander hält. Bei architektonischen Aufnahmen alter Werke wird heutzutage keine Phantasie mehr, sondern nur schlichte Ehrlichkeit in der Arbeit verlangt.

Die der neuen Zeitschrift angehängte Bibliographie und Literatur-Chronik trifft in ihren Ausführungen nicht immer das Richtige und Wesentliche des Inhaltes eines zitierten Buches, gibt auch den Titel manchmal nicht vollständig, wie z. B. bei dem Vortrage Otto Puchsteins. Der Buchtitel heißt dort: *Die ionische Säule als klassisches Bauglied orientalischer Herkunft*. Ein Vortrag von Otto Puchstein, dessen Überschrift uns mehr sagt, als die dazu gegebene mißverständene Erklärung des Inhaltes. Hoffen wir, daß die folgenden Hefte besseres bringen als das Debüt.

1) Das Original des Blattes (vergl. Abb. 2) von Sangallo — »Tempio di Ravenna antico« — auf dem noch ein römisches Hauptgesimse dargestellt ist, mißt  $38\frac{1}{2} \times 44$  cm, die Zeichnung selbst bedeckt eine Fläche von  $23 \times 26$  cm, ist also in großem Maßstab ausgeführt. Die Figur (2) ist nach einem Blandruck des Originales hergestellt und zeigt bei den unteren Nischenbogen je zwei Wölbsteine zu wenig. Das Abschlußgesimse ist als Wulst mit einem Plättchen gestaltet, während die Hauptsche Nachbildung ein Gurtgesimse mit Astragal gibt. Der Unterbau ist ohne Sockelfuß. Die Tür ist in beiden Aufnahmen gleich falsch, ihre Verdachung abenteuerlich, statt des scheinbaren Entlastungsbogens über derselben sind die Plattenrund durchgeführt. Die Konsolen tragen vorgeblendete glatte Bogen, die im Scheitel so dünn sind, als es dem derzeitigen Zwischenraum zwischen Scheitel und Rundband etwa entspricht (6—10 cm), aber doch ehrlicher gemeint und frei von jeder unwahrscheinlichen, ornamentalen Verbrämung sind.

Wären die Konsolen alt und so hoch geführt als die Sättel bei den Halbrund, so hätte diese Ergänzung noch einen Grad von Wahrscheinlichkeit, wenn sie nicht auch hier auf einer Aufkleisterie beruhte, die der alten Quadertechnik zuwiderläuft und für die ein Zurückarbeiten des Grundes überflüssig war. Der Fries hat Durchbrechungen in Form griechischer Kreuze und gotischer Vierpässe. Dinge, die am ganzen Baue nicht zu sehen sind und deren Beigabe auch der Name Sangallo nicht entschuldigt. Das Gesimse mit dem Bogenornament ist total mißverstanden und fehlerhaft gezeichnet, gleichwie der Fuß des Kuppelsteines, der in Wirklichkeit ein Kopfband nicht zeigt; ebenso falsch sind die Ösen dargestellt. Und auf so etwas will man bauen

## GUSTAV KAMPMANN: AUFSTEIGENDES WETTER

### ZU UNSERER RADIERUNG

IN einer rasch einbrechenden Dunkelheit sammeln sich Acker, Häuser, Bäume zu einem schmalen, fast schwarzen Streifen, dessen Silhouette gegen den Himmel ein paar kräftige Bewegungen hat. Die Farben und die Plastik der Dinge sind in eine beinahe formlose und unheimliche, fremdartige Masse aufgesogen. In dem Himmel aber ist auf einmal eine fabelhafte Helligkeit. Eine steile, weiße, ganz weiße Wolke steht da. Die Sonne, die den Boden nicht mehr erreicht, wirft auf deren geballte Höhen einen kalten Schein. Die Helligkeit, die farblos und fremdartig, blendet. Das Auge, das von ihr gebannt wird, vermag die Formen der nahen Erde nicht mehr fest zu fassen; so stark ist es erregt. Das wird nur wenige Minuten dauern. Dann saust mit aller Wucht der Regen hernieder und verschlingt die ganze Fläche in einem grauen Dunkel.

Dieses Blatt ist für die Kunst von Gustav Kampmann ungemein charakteristisch. Es sagt das Wesentliche über den »Stoff« und die Art des Karlsruher Landschafters. Damit meine ich dieses: aus den meisten seiner Bilder ist das Landschaftliche im trivialen geographischen Sinne ganz verschwunden. Es fehlen aber auch die luministisch-naturalistischen Experimente wie deren Widerspiel, die romantische oder sentimentale Gefühlsmalerei. Dafür haben sie etwas durchaus Persönliches. Man könnte es organisierten Impressionismus nennen. Aus farbigen und linearen Eindrücken werden seelische Ausdruckswerte. Es gab und gibt Künstler, die bewußt menschliche Gefühle und Temperamente in das Landschaftsbild legen. Hier bei Kampmann kommt das Umgekehrte. Die Wirkung der Natur ist das erste in der künstlerischen Empfängnis, nicht der Wille des Menschen. Die Wirkung der Natur aber, von einem geschulten Auge empfangen,

begegnet einer starken ordnenden Intelligenz. Unter ihrer Disziplin verschwindet alles Gleichgültige, das Entscheidende, Große bleibt. Das enge Wort »Stimmung« genügt nicht; es ist etwas mehr in diesen Bildern drin. Es ist auch in jedem ein Sieg, die Lösung einer bestimmten Aufgabe. Die sozusagen »komplizierte« Landschaft regt am stärksten an den Künstler: Wetterstimmung, Wind, der über die Ebene fegt, der Abend, der die Sonne hinter einem breiten Rücken entlassen hat und die Farben und Linien groß macht, der ganz frühe Morgen, in dem die Dinge ihre Form suchen, Nebel, Nacht, der aufleuchtende Zug — — über die seelische Teilnahme, die von all dem in uns geweckt wird, sagen diese Bilder ein letztes Wort. Mit einer außerordentlichen Intensität, dem Zeugnis eines Intellekts und einer Persönlichkeit, geben sie restlos, fast in einer Formel, den »seelischen Gehalt«. Aus der konzentrierten Gabe quillt dem geduldigen Freund der Lohn eines gesammelten Reichtums.

Kampmann, der zum Karlsruher Künstlerbund gehört und die Schule von Schönleber und Baisch durchgemacht hat, wurde im Jahre 1859 in Boppart a. Rh. geboren. Neben den Ölgemälden existieren von ihm eine ganze Reihe graphischer Arbeiten, Radierungen und Lithographien. Sie sind technisch einfach und klar, und von einer seltenen Ehrlichkeit gegenüber dem Charakter des Materials. Das gilt, ob er die Kupferplatte oder den Stein vor sich hat. Mir scheint, daß *er* vornehmlich bei uns die Lithographie von einer angenehmen Vervielfältigungsmöglichkeit zu einer Kunstleistung mit ganz eigenen, an Technik und Material haftenden Reizen gemacht hat.

TH. HEUSS.

---

### BERICHTIGUNG

In dem im vorigen Hefte abgedruckten Aufsätze von R. Corwegh über ein Grabmal von Donatello muß es auf S. 187 heißen: Zeile 12 »dem Grabmal des 1431 gestorbenen« und Zeile 14 »da die Crivelliplatte 1433 gezeichnet ist«.





AM NEUEN SEE



Zu Goethe: Pater Brey. Gezeichnet von Rolf von Hoerschelmann

## BÜHNENSILHOUETTEN (SCHWABINGER SCHATTENSPIELE)

VON FRANZ DÜLBERG

**D**IE Bestrebungen, dem bildenden Künstler in der Gestaltung des Bühnenbildes mehr als bisher ein eigenes Recht einzuräumen, sind nicht neu. Es sei hier nur an Schinkels machtvoll klare Dekorationsentwürfe zur »Zauberflöte« erinnert, die auf der Deutschen Jahrhundertausstellung Aufsehen erregten, an Hans Thomas Figurinen für Bayreuth, an Herkomers Theater in Bushey. Wenn jetzt in Berlin kaum ein Stück an einem Privattheater inszeniert wird, ohne daß Namen wie Karl Walser, Slevogt, Corinth, Roller oder Ernst Stern in der Presse genannt werden, wenn München während seiner Stadt- ausstellung eine ganz auf das »Bild im Rahmen« gestellte Bühne seinen Fremden vorführt, so ist vielleicht schon die leise Warnung am Platze, daß ein begabter Maler dadurch, daß man ihn eine Dekoration entwerfen läßt, noch nicht zu einem guten Theatermaler wird, und daß Wort und Geste des Schauspielers immer der Mittelpunkt der dramatischen Wirkung bleiben müssen.

Dieses letzte Gesetz gilt natürlich nicht von jenen kleinen Unterarten des Theaters, die in der bereits von E. T. A. Hoffmann in seiner Erzählung »Seltsame Leiden eines Theaterdirektors« gepriesenen angenehmen Lage sind, auf die Person des Schauspielers überhaupt verzichten zu können. Der bittere und ein wenig ungerechte Scherz, daß das vom Grafen Poggi begründete Marionettentheater des »Papa Schmid« diejenige Bühne in München sei, auf der am besten gespielt werde, ist in Münchener Literaturkreisen ja oft

genug wiederholt worden. In mancher Hinsicht erweist sich dieser Gründung eines Spätromantikers verwandt das freilich weit mehr an ein von vornherein künstlerisch gestimmtes Publikum appellierende Schattentheater, das Alexander von Bernus, persönlich wie geistig ein Erbe der Romantik, in Schwabing, dem Münchener Künstlervorort, ins Leben gerufen hat, und das auch auf der diesjährigen Ausstellung seine vorüberhuschenden und doch nachdenklich stimmenden Reize entfalten will. In erster Linie ist es eine Silhouettenbühne, und da die Bemühungen, die verschwiegen eindringliche Schwarzkunst unserer Urgroßväter neu zu beleben, in letzter Zeit in diesen Blättern mehrfache Würdigung gefunden haben, so mag es willkommen sein, wenn in den beigegebenen Abbildungen zwei neue und junge, muntere graziöse Silhouettenkünstler zu Worte gelangen.

Eine bei den Türken, wie uns Professor Jacobs gründliche »Geschichte des Schattentheaters«<sup>1)</sup> belehrt, in hohem Ansehen stehende Unterhaltung, der bei uns Justinus Kerner sein tätiges Interesse bezeugte und die in den letzten achtziger und neunziger Jahren in Pariser Kabarets, besonders im »Chat noir« etwas versüßlicht ihre Auferstehung fand, ist es, die A. v. Bernus jetzt zur Kunst, mindestens zur Kleinkunst erhoben hat. Phantastisch stimmungsvolle, märchenhafte Szenen, die von geschminkten und kostümierten Menschen zwischen Kulissen dargestellt, vielleicht an

1) Berlin, Mayer und Müller 1907.

## BÜHNENSILHOUETTEN



dem Realitätsgewissen der Zuschauer zerschellen würden, Scherze freimütigster Art, die in grobsinnlicher Wiedergabe leicht verletzend wirken könnten, das ist das dichterische Gebiet der Schattenspiele, als deren Autoren neben den alten Tieck, Kerner, Poggi und selbst Goethe (mit seinem Pater Brey) besonders der Leiter des Unternehmens selbst, ferner seine Gattin Adelheid v. Sybel-Bernus und Karl Wolfskehl hervortreten. Die Bühne, auf der diese Stücke, deren Spieldauer sich zwischen zwanzig Minuten und anderthalb Stunden bewegt, ihr Schattendasein erleben, ist nichts anderes als eine viereckige, 1,15 m zu 90 cm große Scheibe von Pausleinwand. Hinter ihr erscheinen die auf Karton oder auf Holz gezogenen Silhouetten. Die Landschaft bleibt natürlich während einer ganzen Szene stehen, die Figuren werden mittelst einer Führungsleiste, die in einer Holzkehle geschoben wird, bewegt. Zur Führung dieser kleinen, meistens 35 cm hohen Personen genügen ein bis zwei Menschen, die hinter der Bühne und unterhalb ihrer, den Zuschauern unsichtbar, ihr magisches Werk verrichten. Besonders eindrucksvolle Gebärden lassen sich durch an den Figuren befestigte Drähte und Scharniere erzielen. Selbstverständlich bedingt die Technik eine große Sparsamkeit der Gesten, gerade dadurch erhält aber jedes Heben und Senken des Kopfes und der Hand einen eigenartigen Bedeutungswert, den der moderne lebende Schauspieler mit seinen zahllosen nervösen Bewegungen den Gebärden der großen Momente nur selten zu verleihen weiß. Als Lichtquelle ist das Petroleum das Beste, hiermit vermag man die Schatten weich und voll zu geben, und auch nach Belieben zunehmende und abnehmende Lichtstärke zu erzielen. Ersetzt man den schwarzen Karton der Silhouetten durch Gelatineplatten, so kann man auch buntfarbige Figuren zeigen, wie ja schon die Orientalen solche aus transparentem Leder bevorzugen, die besonders in älterer Zeit äußerst farbenleuchtend ausfielen. Mit Recht verwendet aber der feinsinnige Leiter der Schwabinger Schattenspiele solche grob auf die Sinne wirkenden Farbenreize nur sparsam und nur bei primitiver gehaltenen Dichtungen, wie das Tiecksche »Rotkäppchen«. Wenn die Franzosen so weit gingen, die Silberstrahlen des Mondes auf dem Wasser in ihren Schattenspielen nachzubilden, so ist hier eigentlich schon die Grenze

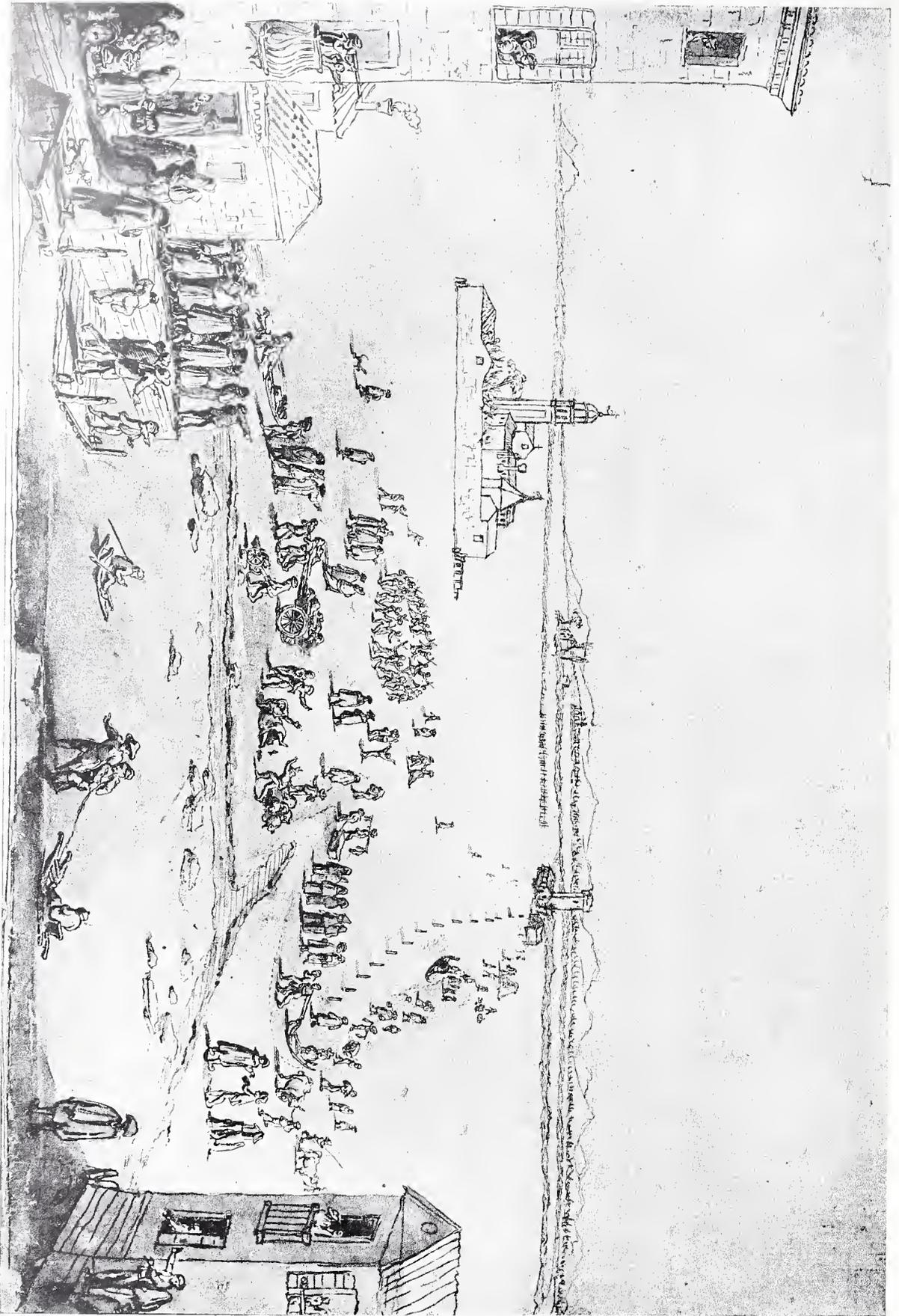
## BÜHNENSILHOUETTEN

zum Laterna-Magica-Kunststück überschritten; Alexander v. Bernus will den Sinnen eine etwas magere, aber durchaus reine und erlesene Kost vorsetzen, die die mitschaffende Phantasie zu energischer Arbeit anspornt. Wie die Bühnenbilder eine flächige Silhouettenwirkung nicht überschreiten sollen, so ist auch der Vortrag der Texte, der natürlich wie das Bewegen der Figuren ebenfalls hinter der »Bühne«, aber von vier bis sechs guten männlichen und weiblichen Sprechern besorgt wird, unter starker Betonung des Versmaßes auf die große klare Linie gerichtet. Nur bei Dialektstellen wird hiervon abgewichen, aber auch hier das anmutend Mundartliche ein wenig des gar zu Zufälligen entkleidet.

Die beigegebenen Abbildungen sollen in ihrer energischen Schwarzweißwirkung und graziösen Verästelung für sich selbst sprechen. Das kräftigere, bestimmter formprägende Talent von den beiden vertretenen Künstlern ist entschieden der junge Balte Rolf E. v. Hoerschelmann, lyrischer, stimmungs-zarter, dabei gewiß nicht ohne launige Eigenart, gibt sich Dora Polster, die aus der Schule von Wilhelm von Debschitz hervorgegangen ist. Außer diesen beiden haben auch Greta von Hoerner und der ja in seinem ganzen Schaffen auf das Umrißhaft-Breitflächige abzielende junge Darmstädter Emil Preetorius, der in diesem Winter hier durch eine Ausstellung seiner Zeichnungen (in der Zimmermannschen Kunsthandlung) und durch seine Bilder zu der im Verlag von Hans v. Weber in München erschienenen Ausgabe von Chamisso's Peter Schlemihl bekannt wurde, Szenenbilder und Figuren für diese wolkenhaft düftig verschwebenden und doch linienscharf bestimmten Darbietungen geliefert.



- Abb. 1. Zu Adelheid von Sybel-Bernus:  
Wegewart. Gez. von Dora Polster.
- Abb. 2. Zu Justinus Kerner: Der Totengräber  
von Feldberg. Gez. v. Dora Polster.
- Abb. 3 u. 6. Zu Franz Graf Pocci: Kasperl wird  
reich. Gez. v. Rolf v. Hoerschelmann.
- Abb. 4. Zu Alexander von Bernus: Don Juan.  
Gez. von Dora Polster.
- Abb. 5. Zu Karl Wolfskehl: Wolfdietrich und  
die rauhe Eis. Gez. von Rolf von  
Hoerschelmann.



Das Eis auf den Lagunen Venedigs (1788—89). Originalzeichnung in der Sammlung von George A. Simonson, London

# DAS EIS AUF DEN LAGUNEN VENEDIGS 1788—89

(ZUR ERLÄUTERUNG DER NEBENSTEHENDEN ABBILDUNG)

NUR sehr wenigen Besuchern der Lagunenstadt ist es vergönnt, sie mit Eis bedeckt zu sehen. Wer aber sich bemüht, ihre Annalen zu studieren, wird finden, daß Venedig wiederholt in dieser Weise heimgesucht worden ist. Es genügt, eine einzige Autorität hierfür zu zitieren, nämlich Giambattista Gallicioli. In seinen Memoiren<sup>1)</sup> druckt er ein chronologisches Verzeichnis der intensiven Kälten, welche von 586 bis 1794 daselbst erfolgten, und erzählt, wie in manchen Jahren die Lagunen gefroren. Dieses ungewöhnliche Naturphänomen hat ein älterer venezianischer Maler in einem im Museo Correr in Venedig jetzt befindlichen Bilde geschildert, in welchem, wie der darauf angebrachte *Cartellino* naiv auseinandersetzt, Schlittschuhläufer auf den Lagunen längs den *Fondamente Nove* dargestellt sind.

Ein späterer Schriftsteller, Dr. M. G. Levi<sup>2)</sup>, ergänzt Galliciolis unvollständige Aufstellung der strengen venezianischen Winter durch ein namhaftes Beispiel. Seiner Aussage nach war der kälteste Winter, welchem Venedig je zum Opfer fiel, derjenige von 1788—89. Am 28. Dezember begann die große Not der Venezianer und dauerte fort bis nach 15. Januar; während dieser Zeit war die Verproviantierung der Stadt infolge des Gefrierens der Lagunen sehr erschwert, da der Wasserweg nach Mestre geschlossen war und besondere Maßregeln wurden seitens der Behörden genommen, um das Volk mit Lebensmitteln zu versorgen. Wie aus der nebenstehend abgebildeten Zeichnung erhellt, war die Lagune zwischen der Stadt und der *terra ferma* bei dieser Gelegenheit eine glatte Schichte, worauf die Venezianer Schlittschuh laufen konnten. In der Gemäldesammlung des Palazzo Querini Stampaglin in Venedig befindet sich ein Bild von Gabriele Bella (*Le lagune di Venezia agghiacciate*), welches dasselbe Ereignis, welches Levi beschreibt, darstellt und topographisch mit dem Plan meiner Zeichnung übereinstimmt. Als historisches Dokument betrachtet, ergänzt die Zeichnung die Komposition des Gabriele Bella und beide zusammen bilden eine frappante Illustrierung der Erzählung des Levi. So zum Beispiel, berichtet er, »daß am 15. Januar 1789

die Venezianer (und zwar die sogenannten »*Nicolotti*«) das bekannte Spiel (*Forze d'Ercole*) als Probe ihrer Gewandtheit auf dem Eis veranstalteten und hernach einen Waffentanz (»*Moresca*«). In dem Bilde (Querini Stampaglia-Sammlung) ist die erstere Vorstellung geschildert, während der Reigentanz in der hier gegebenen Abbildung wiedergegeben ist. Gar viele Unfälle kamen auf dem Eise vor und gehörten zu den Episoden des täglichen Lebens, wie z. B. die in der Illustration figurierenden. Ich will bloß auf ein paar hinweisen: die Not der eisumringten Gondel, die kümmerliche Erfahrung der niederstürzenden Venezianerin und das Los des verunglückten Toten, dessen Sarg in der Richtung der *Isola del Cimitero* gezogen wird, von einer Schar von Trauernden geleitet. Was vielleicht am meisten in der Zeichnung auffällt, ist die Figurenzeichnung und die Gebärden der erstaunten Zuschauer der erfrorenen Lagunen, welche rings um das hohe Haus im Vordergrund sich drängen und in charmanter Weise mit dem auf dem Eis tummelnden Volk kontrastieren. Die winzigen Figürchen mögen wohl von einem Nachahmer der holländischen Maler von Eispartien eingesetzt sein. Welchen Fleck von Venedig wir vor Augen haben, ist nicht klar; jedenfalls ist es das Gebirge der *terra ferma*, welches sich, gegen den Horizont zu, erhebt. Zum Schluß will ich noch darauf aufmerksam machen, daß Levi in seiner neunzehnteiligen Broschüre zwei Kupferstiche von Teodoro Viero erwähnt, welche zu Ehren des 1788 vorgefallenen Erfrierens der Lagunen ausgeführt wurden, und noch eine kleinere Zeichnung von B. Grego, welche hernach von Scattaglia graviert wurde. Der letztere ist vermutlich der Urheber meiner Federstudie. Gewiß ist es, daß dieselbe nicht von Gabriele Bella stammt. Wenn ich an das Jahr der Entstehung seines Gemäldes denke (1789), fällt mir ein, daß in demselben Jahr, in welchem die Lagunen in Eis transformiert wurden, ein furchtbarer Brand auf dem Canal Grande in Venedig ausbrach, den der berühmte Vedutenmaler, Francesco Guardi, der immer noch mit seinem Pinsel tätig war, in einem höchst interessanten Bild verewigte<sup>1)</sup>. Die Möglichkeit ist also nicht ausgeschlossen, daß dieser pikante Künstler auch das andere große Ereignis des Jahres gemalt hat.

GEORGE A. SIMONSON, London.

1) Giambattista Gallicioli: *Delle Memorie Venete antiche Profane ed Ecclesiastiche*, Venezia 1795, Vol. II., cap. XIV., § III, *Freddi e Geli* p. 191.

2) Mosé Giuseppe Levi: *Il ghiaccio della Veneta laguna nel 1788 per la prima volta descritto ed illustrato*. Venezia, tip. Antonelli 1858, 8<sup>o</sup>, p. 6—9.

1) Siehe des Verfassers Monographie über »*Francesco Guardi*« (Methuen & Co., London) S. 9.



## EIN NEUENTDECKTES WERK VON JAN OLIS

VON GEORGE A. SIMONSON, LONDON

**N**UR eine sehr geringe Anzahl der Werke des holländischen Kleinmeisters Jan Olis ist bekannt, so daß ein besonderes Interesse an den jeweilig auftauchenden neuen Beispielen seiner Kunst zu haften scheint. Selbst in den beiden bedeutendsten Museen in Holland (d. h. in Amsterdam und im Haag) finden wir bloß vereinzelte Bilder von ihm, wovon eines (dasjenige im Mauritshuis) erst in den letzten Dezenenien angeschafft wurde. Dieser Mangel an seinen Werken, wovon wohl die Mehrzahl verschollen ist, ist besonders auffallend, da er ein sehr tüchtiger Maler war, der es nie so weit in seiner Kunst gebracht hätte, wenn er nicht anhaltend mit seinem Pinsel tätig gewesen wäre. Über seinen Lebenswandel sind wir leider, wie bei so vielen anderen holländischen Künstlern des 17. Jahrhunderts, z. B. Terburg und Metz, sehr schlecht unterrichtet. Von den Eltern des Olis wird uns nichts erzählt. Er ist 1610 in Gorinchem (nicht in Dordrecht, wie vielfach behauptet wird) geboren, und war demnach ein Zeitgenosse des Rembrandt. Zwischen 1630 und 1645 arbeitete er in Dordrecht und ließ sich dort 1632 in die Gilde einschreiben, wie durch Forschungen in den Archiven dieser Stadt nachgewiesen worden ist. Er malte meistens »corps de garde«, aber auch kleine Porträts und Genrestücke. Eine seiner bedeutenderen Leistungen ist im Rijksmuseum (Amsterdam), nämlich ein Küchenstück (signiert J. Olis fecit 1645), welches früher dem Sorgh zugeschrieben wurde. Im Mauritshuis (Haag) ist ein kleines Porträt von einem Studenten

und ein weiteres männliches Brustbild im Museum in Dordrecht, welche beide Arbeiten des Olis sind. In der Darmstädter Galerie treffen wir eine Landschaft mit Staffage an, wovon unser Künstler (nicht Jan Lis, dem dieselbe im Museumskatalog zugeschrieben wird) der Urheber ist. In seinen höchst lehrreichen Bemerkungen über Olis und seine Verwandtschaft mit anderen gleichzeitigen holländischen Meistern erwähnt Geheimrat Dr. Wilhelm Bode (Siehe seine »Studien zur Geschichte der holländischen Malerei«, 1883, S. 330) unter anderen Werken desselben ein kleineres Genrestück (der trinkende Bauer, signiert J. Olis 1655) in der Galerie zu Gotha und »Den Besuch« in der Wesselhoeft-Galerie (Hamburg). Zum Schluß will ich noch ein gutes Bild von Olis im Museum zu Quimper (Frankreich) anführen, um die Liste seiner bekannteren Arbeiten zu erschöpfen.

Das hier abgebildete Gemälde ist auf Eichenholz gemalt und ist nicht viel größer, als die Abbildung. Signiert ist es mit dem Monogramm des Künstlers (J. O. fecit). Im Kolorit der Komposition wiegen zwei Farbentöne vor; der Grund ist durchweg graugrün, während die hellen Punkte von silbertönigen Pinseltüpfeln dargestellt sind. Das Ganze ist sehr fein und genial ausgedacht und man würde nicht gerne irgend eine der drei Figuren des geselligen Kleeblattes darin vermissen. In der Auffassung der sitzenden Figur, deren Gesicht dem Beschauer zugekehrt ist, zeigt Olis den Einfluß von Rembrandt, während seine Darstellung des Gewandes der stehenden Figur an die Manier von Terburg erinnert.

## DIE CENA VON MATTEO ROSELLI IM KLOSTER S. FRANCESCO IN LESINA

**D**ALMATIEN ist ein Land, das in jeder Beziehung noch ungehobene Schätze birgt und niemand findet dort größere Befriedigung als der Archäologe und Kunsthforscher. Ich habe vor kurzem in der »Zeitschrift für bildende Kunst« einen Artikel veröffentlicht über dreizehn unbekannte Bilder Tizians und seither ist schon wieder ein neuer bekannt geworden und wer kann sagen, wie viele noch zu entdecken sind, besonders unter jenen Bildern, deren Meister bis jetzt unbekannt blieben oder unter anderen Namen bekannt sind.

Fast in jeder Kirche Dalmatiens findet man Bilder der italienischen Schule. War doch Dalmatien ein reiches Land und mit Italien und namentlich mit der venezianischen Republik innig verbunden. Dalmatinische Künstler wanderten nach Venedig — Carpaccio war ein Dalmatiner — und venezianische Künstler bereisten Dalmatien oder erhielten von dort aus Bestellungen.

Aus der ungezählten Menge der Bilder, welche in Dalmatien noch der wissenschaftlichen Bestimmung harren, will ich nur jene Namen nennen, welche zweifellos sind. Außer den genannten Bildern Tizians sind noch zu nennen: Palma Vecchio und Giovanne Bordenone, Andrea del Sarto, Vasari, Nicolo Ragusano, Carpaccio, Tintoretto, P. Veronese, Sebast. Ricci, der Zaratiner Solghetti, Bassano, Memling, Padovanino, Castelli, F. da Santa Croce.

Ganz im Verborgenen und nur wenigen bekannt verstecken sich oft Bilder von außerordentlicher Schönheit hinter den Mauern eines Klosters.

Ich war nicht wenig erstaunt, in dem auf einer Halbinsel bei Lesina herrlich gelegenen Franziskanerkloster im Refektorium ein großes Gemälde zu finden, welches die ganze Seitenwand einnimmt und in einer unglaublichen Farbenfrische dem Besucher entgegenleuchtet, als wäre es gestern von der Staffelei gekommen. Der Autor des Bildes ist Matteo d'Alfonso di Domenico Roselli, ein Toskaner, der Schüler des Pagani und Passignano war (1578—1650). Im Palazzo Pitti befindet sich von ihm ein David und eine Anbetung der Könige in der Academia. Als Roselli eine Reise nach Ragusa unternahm, erkrankte er unterwegs so schwer, daß er in Lesina ausgeschiedt werden mußte und in dem Franziskanerkloster liebevolle Aufnahme und Pflege fand. Zum Dank dafür malte er dieses Bild, von welchem mir es endlich gelang, eine Photographie zu erhalten. Der Pater Guardian Don Gaetano selbst, der kunstsinnige Mönch, hat sie mit vielen Schwierigkeiten angefertigt, da die Lichtverhältnisse im Raume der Photographie sehr ungünstig sind, daher auf der Photographie die beiden Enden des Bildes etwas unscharf erscheinen, ist doch das Bild nach meiner Schätzung mindestens 5 Meter lang und nimmt die ganze Schmalwand des Refektoriums ein.

Das Gemälde, welches das heil. Abendmahl zum Vorwurf hat, ist wohl im Sinne der toskanischen Schule konzipiert, in der Farbe ist es aber so prächtig, daß man es auf den ersten Blick für ein Bild aus der besten venezianischen Schule halten könnte. Nicht nur wegen dieses Bildes, sondern auch der übrigen in demselben Kloster befindlichen Gemälde von F. da S. Croce, Palma d. J., Jacobo da Ponte und anderer im Dome befindlichen Bilder lohnt sich der Besuch der Insel Lesina.

LUDWIG HANS FISCHER.





Rembrandt, Der verlorene Sohn unter Dirnen. Wien, Sammlung Eißler.

Links: Lastman, Juda und Thamar. Nach dem Exemplar des Kupferstichkabinetts der k. k. Hofbibliothek in Wien.

## EINE UNBEKANNTE ENTLEHNUNG REMBRANDTS

VON FRITZ SAXL, WIEN

I.

WILHELM R. Valentiner hat vor kurzem in diesen Blättern den überaus interessanten Zusammenhang einer Handzeichnung Rembrandts mit einem Gemälde Lastmans dargelegt<sup>1)</sup>. Eine Entlehnung Rembrandts von Pieter Lastman, die meines Wissens der Rembrandtliteratur noch nicht bekannt ist, erlaube ich mir hier kurz zu besprechen.

Es handelt sich um die Zeichnung Rembrandts »Juda und Thamar«, früher bei Rudolf Kann in Paris, und eine Zeichnung Lastmans in der Budapester Nationalgalerie, die dasselbe Thema behandelt; heranzuziehen ist auch Lastmans Stich »Juda und Thamar«.

Beim Vergleiche der Rembrandtschen Komposition mit denen Lastmans ergibt sich, daß die ganze Komposition wie auch viele Details von Rembrandt übernommen wurden. Oft aber sind Verschiedenheiten, die sich beim Vergleiche der beiden Zeichnungen ergeben, beim Vergleiche der Rembrandtschen Zeichnung mit dem Stiche Lastmans nicht zu finden und umgekehrt. So findet sich der Schleier um den Kopf Thamars auf der Zeichnung nicht, wohl aber auf dem Stiche; dagegen zeigt in beiden Zeichnungen Judas Kopf dieselben Züge, ohne daß dies in Rembrandts Zeichnung und in Lastmans Stiche der Fall wäre.

Daraus müssen wir schließen, daß es eine weitere Vorstudie zu Lastmans Stiche war, die Rembrandt vorlag und Ideen sowohl aus der Budapester Zeichnung als auch aus dem Stiche enthielt. Sie gehörte ohne Zweifel zu jenen Zeichnungen, die unter Nr. 263 und 264 (Zählung H. de Groot) im Konkursinventare Rembrandts ausgeführt werden.

1) »Zeitschrift für bildende Kunst«, November 1907.

II.

Ist diese Verwendung der Lastmanschen Komposition durch Rembrandt einmal festgestellt, so erkennt man unschwer, daß er noch ein zweites Mal dasselbe Blatt, allerdings in freierer Weise benützt hat, und zwar für die Mittelgruppe der in der Sammlung Gottfried Eißler<sup>1)</sup> in Wien befindlichen Zeichnung »Der verlorene Sohn unter den Dirnen«. Diese Zeichnung hat große Ähnlichkeit mit der Budapester Zeichnung Lastmans. Man beachte, daß beide von rechts nach links sitzen, die Dirne aus dem Schoß des verlorenen Sohnes, von Details das Ohrgehänge der Dirne und Thamars und vieles andere; die Handhaltung des verlorenen Sohnes dagegen, der etwas nach unten geneigte, streng im Profil gesehene Kopf der Dirne sind Züge, die erst im Stiche Lastmans auftreten<sup>2)</sup>.

Die Wiener Zeichnung ist wohl erst um die fünfziger Jahre anzusetzen; das beweist sowohl der Stil, als auch die sich nach vorne hinüberbeugende Gestalt des Hintergrundes, eine Verkürzung, die Rembrandt um die Mitte der Fünfziger Jahre besonders gerne anwendet, z. B. der Knieende auf B. 89, ebenso auf HdG. 63 und anderen.

Immerhin spricht diese Entlehnung zugunsten der Persönlichkeit Lastmans, insofern als Rembrandt selbst fünf und zwanzig Jahre, nachdem er die Schule dieses Meisters verlassen hatte, in diesem Fall das Motiv, ja sogar die Komposition von ihm entlehnt hat.

1) Die Reproduktion dieser Zeichnung wurde mir von Herrn Gottfried Eißler aufs freundlichste gestattet. Katalog H. de Groot Nr. 1512.

2) Charakteristisch für das Verhältnis der beiden Zeichnungen ist, daß bei Rembrandt der Pokal in der Hand Thamars etwas Unorganisches, gleichsam nachträglich Hinzugekommenes hat, erklärlich, wenn man bedenkt, daß bei Lastman der Pokal überhaupt nicht vorkommt.



Vincent van Gogh

Straße im Haag

## VINCENT VAN GOGH

VON JOH. COHEN-GOSSCHALK, AMSTERDAM

EINE Figur wie van Gogh ist in der holländischen Malerei etwas Außergewöhnliches. Man tut gut, ihn nicht als Holländer und nach holländischem Maßstabe zu beurteilen. Sein Streben scheint unseren Traditionen gänzlich entgegengesetzt zu sein. Unsere Maler — zwei oder drei ausgenommen, die weniger spezifisch holländisch und aus einer bestimmten Zeit, vielmehr universell und zeitlos sind — sie alle haben als einen wesentlichen Charakterzug die Neigung zu treu analysierendem Porträtieren der mit klaren Augen angeschauten Wirklichkeit gemeinsam; wozu dann noch manchmal eine Vorliebe kommt — in den letzten Dezennien ist dies Hauptsache geworden — für das Atmosphärische, das von Luft umgeben sein, die subtilen Wirkungen des Lichtes, mit Vorliebe eines gedämpften, blonden Lichtes.

Van Gogh mag in seinen ersten Zeichnungen, besonders aus seiner holländischen Zeit, als er alles, was er sah, in kindlicher Treuherzigkeit sorgfältigst zu porträtieren suchte, noch wohl Holländer sein; in seinen Bildern aus Brabant und Frankreich, im Beginne seines dortigen Aufenthaltes, noch wohl hier und da Neigungen zeigen, die an holländische Charakterzüge denken lassen — im ganzen genommen kann man sagen, daß er bereits in Holland selbst, in Brabant, von den traditionellen Neigungen seiner Landsleute abzuweichen begann. Schon damals war der van Gogh geboren, von dessen Schaffen das Wesentliche weder holländisch, noch auch ganz französisch, sondern eigentlich ganz »hors ligne« ist.

Bei wenig Malern ist es schwieriger, die Eigenart in allen Entwicklungsphasen mit einer einfach de-

finierenden Formel zu umschließen. Es würde am meisten auf sein Werk als Ganzes passen, wenn man van Gogh einen modernen Primitiven nannte. Keineswegs weil er je zu denen gehört hätte, die sich Neo-Primitive, Neo-Mystiker, Symbolisten, Rosenkreuzer oder wie auch immer nannten, und deren vielleicht ehrliche Absichten allzu selten freigeblieben sind vom Absichtlichen, — jemand, der sich selbst primitiv nennt, hört übrigens damit schon allein auf, primitiv zu sein — ihr Heil allzusehr suchend in Nachahmung von Äußerlichkeiten, nicht ohne Vorliebe selbst für die Mängel derjenigen, die sie sich zum Vorbilde genommen hatten.

Äußerlich hat van Gogh im Gegenteil gerade sehr wenig Verwandtes mit denen, die wir Primitive zu nennen pflegen. Er steht jedoch im Grunde diesen alten Künstlern nicht so fern, die wir bewundern, nicht in erster Linie ihrer Technik wegen — und sicher ungeachtet dessen, was uns in ihrer Arbeit naiv erscheint — aber gerade und allein darum, weil die innersten Regungen ihres Gemütes so unumwunden und unmittelbar in ihrer Kunst ausgeschüttet sind.

Daß van Gogh dies — auf ganz andere Weise — ebenfalls tat, bewirkt seine Bedeutung. Primär, fast barsch unmittelbar sieht er die Dinge an und malt sie, in erster Linie an das denkend, was er sagen will, zu allerletzt an akademische Schulung.

Sein Klang, so einfach und stark, ohne Umwege aus den Tiefen seiner Natur hervordringend, voll hartnäckigen Schaffensdranges, mit Augenblicken von Zartheit und Heiterkeit — er ist für die, welche an polyphones atmosphärisches Weben, an subtile Tonmodulationen und vor allem an sorgfältige Mache

und geschlossenen Vortrag gewöhnt sind, scheinbar zu kindlich, zu roh, zu wenig gefällig.

Gefälligkeit aber ist nun einmal etwas, wovon diese Kunst nichts weiß. Diese Kunst ist belangreich nicht so sehr durch die Art und Weise wie, als vielmehr durch den Kern dessen, was vorgetragen wird.

Es mag für einen Maler, der weniger imstande ist, sich zu abstrahieren von einer Malkunst, wie er sie versteht und selbst auszuüben strebt, beschwerlicher sein, bis zu diesem Kerne durchzudringen; sicher ist, daß man auch als Maler für dieses Werk etwas fühlen kann, wenn man sich ohne vorgefaßte Meinung ihm gegenüberstellt, und nicht gleich an eigene Art und eigenes Verlangen denkt, oder an die Bahnen der Schönheit, die man selbst mit Vorliebe suchen möchte. Wie auch immer beschaffen, muß man vor diesem Werk, wenn auch nicht stets Bewunderung für einschmeichelnde Schönheit, wohl aber Hochachtung wie vor einer edlen Tat empfinden.

In diesem Werk nämlich liegt die Quintessenz eines kostbaren und schönen Menschenlebens: selten mag in so vollkommener Hingabe gearbeitet sein, selten so sehr ohne Nebengedanken, ohne Erinnerung an das, was andere taten, selten wird ein Künstler seine Kunst so sehr mit seinem Herzblute genährt haben. Seine Kunst — vielleicht wird man es pathologisch nennen müssen — verzehrte diesen Künstler wie ein Fieber, zernagte seinen Körper bis ins Mark. Seine Aufregungen gingen ihm buchstäblich bis zur Besinnungslosigkeit. Er schuf in fieberhafter Erregung, hastig — der Vergleich ist von ihm selbst — wie ein Schnitter, der schweigt unter sengender Sonne, um niederzusenken, was er nur kann.

Der Begriff des Malens war — wir wiesen bereits darauf hin — für ihn nicht, was er für fast alle holländischen Maler von heute ist.

Holland hat niemals eine große, dekorative Monumentalkunst besessen, ehe ein Derkinderen bei uns zeigte, welche Wege eine solche Kunst zu gehen hat. Auch dieser mußte abweichen von unserer holländischen Überlieferung. Jedoch van Gogh malt Staffeleibilder, seine Arbeiten sind nicht geschaffen für eine besondere dekorative Bestimmung. Es ist aber etwas in van Gogh, was prinzipiell von den meisten Bildmalern abweicht. Bei ihm, in seinem späteren Werk wenigstens, ist die Fläche Hauptsache. Seine Arbeit ist weiter entfernt vom Plastischen wie irgend eine andere Malerei, noch weiter vom »trompe l'oeil«. Das Bild ist bei ihm oft eine Fläche wie ein Gobelin, alle starke Modellierung ist vermieden. Die Dinge werden eingeschlossen in definierende, strenge Konturen und diese summarisch ausgefüllt mit einer starken Andeutung der Farbe in ihrer Wesenheit. Weist dies nicht bereits darauf hin, daß man ihn nicht mit dem Maßstabe messen muß, den man an holländische Tonmaler legt? Was er machte — dies muß vorausgeschickt werden — war ihm natürliche Äußerung, er dachte an keine Theorien und Formeln, vielmehr äußerte er mehrmals seine Abneigung dagegen. Aber etwas vom Monumentalmaler ist in ihm trotz seiner selbst. Hätte er vor vierhundert Jahren in

Italien gelebt, wer weiß, ob er nicht Freskomaler geworden wäre.

Die Anordnung der Darstellung auf der Leinwand ist bei ihm durchaus intuitiv doch immer vollkommen im Gleichgewicht. Er sieht die Dinge so im Rahmen, daß man das Gefühl hat, es sei von selbst so entstanden und könne nicht anders sein. Sein Zeichnen ist Charakterisieren bis zur höchsten Spannung, er trieb nach dem Worte Ingres oft den Charakter bis zur Karikatur. Schreckhaft, beinahe übertrieben ausdrucksvoll verzeichnet ist er oft in seinen Studienköpfen und Bildnissen, aber es ist in seinen besten, z. B. in seinen Selbstporträts und in dem Porträt des Wärters eine durchdringende Individualität und ein Leben, fast stärker wie das Leben selbst.

Bei van Gogh hat fürwahr alles die Neigung, gewaltiger zu sein als die kühlangesehene Realität. Es ist als ob er die Dinge durch eine Linse beschaue, die ihnen ein schreckenerregendes Aussehen und Leben gibt. Sein Werk ist visionär und es ist kein Wunder, daß es viele nüchterne Leute gibt, die erklären, daß sie die Natur so nicht sehen.

Unlängst konnte man einen literarischen Artikel, voll übrigens gut gemeinter Ansichten, lesen, worin — scheinbar als Lob — erklärt wurde, daß van Gogh eigentlich kein Maler sei. Nichts ist übrigens weniger richtig als das. Es war kein Maler, der das schrieb, sonst würde man vielleicht gedacht haben, der Schreiber meine, daß van Gogh kein Maler sei wie er selbst — sicher war van Gogh kein Professionsmaler im gewöhnlichen Sinne, er war mehr als das, und dennoch Maler, und zwar einer von ungewöhnlicher intuitiver Einsicht.

Wer seine Federzeichnungen sieht, graphische Arbeit hervorragendster Art — schade, daß er nicht dazu kam, sie in Kupfer zu graben oder in Holz zu schneiden — niedergeschrieben mit einer Festigkeit, einer trotzigem Zeichnerfaust, mit der Bestimmtheit und Geschlossenheit von Holzschnitten — wer wird da noch sagen können, daß dieser kein Maler ist, also unvermögend, die Sprache der Linien und Formen zu sprechen? Seine schönsten Bilder, seine ausgestreckten Äcker, seine Landschaft mit den drei Pappeln, seine vertrockneten Sonnenblumen — sind das Arbeiten von einem, der kein Maler war?

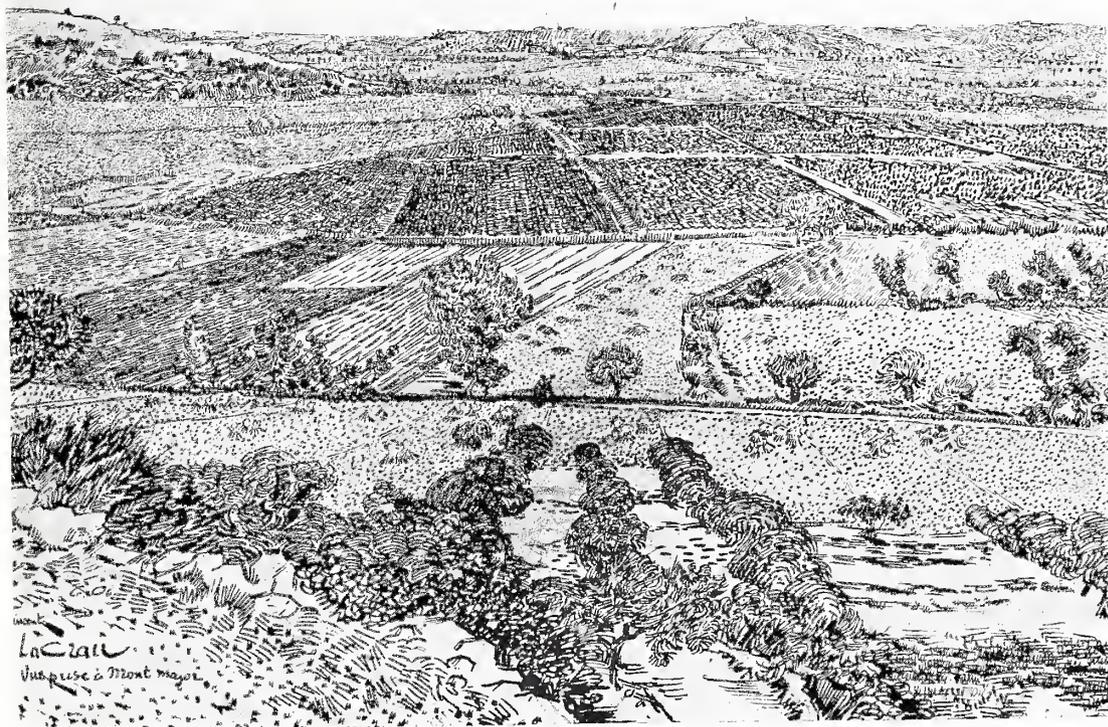
Van Gogh besaß eigenartige, außergewöhnlich unakademische, aber doch sehr wesentliche Fachkenntnisse. Er hatte eine tiefgehende Bilderkenntnis. Ohne einen Gedanken an eigenes Schaffen war sein ganzes Ich mit der Malerei verknüpft gewesen. Längst bevor er selbst malte, saß die Leidenschaft dazu bei ihm tiefeingewurzelt, ja sogar zu einer Zeit, da eigene Lebensrichtung ihn schnurgerade von der Welt der Kunst schien ablenken zu wollen. Und, wie es nichts Ungewohntes ist, ging Liebe zur Kunst bei ihm gepaart mit einer leidenschaftlichen Liebe zur Schönheit des ihn Umgebenden in Natur und Leben.

Seine Laufbahn begann im Kunsthandel, der ihn in der Tat befriedigte; denn er sah weniger die merkantile Seite davon als vielmehr den Umgang mit der Kunst und die Verbreitung derselben. Das brachte



Vincent van Gogh

Ruine auf dem Mont Majour



Vincent van Gogh

»La Crau«. Fernsicht vom Mont Majour

er von selbst mit sich, daß Bilder, die ihm nicht zu-  
sagten, in ihm einen äußerst wenig aktiven Verkäufer  
fanden, so warm er sich Arbeiten widmen konnte, von  
denen er was hielt.

Es steht fest, daß diese Zeit im Kunsthandel ihm  
sehr zustatten kam; damals wurden wie von selbst  
die festen Grundlagen für sein scharfes Verständnis  
und sein Kunsturteil gelegt.

Diese Liebe zu allem, was Malerei war, setzte sich  
fort, als er den Kunsthandel verlassen hatte. Der An-  
laß war geringfügig, aber der tiefere Grund wird doch  
wohl in seinem Mangel an kaufmännischem Talent  
gelegen haben. Als er dann eine ganz andere Lebens-  
richtung einschlug, als er Lehrer an einer Erziehungs-  
anstalt in England war, als er dann in London Tage  
der Entbehrung kennen lernte, in jener Zeit, wo er  
die abenteuerlichsten Fußreisen unternahm, um seine  
Schwester zu besuchen, die damals in England war,  
als er in Methodistenkirchen predigte, und später, als  
er kurze Zeit im Buchhandel war, und als er sich  
dann schließlich in Amsterdam für das Prediger-  
studium vorbereitete — immerfort und inmitten von  
noch so verschiedenen Dingen und Erwägungen be-  
schreibt er das, was er draußen auf seinen Wan-  
derungen gesehen hat, spricht er von Malerei, die er  
schätzt und ersucht er seinen Bruder, der ebenfalls in  
dieselbe Kunsthandlung gekommen war, ihn doch vor  
allen Dingen von dem, was er an Bildern sieht, auf  
der Höhe zu halten. Ja selbst als er dann von  
Amsterdam abreist und nach Brüssel gehen will, um  
dort als Missionar ausgebildet zu werden und, erfüllt  
von dem frommen Rufe, dem er folgen will, im Be-  
griffe steht, seine Reise anzutreten, selbst dann ist es  
das erste, was er in einem Briefe an seinen Bruder  
schreibt, daß er hoffe, die Kunstausstellung in Brüssel  
noch offen zu finden.

Van Gogh schien, von Natur grüblerisch, zu tieferem  
Eindringen in das Leben veranlagt. Gläubig erzogen,  
dachte er nach über den Zweck des Lebens; eine kon-  
templative Natur, fühlte er aber zugleich den Drang  
in sich, zu verkünden, was ihn erfüllte. Sein Glaube  
war kindlich aufrichtig und es schmerzte ihn, daß die  
Lehren des Evangeliums nicht in all ihrer Einfalt im  
Leben durchgeführt wurden.

Aber obwohl sein Dasein damals schon, wie  
später, schwer für ihn war, was wohl seinen Kirchen-  
glauben erschüttern konnte, seine Liebe zum Leben  
selbst war nicht leicht zum Wanken zu bringen. Das  
Leben und alles Lebende liebte er leidenschaftlich.  
Er besaß eine unglaubliche Lebenskraft, die sich ge-  
waltsam einer von Natur nicht starken Konstitution  
widersetzte und ihn zäh, beharrlich und voll eigen-  
sinniger Ausdauer machte, wenn er erkämpfen wollte,  
was ihm gut schien, oder was er sich vornahm. Er  
hatte ein unverwundliches Vertrauen in das Leben  
und all seine späteren Drangsale vermochten nur vor-  
übergehend seine innere Heiterkeit zu erschüttern.

Die in der Borinage unter den Bergarbeitern zu-  
gebrachte Zeit war wohl eine der kritischsten seiner  
Entwicklung.

Inmitten des mühsamen Bestehens und des schwar-

zen Elendes der Bergleute, die ihr Leben unter der  
Erde abquälen, kam er mehr und mehr zu der Ein-  
sicht, daß es nichts Wesentliches war, was er ihnen  
mit seinem Zuspruch gab. Unter der rauhen Wirk-  
lichkeit brach der optimistische Glaube, mit dem er  
die Bedrängten zu trösten vermeinte, zusammen. Der  
Künstler, der doch vor allem in ihm lebte, fühlte sich  
durch das Leiden um ihn her, sowie durch die groß-  
artige Dürsterkeit der Natur mächtig ergriffen. Von  
nun ab sollte es nicht mehr als Prediger sein, daß  
er seine Botschaft verkündigte.

Es wird ungefähr im Herbst von 1880 gewesen  
sein, als er allmählich dazu kam, all seine Zeit dem  
Zeichnen zu widmen. Es wurde eine Leidenschaft.  
Vor keiner anstrengenden Arbeit scheute er zurück,  
um der Ungeübtheit seiner Hand, die seinem tief-  
menschlichen Fühlen und gereiften Denken durchaus  
noch nicht folgen konnte, nachzuhelfen. Bis spät in  
die Nacht saß er bei der Arbeit, um das, was er tags-  
über gesehen hatte, festzuhalten. Er schreibt seinem  
Bruder um Millets »Travaux des champs« in Holz-  
schnitten von Lavielle, um neue Gravüren nach  
Millet, Breton und anderen; auch die »Exercices au  
fusain« und einen Teil des »cours de dessin« von  
Bargue weiß er sich zu verschaffen, um sie nachzu-  
zeichnen. Er kopiert dies alles, und wenn er am  
Ende der dicken Mappe ist, beginnt er mit zähem  
Eifer von neuem und abermals von neuem. Das sich  
Quälen mit Bargue und das fleißige Zeichnen nach  
Millets groß gebauten Figuren gaben ihm mittlerweile  
eine Festigkeit und einen Begriff der Linie, die ihm  
später von außerordentlichem Nutzen sein sollten.

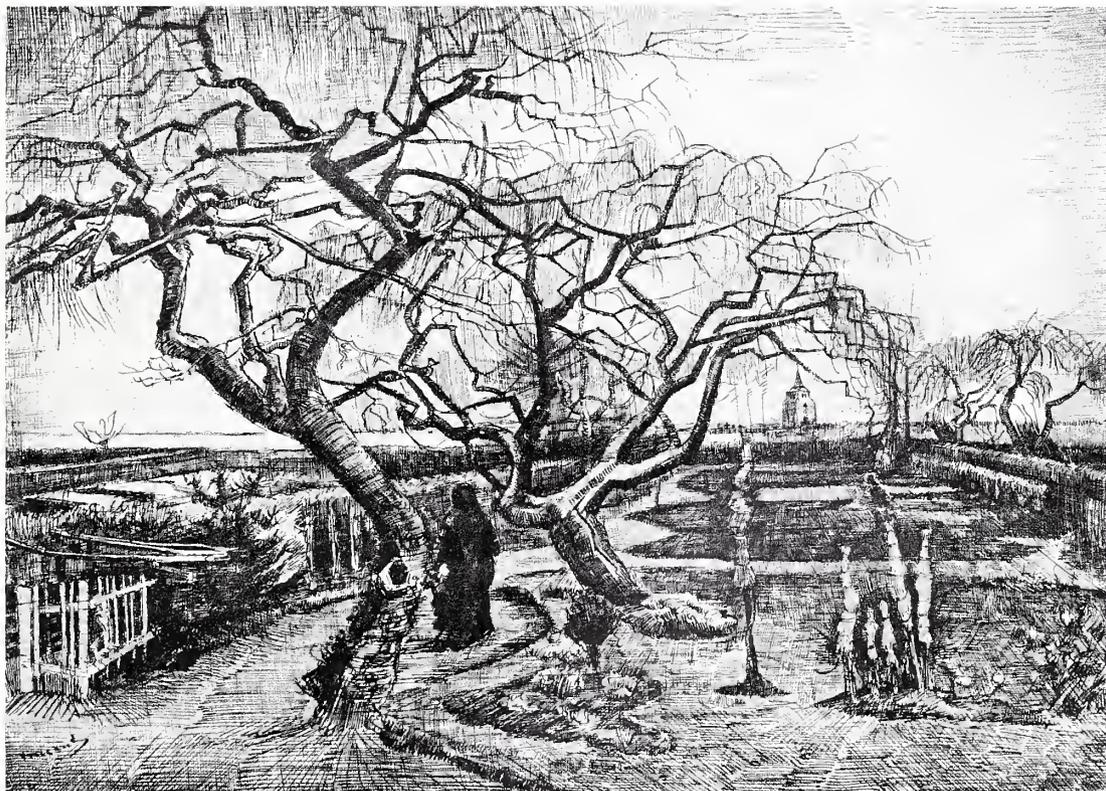
Er ist nun Maler; doch der Mann, der gepredigt  
hatte, der etwas vom Apostel, der das Evangelium  
bringen soll, in sich fühlte, lebt noch mächtig in ihm.  
Er liebt die Landschaft, doch mehr noch zieht ihn  
die Sittenschilderung an, die illustrative und sym-  
bolische Kunst: Daumier, Gavarni, Henri Monnier,  
de Groux, Rops, Doré — er hofft später auch für  
Illustration arbeiten zu können, und, Sammler von  
Natur, legt er sich große Klebebücher voller Holz-  
schnitte aus London News, Graphic, Punch, Illustration  
usw. an.

Im April 1881 finden wir ihn im elterlichen Hause  
zu Etten. Dort beginnt er nach Modell zu zeichnen,  
draußen oder in dem kleinen Zimmerchen, welches  
ihm als Atelier dient. In jener Zeit sucht er bereits  
Stütze bei Mauve, ihm durch dessen Heirat verwandt,  
aber erst als er im Dezember dieses Jahres nach dem  
Haag geht, soll Mauve ihn regelmäßig beaufsichtigen.  
Mauves Rat hat er viel zu danken, und wenn Lehrer  
und Schüler sich auf die Dauer nicht vertragen, so  
ist es keineswegs, weil Mauve die besonderen An-  
lagen van Goghs nicht erkannt hätte, wie unlängst ein  
Kritiker behauptete; es ist im Gegenteil bekannt, daß  
Mauve, als van Gogh bei ihm arbeitete und sich die  
Gelegenheit bot, für die Begabung van Goghs mit  
Überzeugung eingetreten ist gegen jemanden, der  
weniger hoch davon dachte. Van Gogh hat sein Leb-  
tag mit großer Verehrung von Mauve gesprochen.  
Daß sich zwei nervöse Naturen wie dieser Lehrer und



Vincent van Gogh

Ansicht von Nuenen



Vincent van Gogh

Pfarrgarten im Winter

sein Schüler nicht vertragen konnten, ist übrigens durchaus keine ungewöhnliche Erscheinung und beweist gegen keinen von beiden etwas.

Der Bruch mit Mauve hat jedoch zur Folge, daß Vincent auf eigene Faust arbeiten geht in einem eigenen kleinen Atelier am Schenkweg, damals noch in ländlicher Umgebung. Dort und an der Laan van Meerdevoort, an den Rijswijker Waiden und in Scheveningen in den Fischerecken, bei den Heringsräuchereien, in den Dünen und am Strand, selbst auf der Straße in dem Haag und in seinem Atelier bei den Modellen, die er dort nahm — alte Frauen, Kinder, Armenhäusler, Scheveninger Fischer — fand er einen unerschöpflichen Schatz an Stoff für seine zahlreichen Zeichnungen.

In seiner Arbeit aus dieser Zeit findet man hier und da noch den Illustrator, der er einmal zu werden sich vorgenommen hatte. Zeichnungen, wie die Volksgarküche, die Staatslotterie und dergleichen dachte er sich wohl gar als Proben von Illustrationen, wie er sie machen möchte, um durch Holzschnitt wiedergegeben zu werden. Den Illustrator, oder lieber den ethisch-dichterisch fühlenden Menschen, mehr noch als den Maler, findet man in dem traurig gebückten Manne, der am Silvesterabend am Feuer sitzt, in schmerzliche Erinnerungen versunken. Ein literarischer Gedanke, beinahe eine Illustration der Worte Michiels, aber als graphischer Ausdruck an sich fesselnder, ist die Zeichnung »Sorrow« aus jenen Tagen. Durchaus eigen und doch ganz holländisch, frei von aller mehr oder minder sentimentalen Beimischung, sind die Zeichnungen von Gemüsegärten und von kleinen Gartenecken in den Außenvierteln mit Bretterbuden und Zäunen; mit kindlicher Ausführlichkeit und inniger Treue gesehen und wiedergegeben. In solchen Zeichnungen befindet sich ein Element, von dem man bedauert, daß es bei van Gogh nicht zu fernem Wachstum gelangt ist. Ganz verloren ging es wohl nie — in St. Remy und Anvers machte er Studien von einem Stückchen Wiese, einem Busch Kornähren oder einigen Klatschrosen, einem Stückchen bewachsenen Erdbodens, wie einen Mikrokosmos gesehen. Sein Talent sollte jedoch ganz andere Bahnen einschlagen.

Ein anderes Element, welches man schon in dem Haag bemerken konnte, ist das psychologische. Wenn man bedenkt, wie um 1882, der Zeit, als Vincent in dem Haag war, die Malerei — mit Ausnahme von Israels — eine ganz andere Richtung verfolgte als den Ausdruck innerlichen Lebens und die starke Charakteristik des individuell Lebenden in den Dingen, dann fühlt man um so stärker die ganze Selbständigkeit von van Gogh, die gerade das verborgene Leben hinter der Außenseite der Dinge und die scharfe Charakteristik suchte, dann frappieren um so mehr die rührende Innigkeit und der Ausdruck trauriger Resignation in einigen Frauenköpfen aus seiner Haager Zeit.

Ein drittes Element, das sich später besonders entwickeln sollte, ist die epische Gewalt, und obwohl sehr im Keim, findet man sie schon bei einigen Feld-

arbeiterfiguren, die er in der Umgebung von dem Haag ausführte.

Im August 1882 malt er zum erstenmal mit Ölfarben und er selbst ist erstaunt, daß es sofort nach was aussieht. Sicherlich sollte man nicht sagen, daß frühe Studien, wie die bewegte See (Eigentum von Ribbius Peletier) die Arbeit von jemandem ist, der das Malen ungefähr erst eben begonnen hat. Man ist überrascht über die plötzliche, verhältnismäßige Meisterschaft im Ausdruck von Luft und Raum. In dem Haag blieb van Gogh bis in den Sommer von 1883 hinein. Er wußte vom Hörensagen, wie schön es in Drenthe sei, in den Moorkolonien und auf der Heide. Er beschließt dorthin zu gehen. Dort malt er die einsamen Hütten und ihre Bewohner, die stillen Kanäle mit den Torfschiffen, die Feldarbeiter — kurzum alles, was ihn fesselt in diesem Lande, welches er in langen Tagereisen mit der »trekschuit« bereist. Im Winter 1883 kehrt er in das elterliche Haus zu Nuenen in Brabant zurück.

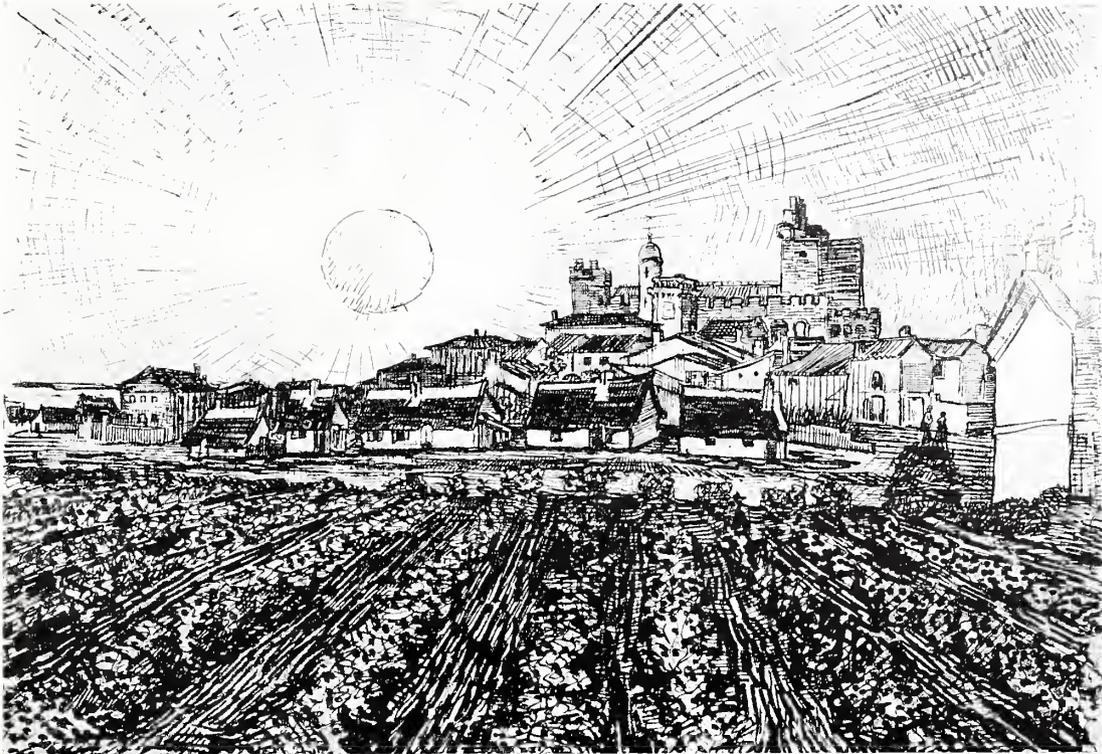
Dort sollte es eine fruchtbare Zeit für sein Schaffen werden. Zeigten seine Haager Arbeiten noch manche Verwandtschaft mit anderen, so geht er in dem, was er nun in Brabant malt, vor allem, was die Malerei anbelangt, ganz unbetretene Pfade.

Auch sein bereits subtiles Naturgefühl — oder vielmehr das Vermögen, dieses in Kunst umzusetzen — entwickelt sich in Brabant. Dieser Künstler war nicht eine ausschließlich leidenschaftliche Natur, es lag in ihm eine stille Innigkeit und zarte Heiterkeit, und in manchen Augenblicken eine durchdringende, doch nicht aufrührerische Melancholie, einstweilen noch ohne Schmerz verursachende Tragik, die seine letzte Lebensphase kennzeichnen sollte. Seine Gemütsstimmung findet man rein wiedergespiegelt in seinen Gärten von windgeschüttelten Winterbäumen, die ihre kahlen Äste in einer Atmosphäre friedlicher Traurigkeit krümmen. Seine Federzeichnungen aus dieser Zeit sind sicher am meisten durchgeführt, z. B. der Tümpel im Herbst (Eigentum Polak-Rotterdam). Das ist reine Stimmungskunst, voll der durchdringenden Traurigkeit eines blätterstillen Herbstmorgens. Ein Vogel schießt über die glatte Wasserfläche; man wittert den feuchten Duft von Herbstbäumen.

Seine Stilleben, die er in dieser Zeit in schweren, gesättigten Farben malte, lassen van Goghs wahre Art am deutlichsten sehen, er spricht sich darin voll und ganz aus. Malt er einen Korb Kartoffeln, dann werden diese zu Wesen mit eigenem beseelten Leben. In den dunkeln Erdfarben wird dieses Leben gewaltig, er malt die Kartoffeln als unterirdische Wesen, hausend in ihrer Sphäre von feuchter Kellerluft.

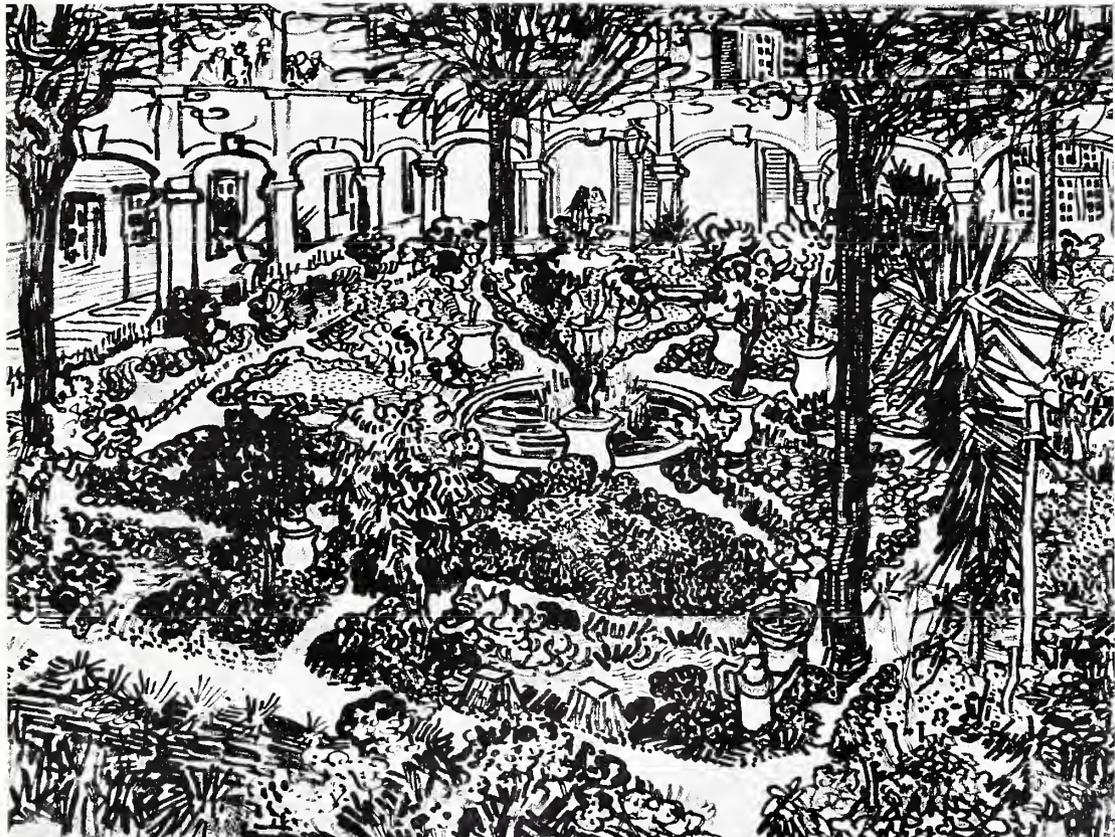
Episch, nach Art Millets, hat van Gogh in dieser Zeit das Landleben geschildert, aber trotz des Verwandten ist von Nachahmung des großen Vorgängers keine Rede.

In seinen Kreidezeichnungen von Grabenden, Mähern, Kartoffelerntenden hat er diesen Figuren so sehr seinen persönlichen Stempel aufgedrückt, daß, sieht man nunmehr in Brabant, im Gooi oder auf der Veluwe die Bauern bei der Arbeit, man sich



Vincent van Gogh

Arles mit untergehender Sonne



Vincent van Gogh

Spitalgarten zu Arles

van Goghs großer Anschauung der Feldarbeit nicht mehr entziehen kann.

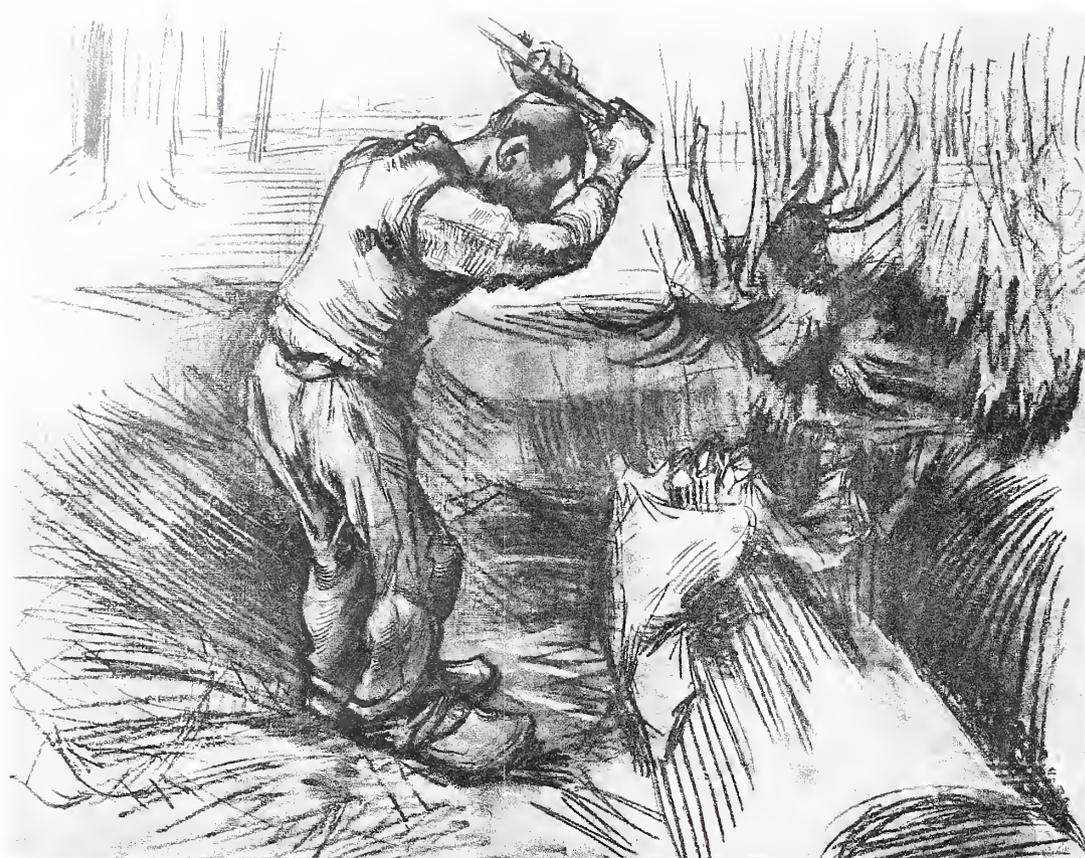
Ganz eigenartig sind auch seine zahlreichen Zeichnungen von Webern, der Arbeiter wie verwachsen mit dem in scharf verstandener Struktur gezeichneten Webstuhl, in dem ein Leben voll Arbeit verbraucht wird.

Seine Studienköpfe von Brabanter Bauern und Bäuerinnen, teils Vorstudien zum Bilde der Kartoffelesser, seine erste große Komposition, von der er sich viel versprach und wozu er die Vorbereitungen mit all seiner Energie und Unerschütterlichkeit lange Zeit durchsetzte, — sie sind barbarisch, aber furchtbar echt. An Schönheit im Sinne von ästhetischem Gleich-

scheint, bewundern können — in jener Zeit fühlt er selbst das Bedürfnis einer festeren Basis technischen Könnens. Er will Akt zeichnen, seine Kenntnisse des Metiers weiter vervollkommen.

Er geht deshalb nach Antwerpen, arbeitet dort nach Modell, zu Hause und eine kurze Zeit in der Akademie. Auch macht er dort draußen auf der Straße und in den Docks seine Studien. Im Frühjahr 1886 hat er großes Verlangen nach Paris zu gehen, und nach einigem Erwägen beschließt er, dort seine Studien fortzusetzen.

In Paris, wo er auch eine kurze Zeit das Atelier Cormon besucht, war es anfangs die Umgebung



Vincent van Gogh

Der Holzhacker

gewicht denkt man bei solchen Studien und bei der großen Komposition von den Kartoffelessenden wohl am letzten. Die degenerierten, durch Elend und schwere Arbeit wie knorrige Baumwurzeln verwachsenen Gesichter und Hände, sie sind außerordentlich häßlich, aber erschreckend lebendig mit etwas von dem Durchdringenden eines Brueghel und dem großen Erfassen eines Daumier.

Ende 1885, in einer Zeit, wo er bereits so viele Leistungen hinter sich hat, welche, sofern sie etwa an technischen Schönheiten zu kurz kommen sollten, reichlich wett gemacht würden durch die unerhörte Unmittelbarkeit, wie sich eine große Persönlichkeit in dieser Arbeit offenbart, — so viele Leistungen, welche wir trotz dem, was gegen den Strich zu gehen

seiner Wohnung, oder vielmehr der seines Bruders, bei dem er seinen Einzug gehalten hatte, die ihn beschäftigte. In diesen ersten Bildern vom Montmartre findet man noch viel von dem holländischen van Gogh, manchmal mit einem Etwas von einer Art Fachbildung, die er an einigen Bildern durchblicken läßt.

Schon bald aber bewirkt Paris — oder vielmehr der Aufenthalt in Frankreich — eine tiefgehende Umkehr, schien es auch zuerst nur mehr eine Umkehr in technischem Sinn, in der Art zu arbeiten und in der Palette, die langsam von Grund aus veränderte unter dem Einflusse von alledem, was er an neuer Malerei um sich her sah. Seine Bewunderung für Delacroix, Millet und Daumier war schon älteren Datums, nun lernt er Monet und Pissaro kennen.

Jongkind hat einigen Einfluß auf ihn, auch Raffaëli eine Zeitlang.

Zwei mächtige Faktoren, besonders für den Entwicklungsgang, den seine spätere Arbeit durchmachen sollte, waren die japanischen Farbenholzschnitte, deren verfeinerte dekorative Einfachheit ihn anzog, und besonders auch die Kunst Monticellis, die er in jener Zeit zum erstenmal sah. Auch beschäftigte ihn die von Seurat und Signac zuerst angewendete optische Farbenmischung einen Augenblick, bleibend sollten jedoch alle diese Einflüsse nicht sein. Die Impressio-

Seine fand, wohin er täglich von Paris zum Arbeiten ging. Dort entstanden viele jener zartfarbigen Gärten, noch mehr oder weniger zaghaft pointilliert, Ansichten von den ländlichen Restaurants und von der Seine.

Einen Augenblick scheint in diesen sehr fein blonden Stücken seine Individualität weniger heftig und stark zu sprechen und scheint er ganz unter dem Eindruck des Suchens nach Atmosphäre und strahlendem Lichte zu stehen, wie es die Pariser Zeitgenossen beschäftigte.

Dies Ländliche von Asnières war ihm doch noch zu städtisch, er sehnt sich nach dem echten Lande,



Vincent van Gogh

Springbrunnen

nisten mit ihrer Kunst der Lichtanalyse waren dem Wesen seiner auf Synthese gerichteten Kunst entgegengesetzt und er nahm höchstens das Seinige davon an, um es ganz selbständig zu verarbeiten.

Der Neo-Impressionismus mit seinem peinlich geduldigen Pointillieren war durchaus ungeeignet für das schnelle Erfassen, das sein fieberhaftes Talent beehrte. Was von diesen Einflüssen vor allem blieb, war die fundamentale Umkehr in der Palette, die von dunkel und schwarz licht und farbig wurde.

Außer Landschaften, Fernsichten auf Montmartre und einigen Porträts, malte er in seiner Pariser Zeit viel Stilleben und Blumen. Aber bald sehnte sich das Herz des Naturmenschen, der er war, wieder nach ländlicher Umgebung, die er einigermaßen in Asnières an der

dem Leben zwischen Äckern, und einmal gefesselt durch den Zauber der hellen, ungebrochenen Farben, dachte er diese im Süden, in der Provence zu finden.

Im Februar 1888 tritt er seine Reise nach dem Lande der Sonne und der Farbe an; aber als er anlangte, lag Arles im Schnee. Das dauerte jedoch nur kurze Zeit, und eher als bei uns war es dort Frühling und blühten die Bäume mit einem Blütenreichtum, wie man ihn sich in Japan denkt. All das Licht und die Freudigkeit von Sonne und südlichen Farben überwältigten ihn einen Augenblick; bald jedoch nimmt er seine Kräfte zusammen und es entstanden die zahlreichen blühenden Obstbaumgärten, Bilder voll von einer Lyrik jauchzender Gesundheit und froher Lebensfülle, wie sie selten später noch einmal,

ein einzelnes Aufflackern ausgenommen, aus seinem Werke sprechen sollte. Die Entwicklung seines Schaffens sollte in einer anderen Richtung als in der blühenden Lebensfreudigkeit liegen, wenn diese sich auch als eine unerwartete Blüte einen Augenblick an seinem Lebensbaume entfaltetete. Die Keime eines in epischer Größe und tragischer Düsterei geschauten Lebens finden wir schon in einigen Brabanter Arbeiten. Diese Keime sollten sich hier in Arles und späterhin entwickeln. Seine strahlenden Sonnenglorien sollen keine Freudenklänge, sondern ergreifende Tragik werden.

In Arles erreichte sein Können, sein bewußtes Schaffen den Höhepunkt. Er selbst behauptete, daß unter dem Einfluß des südlichen Lichtes sein Sehen sich ändere: »La vue change, on voit avec un oeil plus japonais, on sent autrement la couleur. Aussi j'ai la conviction que, par un long séjour ici, je dégagerai ma personnalité.«

In dieser Zeit entstanden nach den blühenden Baumgärten das kräftige und durch und durch gesunde Bild der Felder bei Arles, die farbigen Äcker in der Sonne, die blauen Bergketten im Hintergrunde; dann eines der vollendetsten Werke, das Bild mit den drei Pappeln im Vordergrund, während zwischen den Bäumen hindurch blühende Baumgärten zu sehen sind und im Hintergrunde die Silhouette von Arles. Auch entstanden damals die zahlreichen Parkansichten, die Ziehbrücken; manchmal starr und scharf an einem grauen Tage, mitunter bei brennender Mittagssonne in einer Landschaft, die von holländischer Struktur scheint, die Viadukte, die Ansichten auf die Rhône, die stark dekorativen Sonnenblumen und der ebenfalls durchaus dekorative Sämann, eine Anordnung von stark Violett auf hellem Gelb.

Seine Federzeichnungen werden in dieser Zeit stärker graphisch. Außer den späteren Zeichnungen des Klostersgartens und des Springbrunnens entstanden hier die Fernsicht über la Crau, mit den endlos sich dehrenden, in großer Ausführlichkeit gezeichneten Äckern, die imposante Zeichnung eines Felsens und die Ruine von Mont-Majour, gezeichnet mit einer Kühnheit und einer Meisterschaft, die es unglaublich machen, daß es Menschen gibt, welche bei van Gogh kurzweg von Nichtkönnen zu sprechen wagen. Mit die schönsten seiner Federzeichnungen entstanden vielleicht auf einem Ausflug nach Saintes-Maries, einem Fischerdörfchen, wo er nicht länger als eine Woche blieb. Mit unerhörter Produktivität machte er dort in einer Woche einige gemalte See- und Strandstudien und viele Zeichnungen von der See, von eigentümlichen Fischerbooten und von dem Dorfe Saintes-Maries selbst.

Zu dieser Zeit hatte er ein kleines Häuschen in Arles gemietet und da die Einsamkeit ihn drückte, bat er seinen Freund Gauguin, bei ihm zu wohnen. Anfangs ging es gut, doch hatten diese beiden Künstlernaturen einen ungewünschten Einfluß aufeinander. Vincent war überarbeitet und fühlte sich mehr und mehr überanstrengt; einer unbedeutenden Ursache wegen verwundete er sich in einem Nervenfall und war gezwungen, sich in Arles im Hospital verpflegen zu lassen.

Er war nicht eigentlich krank; denn er konnte dort seine Arbeit bald wieder aufnehmen und machte seine Ansichten vom Hospital, einem alten Kloster, dessen Säle und gewölbte Gänge und den von Gebäuden mit Arkaden umgebenen Garten er zeichnete. Durch Arbeit trachtete er das ernste Leiden zu überwinden, welches ihm wiederholt schmerzhaft Krisen verursachte. Es gelang ihm teilweise, aber dennoch fand er es besser, Arles zu verlassen und in der Anstalt eines Arztes in St. Remy mehr Ruhe und Pflege zu suchen.

In St. Remy erholte van Gogh sich soweit, daß er wieder mit Ernst arbeitete, kannte er dort auch Tage und Nächte bitteren Leidens. Der Aufenthalt in St. Remy ist nach Arles von besonderer Bedeutung im »Oeuvre« van Goghs. In gewissem Sinne kann man von Entwicklung sprechen; es war, als ob das Leiden, welches ihn folterte, seine helle Einsicht in die Kunst und seine eigene Persönlichkeit — seine Briefe bezeugen es — wohl nie ganz trüben konnten, als ob dieses Leiden seine Künstlerschaft noch vertiefte. Eine neue Note von schwereren Farben, von mehr qualvollen, stilisierenden Linien sieht man in St. Remy entstehen.

Als er eine Zeitlang nicht draußen arbeiten konnte, malte er die vielen Bilder, Interpretationen von Gravüren und Photographien nach Millet, Rembrandt und Delacroix; auch malte er dort Porträts, wie das des Aufsehers mit einem durchdringenden Vogel-Ausdruck. Wieder im Freien arbeitend, malte er zahlreiche Ansichten von dem düsteren Park des Hospitals voll schmerzlicher Melancholie, die gewundenen Oliven von van Gogh nachgeschaffen und verherrlicht; den Boulevard von St. Remy, die mit Efeu bewachsenen Baumstämme in einem Reichtum der päte wie aus edlerem Stoffe gemacht, die Wollust von violetter Iris gegen einen gelben Fond, die traurig gen Himmel wogenden Zypressen.

In diesen Tagen erlebt er zum ersten — und beinahe zum letzten — Male eine Morgenröte von Verstandenwerden seiner Arbeiten. Der frühverstorbene Albert Aurier schrieb einen Artikel voll Bewunderung im *Mercure de France*. (Was Vincent auf diesen Artikel hin an den Kritiker schrieb, ist aufgenommen in einen Band Fragmente und Kritiken von Aurier. Diese Antwort, voll aufrichtiger Bescheidenheit, ist ein Denkstein für die Kenntnis von van Goghs uneigennütziger und rechtschaffener Art, die nicht dulden konnte, daß zu seinem Vorteil über andere mit Geringschätzung gesprochen wurde, in deren Arbeit er etwas Bleibendes sah.)

Auch in Paris hörte man mehr und mehr von van Goghs Schaffen; zu Tanguy, dem Farbenhändler, der auch ein wenig Kunsthändler war, und zu Vincents Bruder Theodor kommen junge Maler und Kritiker, um seine Arbeiten kennen zu lernen, und nachdem sie schon bei den *Indépendants* in Paris zu sehen gewesen waren, erbittet auch die Malervereinigung der »Zwanzig« in Brüssel einige seiner Bilder zum ausstellen. Dort wird sogar ein Bild von ihm verkauft.

Im Frühjahr 1890 war er genügend hergestellt, um die Anstalt zu verlassen. Öfters schon hatte er

daran gedacht, wieder in nördlichere Gegenden zu ziehen, in der Hoffnung, dort unter dem ruhigeren Lichte sein Gleichgewicht wiederzufinden. Zufällig hört sein Bruder von einem Arzte in der Nähe von Paris, der, selbst in seiner freien Zeit Maler, und ein großer Kunstfreund, sich bereit erklärt, seine Fürsorge Vincent angedeihen zu lassen. So kommt van Gogh, nach einem Aufenthalt von einigen Tagen in Paris, nach Auvers-sur-Oise, wo er eine kleine Pension bezieht.

Der erste Eindruck ist der des Aufatmens; das zartere Licht gibt wohlthätige Ruhe seinen ermüdeten Augen. Das freundliche Dorf, gelegen zwischen farbigen Gärten und hügeligen Äckern, alles gibt ihm das Streicheln einer zarten gestimmten Natur; ja er fühlt beinahe holländische Erinnerungen in sich aufkommen.

Er sieht die Dinge jedoch anders wie damals, seine Zeichnung ist nun mehr formelartig, alles scheint sich aufzulösen in ein Stylisieren wogender Linien, und sein Farbensinn ist nun einmal durch den Aufenthalt in der Provence kühner geworden. Das Bild ist ihm nun mehr und mehr eine dekorative Aufgabe. Er arbeitet in Auvers wieder mit voller Hingabe seiner Persönlichkeit; von Zeit zu Zeit fühlt er

ein kurzes Aufleben voll Gesundheit. In solch einem Augenblicke malte er den Garten Daubignys (der auch in Auvers gewohnt hatte) mit einer Frische blonder Töne, in denen er etwas von der leuchtenden Freude seiner blühenden Fruchtbäume wiederfindet.

Ruhig und in einer Gamme von prickelnd frischem Grau malt er Häuschen in Auvers, umflutet von Atmosphäre. Auch malt er wohl leuchtende Äcker in einer Fülle festhingesezter blonder Farben.

Das Schicksal hatte jedoch keinen friedlichen Verlauf für van Goghs Leben bestimmt. Er war an seine Kunst wie an ein Kreuz genagelt, er trug dieses Kreuz mit ekstatischer Gelassenheit bis zum Ende.

Bis ans Ende hat er gemalt, und als die Tage der Prüfung und folternden Leiden wiederkehrten, malte er — eins seiner letzten Werke — das Kornfeld unter einer unheilschwangeren Luft von tintigem Blau, ein Schwarm ängstlicher schwarzer Vögel flattert darüber hin. Solch eine Arbeit hat nichts mit Schönheit zu tun, sie ist krank und erschreckend — aber er legte doch von dem Köstlichsten, was ein Mensch geben kann, hinein: das volle Maß seiner Lebenstragik, die tiefste Unterströmung seiner Seelenschwingungen.



Vincent van Gogh

Landschaft

# DER HORTULUS ANIMAE, ILLUSTRIRT VON HANS HOLBEIN D. J.

VON HANS KOEGLER, BASEL

## I.

NACHDEM Rumohr, Passavant, Woltmann, His, Vögelin, H. A. Schmid und neben vielen anderen auch der Schreiber dieser Zeilen das graphische Werk Hans Holbeins d. J. zum Gegenstand eingehender Untersuchungen gemacht haben, sollte man es kaum für möglich halten, daß es noch eine unbeschriebene<sup>1)</sup> und den nächst interessierten Forschern unbekannt gebliebene, vollkommen echte Illustrationsfolge von Holbein gibt, nämlich dreißig Metallschnitte zu einem Hortulus animae. Die Folge der dreißig ließ sich bisher noch nicht komplett in einem Druckwerk vereinigt nachweisen, es muß aber als wahrscheinlich bezeichnet werden, daß es ein Gebetbuch gebe, in welchem sie wohl alle zusammen, vielleicht noch einige weitere dazu, vorkommen mögen.

Beschrieben und beachtet und in den Meisterholzschnitten von Hirth und Muther abgebildet waren bisher bloß acht Schnitte dieser Folge, die sich in der Kunstsammlung in Basel als Probedrucke auf einem Blatt befinden. (Pass. 9./16., Woltmann 176./306, H. A. Schmid im Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1899, S. 249.) Schmid hat die Schnitte zuerst richtig als Metallschnitte und als Illustrationen zu einem Gebetbuch angesprochen. Die Vermutung, daß es sich hier um Fragmente von einem Hortulus animae handle, habe ich immer geteilt (Beiheft des Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstsamml. 1907) und sie wurde mir von dem Augenblick an Gewißheit, als ich im Format zu den achten genau passend vier weitere unverkennbar Holbeinsche Metallschnitte in einem Lyoneser Druck<sup>2)</sup> von 1568 fand, nämlich in der: »/ Biblia / sacra, / Ad veritatem Hebraicam probatissimi - / morum... / Lugduni, / Apud Joannem Frelionium, / M. D. LXVIII. /«, mit Schlußanzeige: »/ Excudebat Joannes Mar - / corellius. /« 8<sup>o</sup>. — Die vier Blätter stellen dar: Petrus, Paulus, Judas, Jacobus. Daß Baudrier in seiner »Bibliographie Lyonnaise«, 5. Bd., S. 267 diese Schnitte nicht als Holbeinsch erkannt hat, wird nicht weiter auffallen, merkwürdig ist dagegegen, daß Vögelin (Ergänzungen zum Holzschnittwerk Holbeins, Repertorium f. Kunstwissenschaft II) die Frellonsche Bibel von 1568 anlässlich der Kopien von Holbeins Apokalypse erwähnt und daß ihm dabei die vier Holbeinschen Schnitte nicht in die Augen sprangen, da er doch ähnliche Arbeiten Holbeins kannte, z. B. den verwandten Petrus und Paulus aus dem Froschauer Testament von 1524. Nachdem nun der Hinweis auf den Frellonschen Verlag einmal gefunden war, ergab weiteres Nachsuchen an der Hand Baudriers, daß die vier genannten Schnitte ver-

1) Daß es eine Literatur über den Holbeinschen Hortulus animae gebe, ist mir und einigen der kompetentesten Holbeinkenner, die ich befragte, nicht bekannt geworden. Auch die Bibliographie Lyonnaise bekennt an der einschlägigen Stelle, dem Hortulus niemals begegnet zu sein. Die Holbeinsche Folge werde ich mit erörterndem Text im August-Hefte dieser Zeitschrift veröffentlichen.

2) Die Biblia sacra von 1568 in der Basler Universitätsbibliothek, dieselbe und alle anderen genannten Drucke in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek.

mehrt um den Evangelisten Johannes in architektonischer Einfassung, ebenfalls von Holbein, auch in den Ausgaben: »/ Testa- / menti / Novi / Editio vulgata / Lugduni / Apud Joannem / Frelionium / M. D. LIII. /« und 1550 vorkommen. Große Spannung erweckte der von Baudrier Seite 205 zitierte: »/ Hortulus / animae, per Jo- / Amplexorem / repurgatus / Lugduni, / Apud Joannem et Fran- / ciscum Frelionios / Fratres. / 1546. /«, denn in demselben sollten nach Angabe des Firmin Didotschen Bibliothekskataloges (Paris 1867) Illustrationen vorkommen, deren Stil und Schnitt den Holbeinschen Zierinitialen bei Froben in Basel gleich sei. In der Tat enthält der Hortulus zwanzig überraschende echte Holbein-Illustrationen. Es kann also das Verdienst von Ambroise Firmin Didot sein, zuerst einen großen Teil der Hortulus-Folge mit Holbeins Namen in Verbindung gebracht zu haben. Hält man sich aber an den Wortlaut Didots (S. 308, auch abgedruckt bei Baudrier S. 205), so würde er allerdings dieses Verdienstes ganz verlustig gehen, denn er erklärt die ganz fremden *zahlreichen* einzelnen heiligen Männer und Frauen, welche den zweiten Teil des Buches füllen sollen und tatsächlich nur da vorkommen, für Holbeinsch, während doch von Holbein *nur eine* Einzelgestalt, die Barbara, vorkommt. Andererseits erklärt Didot die Szenen, die »Heures«, welche wirklich wie er angibt den ersten Teil des Buches füllen und alle von Holbein sind, für sehr unvollkommene Kopien nach den Heures von Geofroy Tory. Hoffentlich ist Didot, der das Buch allerdings ganz genau beschreibt, hier nur ein Irrtum unterlaufen; im übrigen Text seines Kataloges weist er Holbein neben mancher richtigen Arbeit auch gänzlich unmögliche zu.

Der Frellonsche Hortulus enthält Illustrationen von vier Zeichnern, darunter zwanzig von Holbein, unter diesen befinden sich drei, die man schon aus den Basler Probedrucken kennt, nämlich die Anbetung der Könige, Pfingsten und die Messe Gregors. Die übrigen fünf Probedrucke kommen aber nicht vor, auch keiner der fünf Apostel und Evangelisten aus den oben beschriebenen Frellonschen Bibeln, wohl aber eine zu den Aposteln aufs engste gehörende heilige Barbara; man sieht daraus, daß auch der Frellonsche Hortulus von 1546 die Holbeinsche Hortulusfolge nur teilweise umfaßt und daß es wohl noch einen früheren (Lyoner?) Hortulus<sup>1)</sup> geben dürfte, der dann alles enthielte.

Die also aus dem Frellonschen Hortulus und aus den Frellonschen Bibeln und aus den Basler Probedruckern zusammengesetzte Folge von dreißig Holbeinschen Blättern ist aber im Stil und Schnitt nicht ganz einheitlich, auch die wechselnd einfache oder doppelte Linieneinfassung tritt als äußerere Unterscheidung hinzu, während die Formate aller nahezu ganz übereinstimmen und nur von 0,043 bis 0,044 Breite und von 0,057 bis 0,059 Höhe schwanken. Alles mit doppelter Einfassung ist bestimmt von Jakob Faber geschnitten, von den Blättern mit ein-

1) Vielleicht der von Baudrier V. S. 271 zitierte Hortulus animae Frellons von 1541.

facher Einfassung sind sieben von dem bekannten anderen Basler Metallschneider, dem Monogrammisten C. V. geschnitten, die Barbara ist mit seinem verschlungenen Zeichen versehen. Die ebenfalls mit einfacher Einfassung versehenen Schnitte der Verkündigung an Maria und ganz besonders der Beweinung Christi halte ich für auffallend und sie sind wohl keinem der beiden genannten Handwerker und Halbkünstler mit Sicherheit zuzuweisen. Die Beweinung ist ein Metallschnitt von fabelhaft malerischer Wirkung, nichts in dieser Technik aus dem ganzen Holbeinwerk läßt sich daneben stellen.

Es bleibt der ausführlicheren Darstellung vorbehalten, Zeit und Stil der Illustrationen näher zu erörtern, die nicht so sehr auf den Beginn von Holbeins Tätigkeit zu weisen scheinen, wie man bei den bisher nur bekannten acht Probedrucken annahm; hier möge nur noch eine kurze Beschreibung Platz haben.

*Illustrationen geschnitten von Jacob Faber:*

1. Visitatio. (Wahrscheinlich der im Amerbachschen Inventar beschriebene Schnitt, den Woltmann [Holbein. 2. Aufl. II., S. 222] zitiert: »Maria invisens Elisabetham comitante Josepho. I. F. for. H. H.«)
2. Verehrung des Neugeborenen durch die Eltern.
3. Anbetung der Könige. — 2 u. 3 sind ersichtlich Gegenstücke.
4. Verkündigung bei den Hirten. — Echt Holbeinsche Gestalten, sehr kräftig aber auch sehr klar geschnitten.
5. Darstellung im Tempel, geringer.
6. Flucht nach Ägypten.
7. Krönung Marias durch die Trinität. — 7 und 15 stimmen in der Komposition mit den größeren Holbeinschen Fassungen derselben Gegenstände, ebenfalls geschnitten von J. F., im Berliner Kupferstichkabinett sehr überein. (Pass. 143. a./d., überhaupt für den Stilvergleich sehr wichtig.)
8. David kniet vor dem Engel in einer Landschaft, hinten kleine Schlacht.
9. Erweckung des Lazarus. — Eines der wichtigeren Blätter, dessen Stil sich den Illustrationen zum Gebet des Herrn etwas nähert.
10. Ein Begräbnis. — In diesem überaus wichtigen Blatt klingt der Stil des Totentanzes schon vernehmlich an.
11. Maria umgeben von den Weissagungen der Propheten auf Spruchbändern. (Die Lobsprüche der Lauretanschen Litanei.) Die »Porta Celi« ist das Spalento in Basel. Das Blatt ist mit der Jahreszahl M. D. XXII bezeichnet, was gewiß für die große Mehrzahl der Illustrationen die Entstehungszeit angibt.
12. Ölberg. — Für Holbein sehr charakteristisch und zum Vergleich mit seinen Gemälden wichtig; die kleine Gruppe der eindringenden Knechte, die den Verräter fest untergefaßt mitschleppen, ist voll Leben.
13. Trinität, geringer.
14. Pfingsten.
15. Calvarienberg.
16. Messe Gregors.
17. Abendmahl durch einen Priester gereicht.
18. Veronika.

19. Antonius.
20. Bernhard.
21. Magdalena in architektonischer Einfassung.

*Illustrationen geschnitten von C. V.:*

22. Bathseba von David belauscht. — David sehr ähnlich wie auf dem Metallschnitt der Basler Minstersammlung mit dem Parisurteil und Bilden der Weibermacht. (Pass. 87.)
23. Barbara in architektonischer Einfassung, bezeichnet C. V. (verschlungen). Sehr gut geschnitten, bildet mit den fünf folgenden eine eng zusammengehörende Gruppe.
24. Paulus, seitlich Palmbäume mit lieblichen kleinen Engeln. — Eine der großartigsten Auffassungen des Apostels im ganzen Holbeinwerk.
25. Petrus. — Das bauschige Gewand, die kurze Gestalt, die Auffassung des Apostels als derben Volksmannes erinnern sehr an das Titelblatt der in alle Welt gehenden Apostel. (Pass. 75.)
26. Jacobus, prächtiges Motiv des Vorbeischreitens.
27. Judas.
28. Johannes schreibend, weniger wichtig.

*Schnitte von unbestimmter Hand:*

29. Verkündigung an Maria. — Der Schnitt könnte vielleicht noch von J. F. sein. Der Engel und Maria zierlich und fein, mit ruhigen Strichlagen wie die Holzschnitte Lützelburgers im Totentanz (z. B. die Nonne und der Lautenschläger).
30. Beweinung von Christi Leichnam. — Dies Hauptblatt der ganzen Folge hat als Komposition interessante Beziehungen allgemeinerer Art zu dem Holbeinschen Bild, das man aus dem Stich Wenzel Hollars, Parthey 109, kennt.

\* \* \*

Eine Hauptfrage wird dieser neuen Folge gegenüber, die ein wahres Geschenk vom jungen Holbein ist, noch die sein, ob die Schnitte einst für Basel oder gleich für Lyon bestellt waren. Ohne die Entscheidung übereilen zu wollen, neige ich mehr zu letzterer Annahme<sup>1)</sup>. Die Frage, wie Holbein zu Lyon in Beziehungen kam, ist leider noch immer nicht genügend geklärt. Eine sehr wichtige, bisher wohl kaum hinreichend beachtete Tatsache, hat Baudrier in seiner Bibliographie Lyonnaise beim Artikel Frelon ins rechte Licht gerückt, nämlich daß die beiden weltberühmten Folgen des Totentanzes und der Icones eigentlich Frelonsche Verlagswerke sind. Da aber der Haupteinhaber des Geschäftes, Jean Frelon II. nach einem Zitat Baudriers (V. Bd. S. 156) zusammen mit dem in Paris tätigen Conrad Roesch vom Basler Rat als *Basler Bürger* angesprochen werden, so scheint mir der Versuch am aussichtsreichsten, in Frelon selbst während seiner Basler Niederlassenschaft das verbindende Glied zu sehen.

1) Auffallend ist allerdings, daß der Frelonsche Hortulus von 1546 zwei geringe Metallschnitte, die in Basel schon in dem Hortulus animae des Thomas Wolff 1523 erschienen waren, enthält. Die Schnitte sind vom Metallschneider J. F. wahrscheinlich selbständig gezeichnet und stellen die Marter der Zehntausend und Brigittens Gebet vor. (Exemplare Freiburg i. B., Berlin.)

## DAS THEODERICHGRABMAL ZU RAVENNA

**D**R. Josef Durm hat sich veranlaßt gesehen, über meinen Aufsatz in der neuen Zeitschrift für Geschichte der Architektur über obigen Gegenstand hier ein Strafgericht zu halten mit dem Rechte, das ihm einem früheren Schüler gegenüber möglicherweise zukommt, das ich auch schweigend anerkennen würde, forderte nicht die selbst über dem Lehrer stehende wissenschaftliche Wahrheit und die Notwehr einige tatsächliche Richtigstellungen. Es ist ja sicher: Dr. Josef Durm zeichnet noch immer wunderschön, klar und bestechend; seine vorbildlichen Werke über *griechische* und *römische* Baukunst werden in ihrer Eigenart wohl kaum sich übertreffen lassen —, das alles bedingt aber keineswegs, daß es nicht gestattet sei, von seiner einmal öffentlich ausgesprochenen Ansicht über das Grabdenkmal des größten *germanischen* Königs abzuweichen, zumal wenn man zwingende Veranlassung dazu hat.

Ich will versuchen, in nachfolgendem rein sachlich klarzulegen, aus welchen Gründen die hier gegen meine Auffassung vorgebrachten Einwendungen tatsächlich zur Sache nichts beweisen, trotz ihres von innerer Empörung über meine gänzliche geistige, architekturgeschichtliche und technische Unzulänglichkeit zeugenden Tones, in dessen Gegenteil zu verfallen ich ablehnen muß.

Zuerst sei meine »originelle Hypothese« von der Hierhergehörigkeit des Aachener Bronzegeländers nochmals berührt. Dr. Josef Durm meint, gerade so gut, als daß diese Gitter vom Theoderichdenkmal stammen sollten, könnte man auch behaupten, sie seien von der Cestiuspyramide weggeholt, und fährt dann fort: »*Ich ziehe* die durchbrochenen Marmorschranken, wie sie in S. Vitale stehen . . . vor . . . Es will *mir* das Aachener Detail doch nicht ganz für Ravenna zur Zeit des Theoderich *passen*. *Ich* würde einer Form . . . entschieden den Vorzug geben . . . wenn Metallgeländer für *mich* überhaupt *diskutabel* wären.« Und so fort.

Ich denke, dies genügt, um die Strenge der hier angewandten wissenschaftlichen Methode zu charakterisieren.

So muß ich wahrhaftig ganz von vorn die Gründe vorbringen, die mich veranlaßten zu glauben, daß die Aachener Gitter aus Ravenna stammen:

1. Karl der Große holte alle zierenden Teile für seine Pfalzkapelle in Aachen aus Ravenna.
  2. Papst Hadrian hatte ihm hierzu ausdrücklich die von Theoderich herrührenden Bauwerke geschenkt. Selbst Theoderichs Bronzedenkmal wanderte aus Ravenna nach Aachen vor die Pfalzkapelle.
  3. Der Stil der Gitter ist im einzelnen durchaus dem ravnatischen des sechsten Jahrhunderts nahestehend. (Man hat sich aus den Aachener Gittern erst einen sogenannten karolingischen Bronzestil konstruiert, der jeden Halt verliert, wenn die Gitter daraus wegfallen.)
  4. Die Maße der Aachener Bronzegitter passen haarscharf nach Ravenna.
- Dies letzte dürfte den Ausschlag geben.

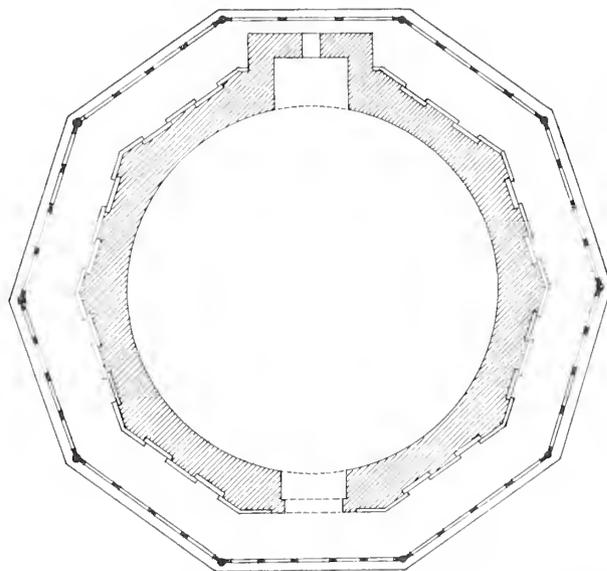
Alles dieses und vieles andere genauere Material ist in jenem meinem Aufsatz gegeben. Es scheint, als ob solche Belege absichtlich gar nicht gelesen seien oder ignoriert werden sollten. Jedenfalls könnte man wohl fragen, wie man für die Pyramide des Cestius ähnliches Material beschaffen wollte.

Übrigens sei hier noch ein letztes und wie ich glaube völlig durchschlagendes Beweismittel für meine »originelle Hypothese« beigebracht, das sich im Laufe der Untersuchung jenen zugesellte.

In Aachen sind die Öffnungen, vor denen die Gitter ziemlich wenig harmonisch eingeschoben sind<sup>1)</sup>, alle acht ganz gleich: große Bögen, in denen je zwei Säulen stehen; also zerfällt jeder große nochmals in drei kleine.

Die Gitter sind an der Ostseite dreiteilig, an der Westseite fünfteilig (wegen des mittleren Türchens), an den sechs anderen Seiten aber — vierteilig. Also es kommen da auf drei Bogenöffnungen vier Gitterfelder; auf die Mitte der mittelsten Öffnung je ein Rahmen der Gitter. Und zwar ohne die geringste Veranlassung. Auch der karolingische Architekt bildete ein Intervall in der Mitte seiner großen Bögen; im Osten und Westen der Gitter ist dieses ebenfalls vorhanden; an den anderen Seiten aber nicht.

Das ist hier völlig unerklärlich, um so mehr, als doch die östliche Gittereinteilung mit mittlerem Intervall der Säulenstellung entspricht.



Das Rätsel löst uns das Theoderichdenkmal. Wie die beigegebene Skizze ergibt, sind da wegen Tür und Fenster im Osten und Westen mittlere Intervallen, also Drei- oder Fünfteilung, gar nicht zu umgehen. An den übrigen Seiten aber haben wir noch heute mitten keinen Zwischenraum, sondern einen Pilaster

<sup>1)</sup> Dohme, *Gesch. der Deutschen Baukunst*, hat sie sogar in seinem Durchschnitt des Münsters hinter die Säulen gestellt; offenbar waren sie ihm lästig.

an der Wand. Folglich war hier der mittlere Rahmen im Gitter davor nicht nur erklärt, sondern ästhetisch *notwendig*.

Wo in aller Welt nun findet sich sonst noch ein polygones Bauwerk jener Zeit, an dem bei einem Gitter zwei Seiten mittlere Intervallen, die übrigen mittlere Stäbe *verlangen*? Etwa an der Cestiuspyramide?

In Aachen ist diese Eigentümlichkeit störend, in Ravenna unentbehrlich.

So wird das Metallgeländer doch wohl »diskutabel« bleiben müssen.

Was besser aussieht, ein solches, oder ein Marmorgeländer, mag eine Frage persönlichen Geschmackes sein. Ich war der Ansicht, daß das zarte durchsichtige Bronze- oder Bronzegeländer den Eindruck des heute so schön wirkenden Verhältnisses von Ober- zu Unterbau nicht ändern würde, den ein Steingeländer unbedingt beinträchtigen müßte, weil der Oberbau dem Näher-tretenden allzusehr versinken würde. Ein Bronze-gitter zwischen weißen Marmorpfosten könnte meines Erachtens gegen die Luft nicht gut wirken.

Auch die Kritik meines Herstellungsversuches ergibt sich bei gründlicher Erwägung als auf einigen Liebhabereien basiert und erweist, daß mein gestrenger Richter meinen Aufsatz kaum genau gelesen, wenigstens in ihm immer nur das Gesehene und Gesuchte haben kann, was gegen seine Auffassung verstieß.

Zuerst die Sangallosche Zeichnung. Jetzt hat mein Aufsatz die erfreuliche Veranlassung dazu gegeben, daß hier eine weitere ganz ähnliche beigebracht ist, die das Material bereichert. Ich kann hinzufügen, daß noch eine bisher unbekannt in Wien in der Hofbibliothek befindet, die jedoch nichts Neues bietet.

Die neu vorliegende aus A. Sangallos großem Skizzenbuche erweist sich gleich als eine zu Hause noch weiter ausgeführte und vergrößerte Aufzeichnung der flüchtigeren in den Uffizien und in Siena, mit genau denselben Mängeln und Fehlern, nur sind alle noch verstärkt oder verzerrt. Immerhin läßt sich aus diesen Blättern manches lernen und entnehmen; dazu, sie als gänzlich wertlos zu erklären, liegt gar kein Grund vor; sind sie doch etwa 400 Jahre alt. Der Umstand, daß sie dem Durmschen Herstellungsversuch gründlich widersprechen, ist, wissenschaftlich wenigstens, kein Beweis dafür, daß *sie* falsch sind.

Die zugrunde liegende Zeichnung ist aber doch von der Ostseite aufgenommen gewesen, trotz Dr. Josef Durms Gegenbehauptung. Denn dort befindet sich über der Apsis gerade die Fensteröffnung in Form des griechischen Kreuzes, die Sangallo zeichnet, die aber Dr. Josef Durm nirgends gesehen haben will. Die Nachbarfenster sind nach oben gerundet, so daß sich die Entstehung der Vierpaßform auf der Zeichnung wohl erklären läßt. Oberhalb der Apsis aber läuft auch der Rundbogenfries, mitten ohne Konsole, genau so durch, wie ihn Sangallo gezeichnet hat; nur an die Stelle der Apsis ist die — wohl vorher besonders skizzierte — Eingangstür getreten; unten ist naturgemäß die vordere Untertür auch ein-

gezeichnet. Das ist so ungemein klar, daß wir uns nicht darnach richten können, daß Dr. Josef Durm »sich bei seinem Aufsatz über das Theoderichgrabmal und bei verschiedenen anderen Gelegenheiten darüber ausgesprochen hat, was wir von den Aufzeichnungen alter Baudenkmäler seitens der alten Renaissancemeister zu halten haben, und wie weit sie wörtlich zu nehmen sind.«

Was jeder Beurteiler aus den alten Zeichnungen herauslesen darf, wird wohl in allgemeinen Vorschriften über die Benutzung solcher, auch seitens der maßgebendsten Persönlichkeit, nie vorgeschrieben werden können.

Das aber geht aus den Blättern hervor, daß die Konsolen, von denen heute noch zwei existieren, damals vorhanden waren, also mindestens 400 Jahre alt sind, und daß sie auch eine zehnteilige Bogenarchitektur trugen, wie ich sie meinem Herstellungsvorschlage zugrunde legte; nur zeichnet Sangallo diese Bogenarchitektur glatt.

Ich habe nichts dagegen, wenn man nun daran festhalten will, daß sie glatt gewesen sei, anstatt architektonisch gegliedert; das ändert an der Hauptsache nichts. Die Zeichnung Sangallos gibt dafür aber keinen Anhalt, denn wenn auf der hier gegebenen Skizze in der Tat der obere Fries in seinem ganzen Reichtum wenigstens angedeutet ist, so fehlt dieser Schmuck auf den beiden anderen Zeichnungen völlig; er ist demnach nach einer Sonderskizze hier eingetragen, und eine gleiche kann für die untere Architektur zu machen vergessen worden sein.

Ferner muß ich scharf betonen, daß die »Erfindung« der von mir vorgeschlagenen Ergänzung nicht von mir, sondern daß diese *vollständig* in einem originalen Bruchstücke des Ravennatischen Museums gegeben ist; dieses Bruchstück mag aus dem 7. bis 8. Jahrhundert sein, wie einige glauben; es kann aber auch schon dem 6. angehören. Alle Einzelheiten erweisen diese Möglichkeit; die »barock« genannten gewundenen Säulenschäfte sind noch ganz spätrömisch (porta dei Borsari, Verona), die Archivolte durchaus 5.—6. Jahrhundert, und das Zwickelornament kommt genau so mit Blättern und Trauben am Ambo von S. Spirito in Ravenna vor. Selbst das oberste schmale Friesornament könnte noch spätrömisch sein.

Ich habe dies Bruchstück, für das sich keine Verwendung nachweisen läßt, als geeignetes gleichzeitiges Motiv vorgeschlagen und dazu geäußert, wenn es auch nicht vom Theoderichdenkmal selber stammen sollte, was Ricci ebenfalls glaubt, so möge es doch vielleicht eine Nachbildung des einstigen dortigen Motives sein. Interessante Bildungen pflegen sich örtlich gern fortzupflanzen.

Damit entfällt natürlich auch die Verpflichtung, gerade dies Stück technisch haarscharf dort einzupassen, abgesehen davon, daß bei dem zertrümmerten und hinten abgeschlagenen Stücke jeder weitere Anhalt dazu fehlen würde. Es bedarf aber keiner Versicherung, daß dies bei sorgfältiger Prüfung und gründlichem Studium technisch durchaus möglich wäre, genau wie hier auf Seite 213 zeichnerisch das

Gegenteil nachzuweisen gelungen scheint. Denn wenn vielleicht hier ein Stück der Bögen im Original oder Abbild erhalten ist, die Ecken selber fehlen ganz; es brauchte da nur eine kleine Verstärkung des Steinwerkes nach oben vorhanden gewesen zu sein, um die unangenehme Dünnhheit des oberen Polygons wieder aufzuheben.

Doch das sind Details, die hier einzeln zu lösen Wasser ins Meer tragen hieße; auch die übrigen Einwendungen sind in meinem Aufsätze bereits klar beantwortet.

Es scheint jedoch als Schlußergebnis festzustehen, daß es nicht gelungen ist, den Beweis zu führen, daß jene eingehauene Bögen jünger sind, als das Denkmal selber, und daß es immer wieder sich darum handeln wird, sie bei der idealen Herstellung zu berücksichtigen; daß zuletzt die Sangalloschen Zeichnungen den sichersten und ältesten Anhalt dafür geben, wie das Denkmal einst aussah. Und es ist nicht zweifelhaft, daß vor 400 Jahren der ursprüngliche Zustand vielleicht noch einigermaßen vorhanden gewesen sein könnte.

Auch das darf man als wahrscheinlich annehmen, daß eine einst an dieser Stelle befindliche Architektur in besserem Material, also in Marmor, hergestellt gewesen sein muß, denn sonst wären noch feste Reste am Bau vorhanden. Dann aber würde sie, wie bei Theoderichs Bauten stets, in der Ferne angefertigt und hierher gebracht worden sein. Damit würde sich die einstweilige Vorarbeit der negativen Bögen am Bau und das mangelhafte Anpassen, wie das langsame Herabfallen und Verschwinden hinreichend erklären.

Noch darauf muß ich zurückkommen, daß mein Versuch, das Bauwerk wenigstens dem baulichen Sinne und Gefühle nach wie in Einzelheiten als ein germanisches zu betrachten, so starken Unwillen erregt, daß man mich tatsächlich germanischen Chauvinismus bezichtigt.

Den zufälligen Helfer in der Deutschen Bauzeitung überlasse ich meinen Gegnern hier gerne; was er sagt, sind verbreitete Gemeinplätze ohne eigene Wissenschaft. Meine Klage bleibt aber leider vollberechtigt, daß man wohl römische, hellenistische, asiatische Kunst überall finden darf, ohne Gefahr zu laufen, nicht bewundert zu werden, aber nicht germanische.

Denn: »In der Kunstgeschichte gibt es keinen Patriotismus!« lautet ein bei den Deutschen leider weit geltendes Schlagwort.

Und darum muß Dietrichs von Bern Grabmal, das er sich selber errichtete, syrisch oder palästinensisch sein; darum sind und bleiben die älteren Germanen rohe Barbaren, obwohl man sich in jeder guten prähistorischen Sammlung vom Besseren überzeugen kann.

Man lese nur Dohme, Geschichte der deutschen Baukunst, um aufs neue zu empfinden, als wie unwissenschaftlich es gilt, einem Germanen vor der Zeit des romanischen Stiles ein Quentlein Kunst zuzuschreiben.

Niemand begehrt darnach, die Wahrheit zu fälschen; den »widerlichen Beigeschmack des Gesuchten«, den Dr. Josef Durm solchem Streben nach Wahrheit freundlich zuschreibt, mögen die auf der Zunge verspüren, denen es höchste Wissenschaftlichkeit ist, das was sie offenbar noch gar nicht kennen — denn jenes Streben ist jung — vorher zu mißbilligen. Ich hoffe es zu erleben, daß ein bereits geschriebenes Werk gedruckt in die Welt gehen wird, um ihr zu beweisen, daß Unbekanntsein nicht dasselbe heißt, als Nichtdasein, daß alte germanische Kunst wirklich existiert.

Noch das möchte ich hinzufügen, daß meine einstige Freude über das Ergebnis meiner Arbeit nicht für Unbescheidenheit angesehen werden möchte, wie Dr. Josef Durm es unter feinem Hinweis auf Goethe gerne haben will.

Ich verdanke die Anregung und Wegweisung dazu, wie oft ausgesprochen, vor allem C. Ricci, und so durfte meine Freude an scheinbar Erreichtem um so unbefangener sein.

Wenn dieser ebenso liebenswürdige als bedeutende Mann Dr. Josef Durm eine anerkennende Postkarte für die Übersendung seiner interessanten Arbeit sandte, so wird es ihm genau so gegangen sein, wie mir; auch mich hat der Durmsche Gedanke, in klarster Form vorgetragen, zuerst derart bestochen, daß mir das Problem gelöst erschien; daß ich alle meine früheren Versuche damit für erledigt ansah.

Neuer Besuch des Denkmals in Ravenna, wie eingehende Besprechungen mit Generaldirektor Ricci in Rom haben mir gesagt, daß das Bogenwerk doch ursprünglich, also jene Lösung nicht zutreffend sei. Und daraus entsprang meine neue Arbeit.

Mit diesen Feststellungen ist für mich die Angelegenheit gegenüber Dr. Josef Durm erledigt.

Hannover, 29. Mai 1908.

ALBRECHT HAUPT.

## EIN BRIEF AN DIE REDAKTION

Hochgeehrter Herr! Ich verfolge mit lebhaftem Interesse die Polemik, welche in betreff des Grabmals des Theoderich zwischen den Herren Professoren Durm und Haupt stattfindet. In die Erörterung gezogen, liegt mir daran, folgendes festzustellen. Die Untersuchungen beider Forscher haben jede ihr Teil Licht in die Frage gebracht. In diesem Sinne schrieb ich schon allgemein an Herrn Durm über seine Studien, und ich kann dies nur wiederholen. Ich bin mit Durm der Ansicht, daß der Stil des Denkmals nichts mit Deutschland zu tun hat, mit Haupt, daß die Eintiefungen der Bögen des ersten (zum großen Teil immer sichtbar gewesenen) Stockwerkes der ersten Anlage angehören, und daß auf ihnen ein einfach vorspringendes dekoratives Glied und nicht, wie andere denken, eine Loggia aufruhete. Ich glaube ferner, daß einige der Konsolen später sind, halte jedoch eine, aus Hippurirkalk, für ursprünglich. Nicht

glaube ich, daß die Erzschränken von Aachen sich früher im Grabmal des Theoderich befanden. Vor allem aber halte ich dafür, daß die Probleme, welche sich an das einzig dastehende Denkmal knüpfen, noch nicht abschließend geklärt sind. Aus diesem Grunde wage ich es heute, nach langjährigem Studium, während dessen ich zahlreiches Material sammeln konnte, noch nicht, eine eigene Meinung abzugeben, vielmehr bestrebe ich mich, aus den vorliegenden Erörterungen, auch wenn sie untereinander in Gegensatz stehen, alles das herauszuheben, was mir annehmbar erscheint, des alten Satzes eingedenk, daß die Wahrheit fast immer in der Mitte liegt.

Rom, den 28. Mai 1908

In vorzüglicher Hochachtung Ihr ergebener

*CORRADO RICCI*

## BÜCHERSCHAU

*Manuel d'art musulman*. T. I: l'architecture par H. Saladin; t. II: les Arts plastiques et industriels par Gaston Migeon. Paris, Alphonse Picard et fils. 1907.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Kunst des Orients hat ohne Zweifel im letzten Jahrzehnt an Umfang und Gründlichkeit zugenommen. Nächste den eifrigen Bemühungen der Engländer und Franzosen um die Erforschung der Kunst des Islam haben neuerdings auch deutsche Gelehrte wertvolle Untersuchungen über einzelne Zweige des ungeheuer weiten Gebietes der sarazenischen Kunst angestellt. So haben wir über manche Erscheinungen dieser muselmanischen Welt in drei Erdteilen genauere Kunde erhalten; nicht nur die spanischen, sizilischen, türkischen und kairenischen Bauwerke sind besser untersucht worden, auch über bis dahin zu wenig beachtete Baudenkmäler der persischen, syrischen, kleinasiatischen Kunst sind zuverlässige Aufnahmen gemacht worden und konnten gewisse Stilzusammenhänge nachgewiesen werden. Ebenso sind einzelne Gebiete des orientalischen Kunsthandwerkes, dem im Verkehr mit der Kunst des Okzidents bis in die neuere Zeit eine immer besser erkannte Bedeutung zukommt, ebenso sorgfältig, besonders in ihren technischen und stilistischen Werten untersucht, wie sie immer eifriger in der ganzen gebildeten Welt gesammelt worden sind.

Trotz dieser vielfachen Bemühungen ist die sarazenische Welt, deren altbewährte Kultur dem Drängen der europäischen Zivilisation nicht weicht, im großen und ganzen noch immer ein kunstgeschichtliches Neuland, dessen Erforschung um so größere Schwierigkeiten bereitet, als die islamische Kultur auf uralten Überlieferungen fußt. Nach der altorientalischen Kunst entwickelte sich eine mit den klassischen Formelementen der Griechen und Römer arbeitende Kunst, und aus der Vermischung dieser Elemente mit den lebendigen altorientalischen Überlieferungen entstand in mannigfachen Spielarten die byzantinische Kunst. Diese in ihrem Bildungswert für die Entwicklung der europäischen Kunst des Mittelalters gegenwärtig übermäßig kritisierte byzantinische Kunst ist es gewesen, die allenthalben den Ansturm des Islam zu ertragen und die Kunstansprüche der Eroberer zu befriedigen hatte. Da die Muhammedaner aus ihrer arabischen Heimat keine den neuen Verhältnissen angemessene Kunsttradition, wohl aber mit ihrem Glauben ganz bestimmte neue Bedürfnisse mitbrachten, mußte die neue sarazenische Kunst zunächst starke lokale Färbungen annehmen: in Persien wurde sie persisch, in Ägypten koptisch. Erst später wurde der Kunst der ganzen muhammedanischen Welt durch die unaufhörlichen Verschiebungen und Wanderungen der Völker ein einheitliches Gepräge verliehen.

In dem Wechsel der Erscheinungen, innerhalb einer mehr als tausendjährigen Entwicklung die charakteristische Einheit des Stils in ihren Grundzügen nachzuweisen, ist die schwierige Aufgabe, der sich *H. Saladin*, der Bearbeiter des ersten, der muhammedanischen Architektur gewidmeten Bandes des *Manuel d'art musulman*, unterzogen hat. Es ist der erste zusammenfassende Versuch der Art, den der Verfasser auf Grund der Erforschung eines Einzelgebietes (Nordafrika) und mit Benutzung der gesamten Literatur unternommen hat. Saladin unterrichtet zunächst in etwas schwerfälliger Weise über den Ursprung der sarazenischen Kunst, dann gliedert er den Stoff in fünf Kapitel und spricht von einer syrisch-ägyptischen Schule, von einer nordafrikanischen (*école du Mogreb*), welche auch Spanien und Sizilien umfaßt, von einer persischen, ottomanischen und indischen

Schule. Mit großer Vorsicht und der Sachkunde eines für historische Studien besonders vorgebildeten aber im Ausdruck etwas ungelinkten Architekten hält er sich an die verlässlich datierbaren Bauwerke, die er in Ansehung der »Komposition«, des künstlerischen Raumgedankens, dem sie entsprungen sind, untersucht. Konstruktion und Dekoration behandelt er als die von der Komposition durchaus abhängigen Kategorien. Auf diese Weise kommt er zu einem freieren, dem organischen Wachstum des Stils gerecht werdenden Standpunkt in der Wertung und stilistischen Einordnung der einzelnen Bauwerke. So gewinnen wir in der Tat einen Einblick in eine organische Entwicklung der islamischen Architektur der verschiedenen Länder, lernen nicht nur die unwandelbaren Grundzüge dieser Kunst verstehen, sondern auch im einzelnen den Charakter der Bauten alter Zeit in ihrer grandiosen Strenge und Einfachheit unterscheiden von der märchenhaften Pracht späterer Zeit. Eine vortreffliche Unterstützung findet der Verfasser in der reichen Ausstattung des Handbuches mit Abbildungen, von denen eine Menge überhaupt zum ersten Male erscheint. In der Hand des Kunsthistorikers wie des Reisenden wird das Buch gleich gute Dienste leisten.

Der zweite Band des *Manuel* ist den plastischen Künsten und dem Kunstgewerbe gewidmet. Sein Bearbeiter ist *Gaston Migeon*, der den Fachgenossen als ein glücklicher Vermehrer der Sammlungen des Louvre auf dem Gebiete der islamitischen Kunst wohl bekannt ist. Ist doch die Abteilung der neueren westorientalischen Kunst im Louvre eine der jüngsten dieses Museums, die in wenigen Jahren durch sehr beachtenswerte Erwerbungen in vorbildlicher Weise bereichert worden ist.

Migeon ist sich wie Saladin der großen Schwierigkeiten des Unternehmens einer Übersicht über die gesamte kunstgewerbliche Produktion der Sarazenen wohl bewußt und er ist ein ungleich geschickterer Darsteller. Wer sich so eingehend wie Migeon mit einzelnen Fragen der arabischen Metallarbeiten oder der persischen Keramik beschäftigt hat, wie es Migeon getan hat, der weiß zur Genüge, auf wie unsicherem Grunde sich die landläufige Kunde von orientalischer Kunst aufbaut. Um bei der Keramik zu bleiben, sei daran erinnert, daß erst nach den ernsthaften Bemühungen von Henry Wallis, von Otto von Falke, von Fouquet eine Aufteilung der orientalischen Keramik nach ihren Produktionszentren begonnen hat und daß erst zahlreiche Nachgrabungen an vielen Orten zu sicheren Resultaten über die Herkunft und das Alter der wichtigsten Fayencen führen können.

Trotz eifrigster Bemühungen stehen wir in der Kunde der orientalischen Teppichkunst noch am Anfange des Wissens; wohl kennen wir die Waren und haben sie musterhaft publiziert, aber wie schwer ist ihre Datierung über das 16. Jahrhundert zurück, wie unsicher ihre Lokalisierung! Nicht viel besser verhält es sich mit den Webstoffen und ganz besonders mit den Miniaturen, einer Kunst, die erfolgreich mit den abendländischen Buchmalern etwa der burgundischen Schule im 15. Jahrhundert wetteifert. Dabei ist die Hinterlassenschaft an orientalischen, speziell persischen und indischen Miniaturen außerordentlich groß, aber weit verstreut und versteckt in oft schwer zugänglichen Bibliotheken. Hoffentlich wird uns ein glücklicher deutscher Sammler auf diesem Gebiete, wie Dr. Walter Schulz, bald einmal einen kritischen Überblick über diese noch so wenig gekannten Meisterwerke geben. Was

Migeon in seinem Manuel über den Gegenstand sagt, ist im höchsten Grade appetitierend, bringt Stichproben, vermag aber nur ganz im allgemeinen entwickelungsgeschichtliche Andeutungen zu bieten.

Aber auch, wo bei dem ungewöhnlich großen Mangel an Vorarbeiten und bei der Dürtigkeit unserer Sammlungen an beweiskräftigem Anschauungsmaterial die zusammenfassende Arbeit des Verfassers den größten Schwierigkeiten begegnet, ist mit diesem Handbuch den Studien ein fester Stützpunkt gegeben und ein Werk geschaffen worden, das jedermann, der sich für islamische Kunst interessiert, studieren muß. Denn der Verfasser hat sich gewissenhaft vorbereitet und verfügt über eine beneidenswerte Eigenschau der wichtigsten Monumente. Auch sein Band ist, wie derjenige Saladins, reich und für den orientierenden Zweck durchaus genügend deutlich illustriert. Die Auswahl der Literaturnachweise zeigt den Weg zu eingehender Forschung und die allgemeine Einleitung orientiert vorzüglich über die muhammedanischen Kulturen. *R. Graul.*

**Wilhelm Trübner** und sein Werk. 124 Reproduktionen seiner sämtlichen Hauptwerke mit begleitendem Text und einer Einleitung von *Georg Fuchs*. München und Leipzig, bei Georg Müller. 1908.

Im ganzen Bereich der Kunstgeschichte gibt es nicht viele, die sich so folgerichtig und so unabhängig von äußeren Einflüssen, so bewußt vom ersten Schritt an entwickelt haben, wie Wilhelm Trübner. Zeitgenössische Künstler, Canon, Leibl, Thoma, haben nur in der frühesten Periode seines Schaffens auf ihn eingewirkt. Später hat das Studium des Rubens, vielleicht auch des Hals und des Tintoretto ihn beschäftigt, aber doch nur dergestalt, daß Vorhandenes dadurch entbunden, nicht daß Neues geweckt wurde. Trübner reagiert nicht leicht, und was er schafft, ist nicht sensibel und nervös, vielmehr nüchtern, klar und von robuster Gesundheit. Nicht im kecken Wagemut, Überspringen der Schranken, Stimmungsreichtum bestehen seine Vorzüge, sondern in der Sicherheit, Vernünftigkeit und Willensstärke. Trübner will, was er kann und kann daher, was er will. Er berauscht und bezaubert nicht, er überzeugt und hält fest, er reizt nicht die Phantasie, er fesselt das Auge. Trübner gehört, wie ja heut nicht mehr bezweifelt wird, zu unseren ganz Großen. Seine Kunst lockt zwar nicht das Innerste und Eigenste hervor, wie z. B. die Grünewalds, Rembrandts, manchmal auch die des Botticelli, darum wird sie vom Geschmack anderer Zeiten weniger angetastet werden und hoch bewundert, wenn auch nicht leidenschaftlich verehrt, wird sie durch die Zeiten wandeln, wie die Kunst Holbeins, Ghirlandajos, des Frans Hals.

Trübners Entwicklungsgang gleicht nicht einem gewundenen Weg, der nach jeder Krümmung durch neue Landschaftsbilder überrascht, sondern einem starken, in gleichmäßiger Fülle ruhig dahin fließenden Strom. Mit einer kurzen Unterbrechung steigert sich seine Energie von Anbeginn an; ordentliche Schwellungen der Triebkraft und Fruchtbarkeit liegen in einzelnen Jahren. Seine Entwicklung ist noch nicht abgeschlossen (das merkt man gerade seinen letzten Bildern an) und seine Kraft scheint erst auf der Mittagshöhe zu stehen, trotzdem sein Arbeitstag das vierte Jahrzehnt beinahe vollendet hat. Freilich hat der jetzt Siebenundfünfzigjährige mit 18 Jahren schon Vortreffliches, mit 20 und 21 Jahren Meisterliches geliefert. Man muß ungefähr bis zum jüngeren Holbein zurückgehen, um einen Maler von ähnlicher Frühreife zu finden. —

Das vorliegende Buch bemüht sich, die Grundlagen für Trübners künstlerische Art aus der Kultur des Land-

striches und des Stammes, der Stadt, der Familie, der er entsprossen ist, aus den Zeitverhältnissen seiner Geburt und Erziehung zu erwerben. Es erzählt in großen Zügen seine Lebensgeschichte, oft mit des Malers eigenen Worten. Es zeigt ihn im Zusammentreffen mit den für seine Jugendentwicklung wichtigen Menschen und Künstlern. Es betrachtet seine malerische Form und glossiert seine Hauptwerke. Ein merkwürdiges Bildnis Trübners, das wenigstens einige seiner Wesenszüge physiognomisch erkennen läßt und 123 Abbildungen nach Werken des Meisters geben den Bilderstoff ab. Die Abbildungen sind klein, aber gut; sie geben durch ihre erfreulich große Anzahl eine ziemlich erschöpfende Vorstellung von seinem bisherigen Lebenswerk. Nur das Jahrzehnt 1880—90, in dem seine Entwicklung gefeiert hat, ist dürftiger vertreten. Sonst wird man Wichtigeres kaum vermissen. Vielleicht hätten sich einige Teilstücke als Einzelaufnahmen größeren Maßstabs gelohnt, um das überaus elegante Pinselverfahren der früheren Zeit, die mächtige Breite seines späteren Pinselstrichs deutlicher vorzuführen. Denn Trübner ist nebenbei doch auch einer der glänzendsten Techniker seiner Kunst.

Wie desselben Verfassers »Deutsche Form« zahlreiche Leser und Freunde gewonnen hat, so wird wohl auch dieses überzeugungsvolle Trübnerbuch manchen vergnügen; selbst wenn es ihm bisweilen etwas zu konstruktiv vorkommt, vergnügen wegen des Gegenstandes nicht bloß, sondern auch wegen der interessanten Abschweifungen von der geraden Linie.

*F. R.*

**G. v. Bezold**, *Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark* (Handbuch der Architektur II. 7). 2. Auflage. VIII. 268 S. mit 341 Abb. u. 6 Tafeln. Leipzig, A. Kröner, 1908. M. 16.—

»Mit dem Abschluß der ersten Auflage haben sich meine Studien auf anderen, weit abliegenden Gebieten bewegt. Ich war nicht in der Lage, eine neue Arbeit, welche kritisch untersuchend sein müßte, zu geben. So mußte ich mich bescheiden, einige Berichtigungen vorzunehmen.« Diese Worte der kurzen Vorrede vernichten alle Erwartungen, die mit mir gewiß viele an eine Neubearbeitung gerade dieses Buches geknüpft haben. Es war schon bei seinem ersten Erscheinen mehr nur ein Entwurf, eine gedrängte Skizze mit einigen feinen und fruchtbaren allgemeinen Orientierungen und Durchsichten. Recht oft begegnete das freie Bekenntnis, daß über hervorragende Denkmäler oder ganze Gruppen die persönliche Anschauung noch fehlte. Einige Kapitel wie das über den Holzbau waren auch nach damaliger Kenntnis auffallend schwach. Die Werturteile schillerten oft so farblos und unsicher. Man konnte doch billig hoffen, daß in der Zwischenzeit diese Mängel und Lücken ausgeglichen würden. Inzwischen ist im Einzelnen sehr viel gearbeitet worden. Es sind Fragen in den Mittelpunkt des Interesses getreten, an die man vor einem Jahrzehnt kaum dachte. Selbst der Standpunkt und die Auffassung gegenüber dem Profanbau des 16. und 17. Jahrhunderts haben sich merklich verschoben. Man würde heut nicht mehr so doktrinär mit dem Maßstab der italienischen Hochrenaissance und Palladios messen. Aus diesen und manchen anderen Gründen ist dieser Neudruck keine geringe Enttäuschung. Auch Geisteskinder darf man nicht kaltherzig am Wege aussetzen und Hungers sterben lassen. Und wenn der vielgeplagte Direktor des Germanischen Museums an der Erfüllung seiner Vaterpflichten verhindert war, hätte sich gewiß leicht ein Vormund oder Stiefvater finden lassen, der das Buch auf das Laufende gebracht hätte. So muß man immer noch auf den wackeren alten Lübke zurückgreifen, wenn man im Einzelfall positive Belehrung sucht.

*Dr. Bergner.*

Porzellanfigur  
Entwurf von  
Prof. E. Hoesel



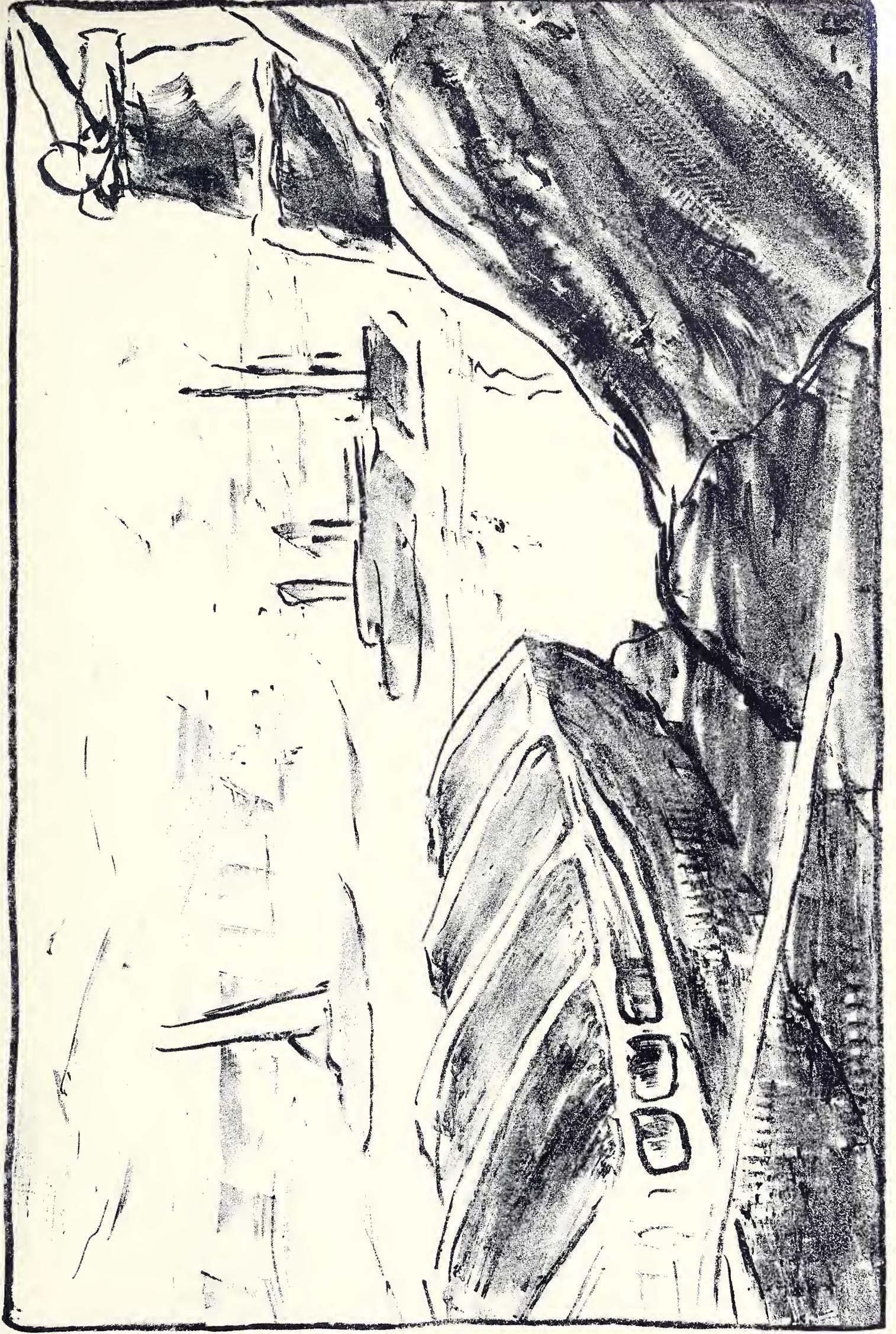
Ausführung:  
Kgl. Porzellan-  
manufaktur Meissen

## ZU UNSEREN KUNSTBLÄTTERN

Den Farbenholzschnitt, welcher unser heutiges Heft zierte, verdanken wir *Robert L. Leonard*, von dem wir auch schon vor einigen Monaten ein feines radiertes Blatt als Probe seiner Kunst vorführen konnten. Leonard hat seine Lehrjahre in München und Paris durchgemacht und hat bald auf die graphische Kunst sein besonderes Augenmerk gerichtet. In der Radierung war ihm wie vielen anderen der jetzt verstorbene Altmeister Eugène Delâtre Führer. Seine Fähigkeiten für den Holzschnitt hat Emil Orlik gebildet. — Leonard gehört zu den Graphikern, die sich durch die Winteraustellungen der Berliner Sezession (der Künstler ist in Berlin ansässig) und besonders durch die graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes rasch Namen

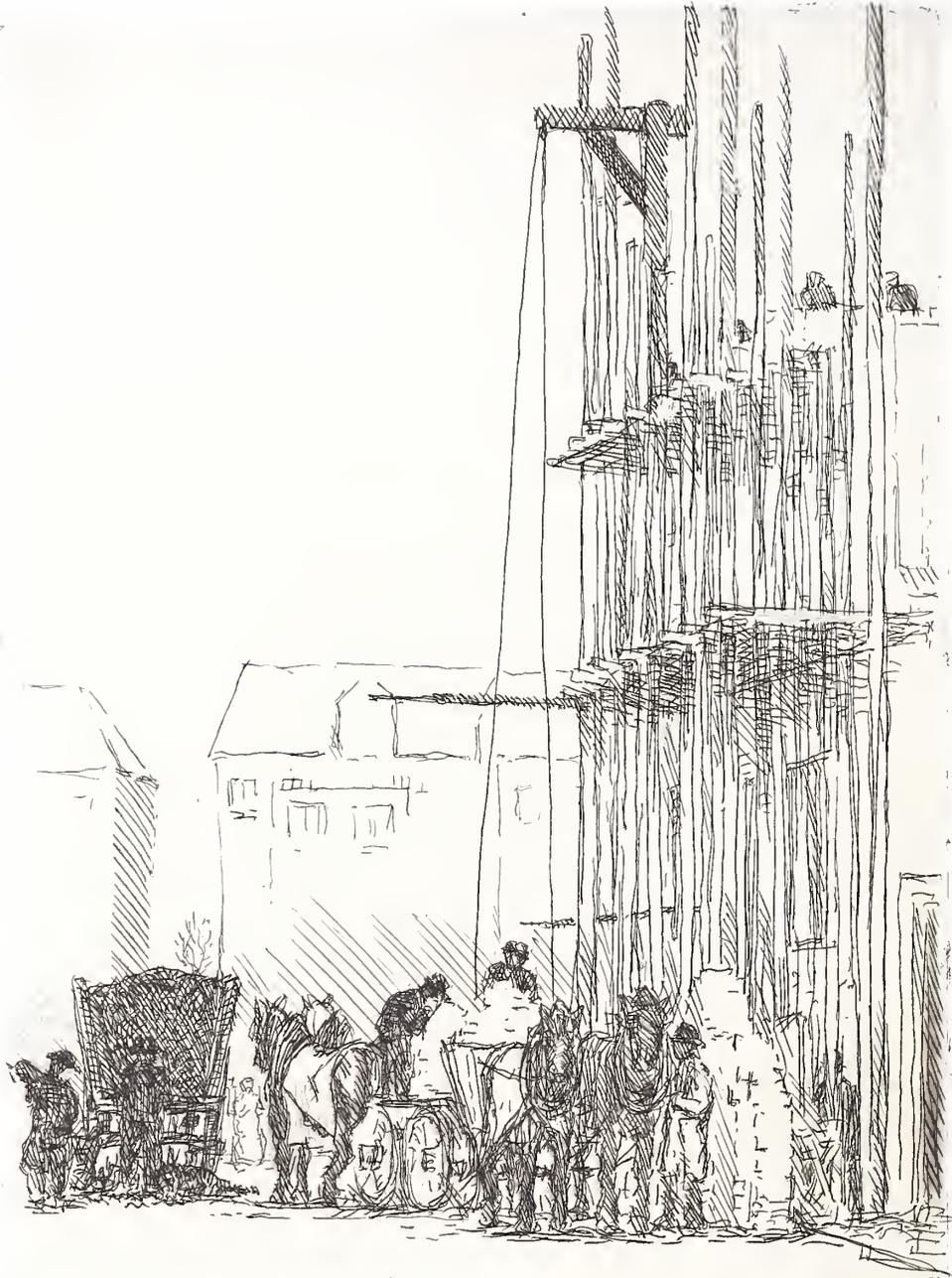
und Ansehen verschafft haben. Seine beiden kauern den Mädchen, die ein Kunstblatt betrachten, und sein Laden der Modistin haben sich fest eingepägt.

Ein merkwürdiges Talent, das eigenartig und vom normalen Wege abweichend seine künstlerischen Ziele verfolgt, ist *Schmidt-Rottluff*. 1880 ist er zu Chemnitz geboren; längere Zeit zwischen dem Beruf des Architekten und des Malers schwankend, entschied er sich für diesen und überwand bald die traditionelle Formensprache. Er hat sich, um still seiner inneren Welt zu leben, nach Dangastermoor an der Nordsee zurückgezogen, wo er seinen dauernden Aufenthalt zu nehmen gedenkt.









BAU

## KUNSTSCHAU WIEN 1908 VON LUDWIG HEVESI

**D**IE *Klimtgruppe* hat sich endlich gerührt und Wien hat wieder eine Ausstellung, die ein besonderes Kunstereignis ist. Das sind die Starken und Eigenen, die einst das Rückgrat unserer Sezession bildeten und seit der Spaltung meteorisch im Blauen geschwebt hatten. Nun haben sie sich wieder auf das Wiener Pflaster niedergelassen und in sechs Wochen eine ganze Kunstinsel oder Kunstkolonie geschaffen, die den unpraktischen Namen »Kunstschau Wien 1908« trägt. Bis in den November hinein wird diese merkwürdige Stegreifleistung aufrecht bleiben, so daß Wien zum erstenmal, wie alle deutschen Kunststädte, ein großes künstlerisches Sommerereignis hat.

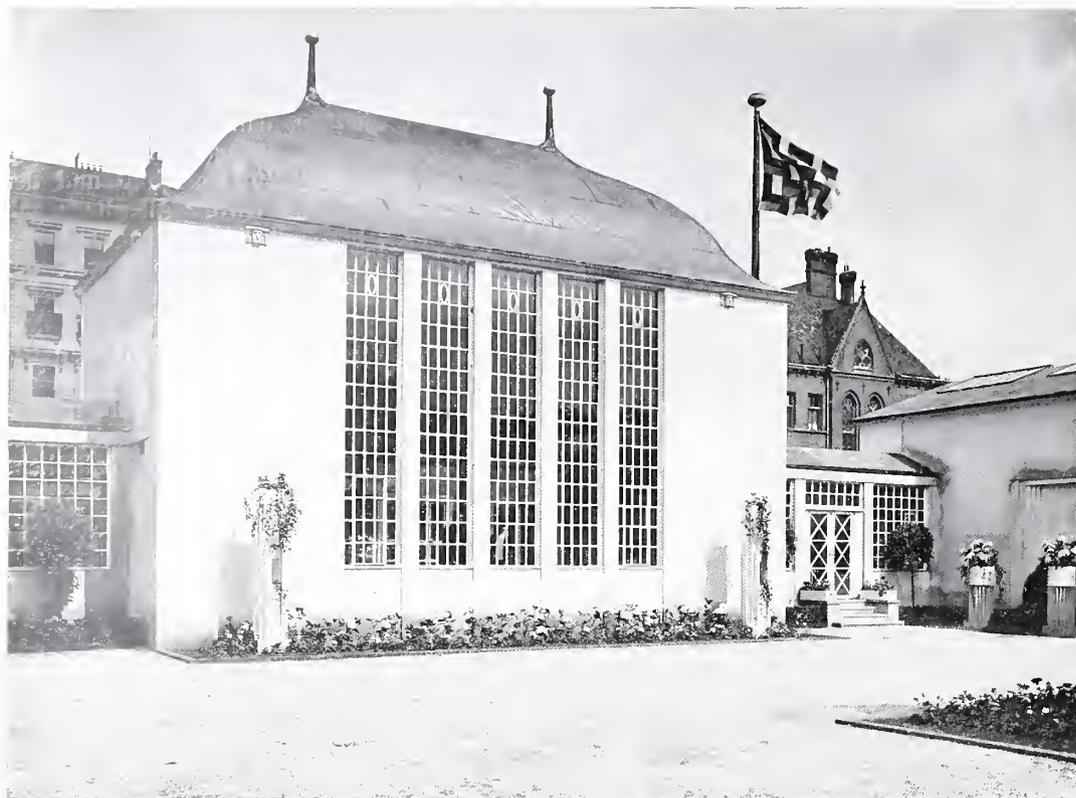
Mit Dank ist zu vermerken, daß das Unternehmen, so rücksichtslos modern es ist, von der Regierung (mit 30000 Kronen), dem Landesauschuß und der Stadt Wien kräftig unterstützt wird. Allerdings gab es viel Hin und Her, bis endlich der Baugrund verfügbar und allerlei Unsicherheit behoben war, der Frühling schwand darob hin und nur die eiserne Energie *Josef Hoffmanns* konnte auch noch dem Mai einige Ausstellungstage abtrotzen. Wie nun das Ganze dasteht, voll Mannigfaltigkeit und glänzendem Schick, aber auch von A bis Z künstlerisch, und in so manchem Einzelnen neuartig, schöpferisch, ist es eine echt wienerische Tat, hat das unnachahmliche



Gustav Klimt

Die drei Lebensalter

(Mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke in Wien, der soeben eine groß angelegte Klimt-Publikation herausgibt.)



Hof.  
Eingangsseite

Gepräge einer solchen und weist Abteilungen auf (Klimtsaal, Saal der Wiener Werkstätte, Kunstgewerbe), die außerhalb Wiens nicht denkbar sind. Bei unseren heutigen Kunstzuständen, wo auf der ganzen Linie wieder die Kompromißmoderne sich breit macht, bedeutet die Kunstschau eine mächtige Auffrischung. Kraft hat sich wieder geäußert, Selbst ist wieder der Mann, und dessen waren wir schon bedenklich entwöhnt.

Der Schauplatz ist links des Schwarzenbergplatzes, von diesem durch zwei Baublöcke geschieden. Hoffmanns Bauten, in Holz und Putz, sind ein weißes System in Formen von schlichter Eleganz, Lang- und Quergalerien enden mit kleinen Giebeldreiecken, man sieht von außen die ganze Einteilung. Der Eingang ist in einem Pavillon mit hohem, geschweiftem Dache, der in drei Nischen stilisierte Musen zeigt. Über der Türe steht die historisch gewordene Inschrift: »Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit«, die acht Jahre lang über dem Tore der Sezession gestanden und nun, da eine Zeit des Paktierens gekommen, entfernt worden. An der inneren Ausgestaltung haben einige der besten Wagner- und Hoffmannschüler (Marcell Kammerer, Otto Steinthal, Emil Hoppe, Otto Prutscher, Karl Witzmann, Adolf O. Holub, Fritz Zeymer, Robert Farsky u. a.) teilgenommen. Von *Steinthal* ist der abwechslungsreiche Hof, dessen Eingangsseite ein hohes Fenstersystem hat, während die Prospektseite über einer Terrasse mit Schwarz und Gold und beiderseitigen Majolikamosaiken verziert ist. Reihen von Blumenvasen auf hohen Ständern rechts und links, in der Mitte der Anlage eine Kolossal-

statue von *Nora v. Zumbusch*. Die Ausschmückung der Räume mit Zierleisten u. dgl. ist mannigfaltig. In einigen sind Mosaik und Glasmalerei mit neuem Witz verwendet; von *Prutscher* Glasflüsse zu getriebenem Messing, edelsteinartige Cabochons, geschliffene Steine, auch in ein Glasfenster (*Geyling*) eingestreut; von *Kammerer* sehr reizvoll figurale Fayenceausschnitte mit Halbedelsteinen und Metall kombiniert (*Forstnersche* Mosaikenwerkstätte). In dieser Weise war das kolossale Altarwandmosaik in *Otto Wagners* moderner Kirche geplant, das nach vielen Weiterungen unerledigt blieb. Ein »Märchenzimmer« schmückte *Zeymer* mit selbstgeschnitzten grünen Zweigen auf Goldgrund, zwischen die sich kleine bunte Mosaikszenen mengen. Das geschmackvollste Interieur ist der große weiße Saal der Wiener Werkstätte, von *Hoffmann*, mit schwarzem Linienornament, das auf dem weißen Grunde den Eindruck von applikierten Spitzenstreifen macht. Fünf hohe Schmalfenster in der einen Langwand entsprechen fünf hohen Schmalchränken in der anderen, jede für Arbeiten eines anderen Künstlers (*Hoffmann*, *Moser*, *Czeschka*, *Prutscher*, der Keramiker Prof. *Berthold Löffler*). Eine kühle und doch regsame Phantasie waltet hier, eine anmutige Logik, die sich ihre eigene Formensprache gemacht hat. Das Hauptobjekt der »W. W.« ist *C. O. Czeschkas* mannshohe silberne Vitrine, an der  $2\frac{1}{2}$  Jahre gearbeitet wurde. (Von Herrn *L. Wittgenstein* für 30000 Kronen erworben.) Der Künstler, bekanntlich jetzt Professor in Hamburg, hat darin sein kunstgewerbliches oder richtiger gewerbekünstlerisches Meisterstück geschaffen. Die ge-

Friedhof



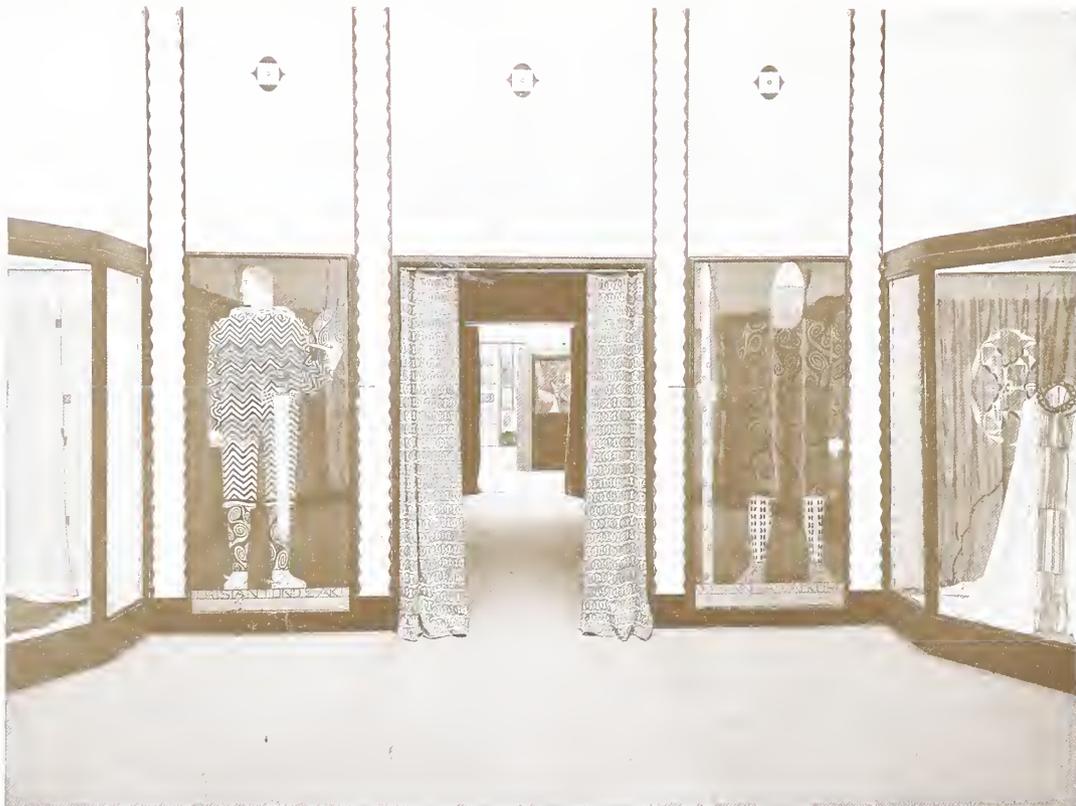
bauchten und geschweiften Flächen sind durchbrochene Arbeit, Füllungen von Laub und Rankenwerk mit Früchten, Vögeln, Eichkätzchen, das getriebene Silber mit der Hand ausgestanzt (die steife Laubsäge vermieden), dann mit Stanze und Punze verziert. Email, Perlmutter in verschiedenen Färbungen (die Trauben z. B.), Halbedelsteine (die Augen z. B. Mondsteine) treten hinzu; Kopf und Hände zweier Seitenfiguren, welche die Deckplatte stützen, sind aus Elfenbein geschnitzt. Alle Flächen sind mit Ziermustern bedeckt und deren Motive aufs feinste gegeneinander gestellt. Die Ausführung ist virtuos, wie eben wenn ein geschickter Arbeiter (Erbrich) jahrelang Hand in Hand mit dem technisch so vielbeholfenen Erfinder an ein und demselben Gegenstand arbeitet. Es ist das bedeutendste Werk angewandter Kunst, das die Moderne in Wien geschaffen.

Eine andere Wiener Spezialität ist der Saal *Gustav Klimts*, mit seinen neuesten Bildern, sechzehn an der Zahl. Große Damenbildnisse, Gruppen von symbolischer Deutsamkeit, Landschaften, alles aus jener besonderen und besondersten Klimtwelt heraus, in der die Sinne einen neuen Sinn bekommen. Vorigen Sommer, als vier dieser Bilder in Mannheim ausgestellt waren, habe ich in der »Kunstchronik« über »Gustav Klimt und sein Malmosaik« eingehend geschrieben. Darauf möchte jetzt zu verweisen sein. Diese musivischen Systeme von Gold, Silber und Farben, aus lauter einzelnen, an sich schon ornamentmäßig erfundenen Formeln zusammengesetzt, machen

die Mosaikwirkung wieder möglich für nichtmonumentale Wohnräume, für eine Umwelt mit Papiertapeten und heutigen Modemöbeln. Das ist etwas Neues und Dankbares, es öffnet weite dekorative Aussichten. Das größte der ganz neuen Bilder, ein Liebespaar in solch liebesfestlicher Einkleidung soll für die Moderne Galerie erworben werden, in der der neue Klimt noch nicht vertreten ist. Ganz neu ist auch ein Bild: »Danae«, deren Goldregen als der natürlichste Vorwand zu einem Farbenfeste gelten darf. Die »Wasserschlangen«, die man vor einigen Jahren zum ersten Male bewunderte, haben eine ganz neue Gestalt erhalten. Wie denn überhaupt Klimt ein großer Abkratzer vor dem Herrn ist und entzückende Bilder wieder wegschabt, weil sie ihm immer wieder anders vorschweben. Selbst bei seinen Damenporträts ist dies der Fall, Variation folgt auf Variation, bis der Künstler endlich doch bei einem Stadium des wechselnden Farbenspieles Halt machen muß. Wien wird überhaupt Mosaikstadt, eine neue Belebung dieser edlen Kunst scheint von hier ausgehen zu wollen. Auch *Kolo Mosers* reizvolle, in ihrer Weise sogar großartige Glasmosaiken für die Fenster der Wagnerkirche gehören zu diesem Thema. Die Werkzeugzeichnungen für diese Bleiverglasungen sind jetzt hier ausgestellt, in eigenem Raume, nebst einer Anzahl zugehöriger Studien. Das ist ein Brennpunkt von Stil in diesem Hause. Hochinteressant ist es, der stilisierenden Phantasie des Künstlers auf ihren Wegen zu folgen, die so schnurgerade zu sein scheinen und doch oft solche Seitenpfade sein müssen.



Klimtsaal



Moderne Theaterausstattung

Czeszka: Tristan. Wotan



Gustav Klimt

Danae

(Mit Genehmigung des Kunstverlages H. O. Miethke in Wien, der soeben eine groß angelegte Klimt-Publikation herausgibt.)

Und ein anderer Stilbrennpunkt ist die Abteilung *Franz Metzners*, des Großplastikers der Bruno Schmitzschens Architekturen. Vom Völkerschlachtdenkmal und vom Rheingoldpalast sind da Hilfsmodelle von ungeheuren Details zu sehen, etwa ein Teil des 60 m langen Schlachtfeldfrieses oder der 10 m hohen Sitzfiguren in der Halle. Die Überanatomie, die sich beim Denken im so ganz Großen entwickelt, wirkt bei Metzner wie eine Naturerscheinung. Seine Gestaltungen sind aus dem Fleisch und Blut der ägyptischen und assyrischen Kolosse. Wie diese, sind sie humanisierte Architekturen, die in die Natur hineingehören, in die Landschaft, wie ein Kolossalbau selbst, wie eine Pyramidengruppe, die in Sandland eine Hügelkette ersetzt. Für Metzner kommt jetzt der entscheidende Augenblick, ob er an der Wiener Akademie Kundmanns Nachfolger wird. Das Ehren-

jahr dieses Siebzigers läuft im Herbst ab. Metzner ist der Selbstverständliche; freilich geschieht bei uns viel zu oft gerade das Selbstverständliche nicht. In seinen deutsch-böhmischen Landsleuten hat er wenigstens einen guten Rückhalt. Sein herrlicher Rüdiger von Bechelaren sogar, den er für den Platz vor der Votivkirche gebildet, hat in der Prager Modernen Galerie Zuflucht gefunden. Und sein Reiterdenkmal des Kaisers für Jägerndorf, ein Werk von mächtigem und originellem Wurf, wo Sockel und Reiterfigur wie in einen unsichtbaren Rundbogen gefaßt zusammengehen, ist zwar beim Wettbewerb gegen den leise metznerisierenden Wollerschen Entwurf nicht aufgekommen, wird aber als kleinere Bronzestatue vom Verein zur Förderung der Künste in Prag dem Kaiser verehrt werden. Hoffentlich trägt Metzners Auftreten in der Kunstschau dazu bei, ihn als Professor von



Saal  
»Für das Kind«  
(Ad. Böhm)

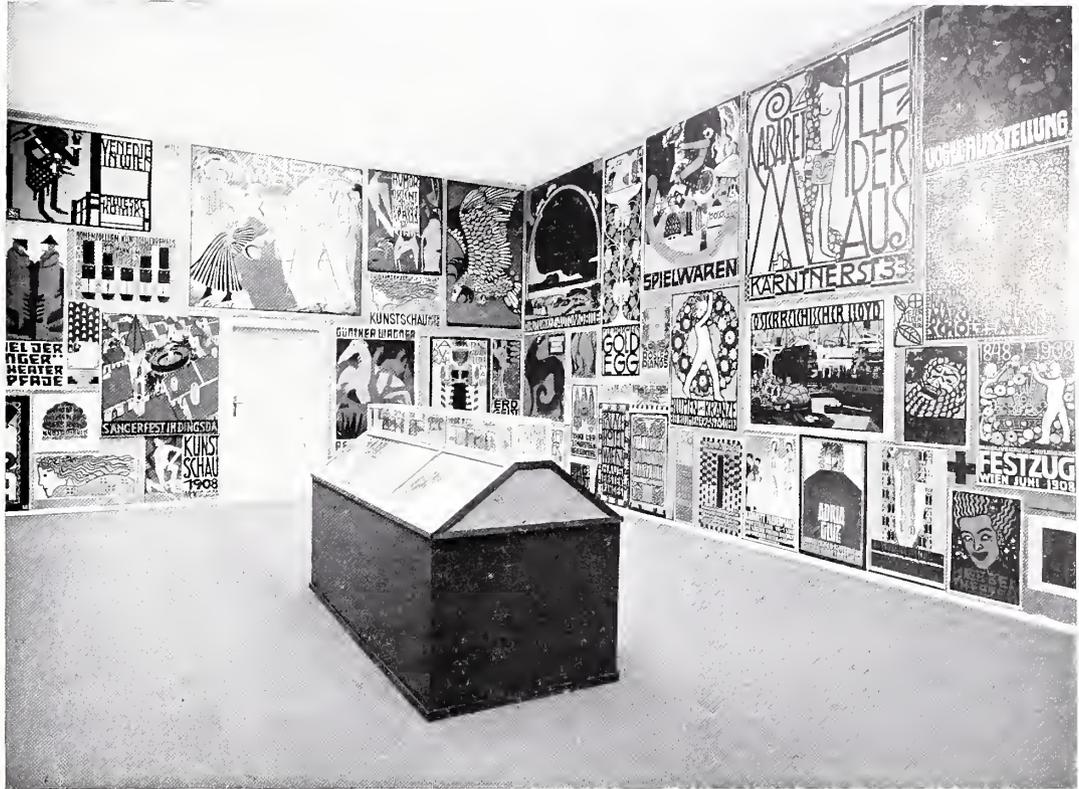
der Kunstgewerbeschule an die Akademie zu befördern.

Einige Künstler haben sich eigene Räume eingerichtet. *Karl Moll* versammelt seine jüngsten Interieurs und Landschaften, meist aus der landpartie-mäßigen Gegend der Hohen Warte (Wien), wo noch so viel Altwien lebt und sich mit den hochmodernen Hoffmannschen Villenbauten so gut verträgt. Sein Hauptbild, das die Regierung erwerben dürfte, ist ein Blick durch die goldstrahlenden Salons des Prinz Eugen-Palais, jetzt Finanzministerium. In einen Saal teilen sich *Emil Orlik* und der interessante Stilist *Karl Anton Reichel*. Unter den dekorativen Landschaften und unbewußt japanisierenden Porträts Orliks fällt ein großes, sehr virtuos gegebenes Stilleben mit Silbersachen auf. Reichel rate ich immer wieder, für Holzintarsia zu entwerfen; er hat diesen Stil im Blute. In einem großen Bildersaale sind eine Menge junge Leute beisammen. Der Patriarch unter ihnen ist *Adolf Hölzel*, der sein Dachau ganz vergißt und große Akte in spanischer Tontiefe malt. *Wilhelm Legler*, Schwiegersohn des verstorbenen Emil J. Schindler, kommt mit seinen Blumen und ländlichen Motiven voran; *W. F. Jäger* fällt besonders mit einer Schneelandschaft auf, bei der er sich an Fjåstad erinnern mochte; *Franz Kupka* in Paris malt drei Grazien im Doppelrubensstil, deren Üppigkeiten er alle Feuer der Herbstsonne anschminkt, was die Wohl-erzogenen als Skandal empfinden. Daneben wieder ein Zimmer voll Plakate, keck wie die Möglichkeit. Weiterhin eine reichhaltige Theaterabteilung mit Ma-

quetten, Entwürfen, Kostümen, Figurinen, von *Moser*, *Orlik*, *Czeschka* und einigen Jüngeren; die berufensten Berliner und Wiener Unternehmungen darunter. Der Schick hat auf diesem Gebiete reizvolle Vorstöße gemacht, ist es doch der vorbestimmte Tummelplatz für den Begriff »Stil«. Wie großartig da stilisiert werden kann, zeigen zwei lebensgroße Entwürfe *Czeschkas* zu einem Wotan und Tristan. Diese Figuren scheinen gänzlich geometrisches Ornament geworden und sind doch von einem dramatischen Leben getragen, das ergreifend wirkt. Sehr inhaltreich ist die von *Roller* eingerichtete graphische Abteilung, mit einem anregenden Einschlag von Kuriosum. Dann der Textiliensaal, dessen Fries aus lauter Stoffmustern Hoffmann-Mosers und ihrer Schule besteht. Hier wird auch wieder die weibliche Tracht reformiert, wozu ja die sehr begabten Kunstdamen dieses Kreises Geschmack und Passion haben. Ein Riesenglasschrank enthält eine lange Reihe moderner Toiletten, in denen das Problem, neu und »doch« elegant zu sein, etliche Male wirklich gelöst erscheint. Die Damen *Mautner-Markhof*, *Rothausl* u. a., aber auch einige Herren der modernen Schöpfung haben da mitgetan.

Das sonstige Kunstgewerbe bildet einen ganzen Markt. Prof. *Otto Prutscher* sei da als einer der fruchtbarsten aus der Hoffmannschule hervorgehoben; seine modernen Gläser (von *Bakalowits* ausgeführt) sind besonders hübsch. Zur Abwechslung dann wieder ein Architekturraum mit großer Stilplastik von *Luksch*. Und wiederum zur Abwechslung jener

Plakatsaal



reizende Saal, in dem das Kind herrscht. *Adoly Böhm*, mit einer Schar geschickter Schülerinnen, deren einige längst ihre Spuren verdient haben (Damen reflektieren ja in dieser Gleichberechtigungszeit selbst auf Spuren), die Böhmschule also hat in diesem Saale voll »Kunst für das Kind« wirklich Reizendes geleistet. Man könnte sogar schon sagen: Kunst für die Puppe, denn auch die Puppe ist bereits modern gesinnt und mag in ihren Puppenstuben und vollständig eingerichteten Puppenhäusern, Gärten usw. keinerlei Rückschrittlichkeit mehr. Namen und Sachen würden da zu weit führen. Nur den großen Fries um den ganzen Saal möchte ich noch eigens hervorheben, den diese Herrschaften in drei Tagen und Nächten mit der Laubsäge aus dem Brett herausgesägt und dann auf das Lustigste koloriert haben. Lauter Menschlein und Tierlein und Ungeheuerchen aus dem Umkreise der Kinderphantasie, wo das Märchen wild wächst. Dieser Fries ist auch ein Kapitalstück der Ausstellung. Übrigens ist auch ein Zimmer für »Kunst des Kindes« vorhanden. Was die Kinder zeichnen, malen, modellieren, ja bauen, ehe der Herr Schullehrer über sie kommt und ihnen dieses angeborene Künstlertum abgewöhnt. Erstaunliche Dinge kommen vor; man muß sich schier

wundern, daß die Kunstgeschichte nicht zehnmal so dick ist. Und mit alledem bin ich noch lange nicht am Ende der Kunstschau. Sogar ein kleiner Gottesacker ist vorhanden, wo man Grabmäler und Grabausschmückung modernisiert; wirklich ein malerischer Winkel. Und ein Brunnenhof wie für eine Nixe. Und ein »billiges Haus« von *Hoffmann*, das für 7000 Kronen so wohnlich und elegant ist, als kostete es um eine Null mehr. Und dann das goldene Musikzimmer von *Witzmann*, einer der hübschesten Räume. Und der Garten, dessen Pflanzenwuchs die Stadt Wien spendet, mit seinem »Naturtheater«, auf dem nun abends Musik, Tanz und Pantomime ihr Wesen treiben. Es sind da die Bedingungen für einen gesellschaftlichen Sommermittelpunkt gegeben und in der Tat trifft sich da die beste Gesellschaft. Das wäre denn, in aller Kürze, eine Übersicht dieser Kunstschau, einer der anziehendsten Kunstausstellungen, die man hier in moderner Zeit gesehen. Es liegt auch auf der Hand, daß sie in mancher Richtung befruchtend wirken wird. Und heimlich reift sogar der Plan, ihr nun jedes Jahr eine neue folgen zu lassen. Das wäre wieder ein großer Fortschritt. Warum soll gerade in Wien die Kunst ihren regelmäßigen Sommerschlaf halten?



Kunstschau Wien 1908  
Karl Moll  
Interieur im Palais Prinz Eugen  
(Gemälde)



Kunstschau Wien 1908  
Franz Metzner  
Vom Stelzhamer Denkmal  
Fries »Volkslied«



Franz Metzner



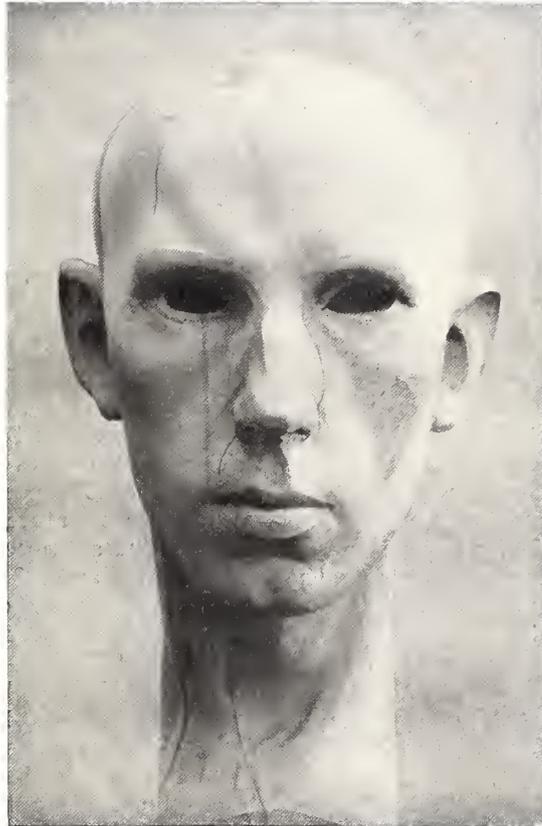
Moderne Toiletten



Vorraum



Brunnenhof



Josef Höffler

Bartloser männlicher Kopf

## NEUE KÜNSTLER (ADOLF SCHINNERER, JOSEF HÖFFLER)

VON W. V. SEIDLITZ

**E**IN junger Künstler hat es schwer in unseren Tagen. Soll er die Bahn beschreiten, die ein anerkannter Meister gewiesen hat? Oder soll er es versuchen, seinem eigenen Genius zu folgen? Und in letzterem Fall: soll er darauf ausgehen, sich alle Errungenschaften der Neuzeit anzueignen, um das Bereich der Darstellungsmöglichkeiten nach Kräften zu erweitern; oder soll er sich zunächst darauf beschränken, den Gehalt, der in ihm liegt, die »Fülle der Gesichte«, zu möglichst klarem und eigenartigem Ausdruck zu bringen?

Solche Schwierigkeiten haben zu allen Zeiten bestanden und sind stets je nach der Anlage, die dem Einzelnen innewohnt, gelöst worden. Der Trieb, die Kunst handwerksmäßig zu erlernen und zur Befriedigung bestimmter Bedürfnisse des Publikums zu verwenden, ist ebenso weit verbreitet, wie andererseits die Neigung, schwierige technische Aufgaben zu lösen und dabei seine Geschicklichkeit leuchten zu lassen. Das Bedürfnis dagegen, sich von Herzensgrund auszusprechen, und die Zähigkeit, die erforderlich ist, um seinem eigenen Ideal zum Durchbruch zu verhelfen, sind von jeher nur der kleinen Schar jener Künstler eigen gewesen, welche tatsächlich einen besonderen Inhalt zum Ausdruck zu bringen hatten.

Zu unserer Zeit nun liegen die Verhältnisse insofern ganz besonders ungünstig, als weder der gesinnungstreu am Alten hängende Teil des Publikums noch auch der fortschrittlich gesinnte dem Künstler den erforderlichen Halt zu geben vermag, da die Ziele beider Richtungen gar zu scharf unter die kritische Lupe genommen worden sind, so daß jetzt völlige Ratlosigkeit herrscht. Für eine vom Kampf der Parteien unberührte Fortentwicklung der Kunst ist aber der Boden noch nicht in ausreichendem Maße bereitet. Wohl kann mit Bestimmtheit erwartet werden, daß die deutsche Jahrhundertausstellung des Jahres 1906 ihre Früchte zeitigen und Künstlern wie Publikum klar machen wird, daß ein wirklicher Fortschritt nur dort möglich ist, wo eigenartiger Inhalt mit sicherer Technik verbunden ist: bis das aber geschieht, dürfte noch manches Jahr vergehen.

Unterdessen müssen die auf eigenen Bahnen vorwärts strebenden Künstler sich beschränken, in möglichster Stille und unbeirrt vom Lärm der Tagesmeinungen, ihre Kräfte zu entwickeln, um bereit zu sein, wenn ihre Zeit gekommen sein wird. Es ist das ein gefahrvolles und kein leichtes Unterfangen; weder durch Rat noch durch Tat steht dabei Unterstützung von seiten einer geschlossenen Macht, sei es

Staat, Verein oder Presse, zu erwarten: die Einzelnen aber, die gern helfen möchten, sind verstreut und ohne Zusammenhang untereinander.

Bei solcher Sachlage erscheint es als Pflicht, wenigstens nach Kräften auf diejenigen Künstler hinzuweisen, welche durch ihre bisherige Tätigkeit und die Richtung ihres Strebens Hoffnungen für die Zukunft erwecken. Die beiden Künstler, die ich jetzt im Auge habe, sind: der Maler und Radierer Adolf Schinnerer in Tennenlohe und der Bildhauer Josef Höffler in Hamburg<sup>1)</sup>.

\* \* \*

Schinnerer hat in den letzten Jahren eine Folge von sechzehn Blatt zur Geschichte des Tobias radiert, ein durchaus eigenartiges Werk, nicht durchweg gleichmäßig, aber von tiefem, echt deutschem Empfinden erfüllt, dabei in jener dem Material angemessenen Darstellungsweise, welche jeden Strich klar und scharf hinsetzt, über allem Eingehen auf die Einzelheiten, sei es der Nähe oder der Ferne, aber nicht außer Augen läßt, daß es sich hierbei nur um eine andeutende Wiedergabe handeln kann. Der Künstler schrieb mir darüber im Frühjahr 1907: »Nach meiner Hochzeit, Herbst 1904, habe ich mir vorgenommen, die Geschichte des Tobias zu radieren, die ich ja soeben erlebt hatte (es ist bezeichnend für ihn, daß er eines solchen inneren Erlebnisses bedurfte, und den Drang empfand, es zur Darstellung zu bringen). Ich mußte aber nach einigen Blättern aufhören, weil ich weder Zeit dazu hatte noch auch Lust zu Bildern, die mit meinem damaligen Leben (er sah sich zu mancher Brotarbeit genötigt) in Widerspruch standen. Im letzten Sommer hatte ich unerwartet größeren Erfolg in Köln. Da habe ich die Folge rasch fertig gemacht.« Und weiterhin: »Beim Radieren bin ich möglichst sparsam und vermeide das mit vielen Strichen auszuzeichnen, was ich mit wenigen ausdrücken kann. Mein ganzes Streben geht dahin, der Linie ihr Leben zu belassen und sie möglichst ausdrucksvoll zu ziehen« (er ist ein Schüler von W. Conz in Karlsruhe, der denselben Grundsätzen huldigt).

Man muß dabei weder an eine biblische Geschichte noch an eine Darstellung aus der Gegenwart denken; das innere Erlebnis bildet den ganzen Inhalt, der sich ungesucht in drei Teile gliedert: die Reise, die Werbung, die Heimkehr. Auf dem Titelblatt hat sich Tobias, ein Junge in der Tracht unserer Zeit, auf einen Baum geschwungen, um von da aus einen Scheideblick auf das heimliche Gehöft zu werfen. Durch flaches Land, auf einer von Obstbäumen eingefassten Landstraße, geht die Wanderung vor sich — der Begleiter trägt die gleiche Tracht und hat nichts von einem Engel an sich. In einem See, worin sich das Gehölz spiegelt, wird ein Bad genommen; endlich erblicken die beiden, von einem

Hügel aus, das Ziel ihrer Reise. Begrüßung, Werbung, Hochzeit; letztere wird in drei Blättern geschildert: die Ankunft der Gäste vor dem erleuchteten Hause, die Tanzgesellschaft, endlich die Brautnacht. Die Beleuchtungswirkungen bieten somit eine große Abwechslung. Dann wird die Heimreise angetreten; von einem Hügel, unter dem Schatten eines Baumes, sieht das junge Ehepaar, das seine Pferde verlassen hat, auf den Weg, den es einzuschlagen hat; der Zug der Wagen mit dem Gepäck windet sich durch die weite sonnenbeschienene Ebene; zum Schluß musizieren die beiden auf ihrer Veranda.

Der Eindruck dieser Folge wird sehr verschieden sein, je nach dem Standpunkt, den man der Kunst gegenüber einnimmt. Ein etwas schwerhöriger Herr traf sich vor diesen Blättern mit einem Professor der Zeichenkunst, und es entspann sich zwischen beiden das folgende Zwiesgespräch: Wie schätzen Sie den Schinnerer als Radierer ein, fragte der Schwerhörige? Abscheulich, antwortete der Professor. Erfreulich, verstand der andere? Kindisch, schallte es zurück. Himmlisch, meinte der Schwerhörige? Kindisch, kindisch, kindisch, schrie der Professor und stürzte wutentbrannt davon. — Zum Trost kann dienen, daß Thoma und Kalckreuth, die beide von seinen Blättern erworben haben, den Künstler ganz anders einschätzen als der Zeichenprofessor.

Erklärt wird solcher Zwiespalt der Ansichten durch die Stellung, die Schinnerer der Natur gegenüber einnimmt. »Ich nehme«, schreibt er, »fast nie Modell, einmal weil ich es mir nicht verschaffen, dann weil ich gewöhnlich nichts mit ihm anfangen kann. Das möchte ich erreichen, daß ich nur durch Überlegung und Gefühl, ohne direktes Vorbild in der Natur, mich so ausdrücken kann, daß es jedermann versteht. Das andere ist immer ein *Umweg*. Und ich glaube, daß der heißersehnte Stil nur so zu erreichen ist. Vor der Natur sind wir immer dem Augenblick und dem Zufälligen untertan. Wir sind des Zufälligen doch eigentlich herzlich satt durch die Photographie, Ansichtskarten, die ‚Woche‘ usw. Natur und Kunst haben im letzten Grunde doch gar nichts miteinander gemein, folgen auch ganz verschiedenen Gesetzen.« Diese Furcht vor dem Naturvorbild trägt ihre Gefahren in sich, die in langem Ringen überwunden sein wollen, wenn solches nicht schon beizeiten durch einen geregelten Studiengang geschehen ist. Aber auf diesem beschwerlichen Wege wird wenigstens das köstlichste Gut, wovon ein Künstler sein Leben lang zu zehren angewiesen ist, die Eigenart bewahrt, für deren Schutz die jetzt beliebten Meisterateliers wenig angetan sind. Die Tobiasfolge wie die sonstigen Landschaftsradierungen Schinnerers verdanken solchem Streben ihre Wärme und Eindringlichkeit, die bei jedem erneuten Betrachten den Beschauer enger an den Künstler fesseln, indem sie ihn tiefer in dessen Seelenleben eindringen lassen.

Bezeichnend ist, was Schinnerer über seine Entwicklung mitteilt. »Mein Vater war Pfarrer, ich bin 1876 geboren. Den ersten schöneren Teil meiner Jugend habe ich in einem Dorf in Oberfranken ver-

<sup>1)</sup> Über Schinnerer hat diese Zeitschrift bereits im Jahrgang XVII (1906), S. 188 einen kurzen Aufsatz mit einer Radierung gebracht. Jetzt handelt es sich um die Weiterführung und Ergänzung des dort Gesagten.



Adolf Schinnerer

Die Reise des jungen Tobias. Blatt 13. (Rauhering)

lebt; den zweiten, weniger schönen, nach dem Tode meines Vaters in Erlangen. Die Gymnasialzeit ist die peinlichste und ödste in meiner Erinnerung. Ganze Jahre sind in meiner Erinnerung einfach ausgelöscht, als hätte ich sie nicht durchlebt. In meiner Not habe ich mich in die Vorlesungen der Universität eingeschlichen und Botanik und Chemie getrieben. Mit achtzehn Jahren habe ich die ersten richtigen Bilder gesehen, eine wirkliche Kunstausstellung. Als ich aus den Sälen kam, wurde ich um ein Haar von der Straßenbahn überfahren, die Lärmsignale hatte ich nicht gehört, so verwirrt war ich. Ich wollte Maler, sollte aber Beamter werden, um der schönen Staatskrippe wegen. Ich durfte wenigstens in München studieren und hörte dort vor allem Riehl und Lipps. Nebenbei zeichnete ich in einer Privatschule. Trotzdem ich sehr ärmlich lebte, war's meine glücklichste Zeit. Für eine Serie von Abendessen habe ich mir damals eine Serie von Reproduktionen nach Dürers Zeichnungen angeschafft und war unendlich glücklich darüber. Schließlich verließ ich mit einem plötzlichen Entschluß meine durch so viele schlimmen Jahre erworbenen Zeugnisse und die Universität und ging nach Karlsruhe, hauptsächlich weil Thoma eben dort hin berufen worden war; ich hoffte dort am besten seine Bilder sehen zu können. Ich war schon über 22 Jahre alt und hatte noch nichts Brauchbares gelernt. In Karlsruhe hatte ich die besten Lehrer in Schmidt-Reutte und Conz, im übrigen lebte ich ganz für mich. Während ich in meinen Arbeiten immer mehr vorwärts kam, kam ich nach anfänglichen Erfolgen in der (Kunst-) Schule immer mehr zurück, bis ich merkte, daß es zwecklos sei, noch länger zu bleiben. Der Drang etwas zu schaffen, war, wahrscheinlich weil ich schon älter war, so stark, daß er das Streben nach Erkenntnis im Augenblick ganz verdrängte. (Nach ein paar in Erlangen und München verbrachten Jahren heiratete er). Seit Herbst 1904 wohne ich hier (in Tenenlohe) in dem kleinen fränkischen Dorf, zwei Wegstunden vom Dürerhaus entfernt. Ich hoffte in Erlangen, wo ich bekannt war, einen idealen und realen Rückhalt zu finden. Ich dachte, wie in früheren Zeiten so müßte auch jetzt ein Maler in einer größeren Stadt sein Brot verdienen können. Ich wurde sehr getäuscht. In Tenenlohe ging's uns manchmal schlecht, manchmal gut, und wir haben beides ertragen gelernt. Auch arbeiten hab ich besser gelernt als auf der Akademie, schon dadurch, daß ich manchmal habe dummes Zeug machen müssen, des Geldes wegen.«

»Ob ich wirklich Künstler bin,« schließt er, »weiß ich nicht. Ich habe oft in Kunstausstellungen das Gefühl gehabt, als ginge das alles mich nichts an; es ist mir fremd und ich schaue es mir an wie irgend eine andere Sehenswürdigkeit. Das Gefühl scheint gegenseitig zu sein, denn ich wurde so ziemlich von allen Ausstellerverbänden schon zurückgewiesen oder so schlecht gehängt, daß das Ausstellen zwecklos war.« Diese offenen Bekenntnisse habe ich hier mitgeteilt, weil sie zeigen, wie nicht alles in unserem Kunstbetriebe in Ordnung ist. Manche, denen es ähnlich geht, mögen daraus einen Trost schöpfen. Hans

Thoma aber, als ihm dieser Brief vorgelesen wurde, war so ergriffen von seinem Inhalt, daß ihm die Tränen in den Augen standen; immer wiederholte er: Das ist einer, auf den man sich verlassen kann; der wird seinen Weg schon finden.

\* \* \*

Auf der Frühjahrsausstellung der Münchener Sektion 1907 fielen mir zwei in Lindenholz geschnitzte Köpfe auf, der eines bartlosen jüngeren Mannes und der eines Kindes; beide von ungewöhnlichem Ernst und großer Lebendigkeit, dabei von äußerster Einfachheit in der Behandlung der plastischen Formen und durchaus abweichend von allem mir sonst Bekannten. Außerdem hatte derselbe Künstler noch das Modell eines hockenden Knaben im Gipsabguß dort ausgestellt. Der Name: Josef Höffler, war mir neu; ich erfuhr dann, daß er überhaupt zum erstenmal ausstelle. Den Männerkopf erwarb ich sofort — am liebsten hätte ich alle drei Sachen gekauft — und gab ihm dem Dresdner Albertinum. Von dem Künstler, an den ich mich wandte, erfuhr ich aber das Folgende über seinen Entwicklungsgang.

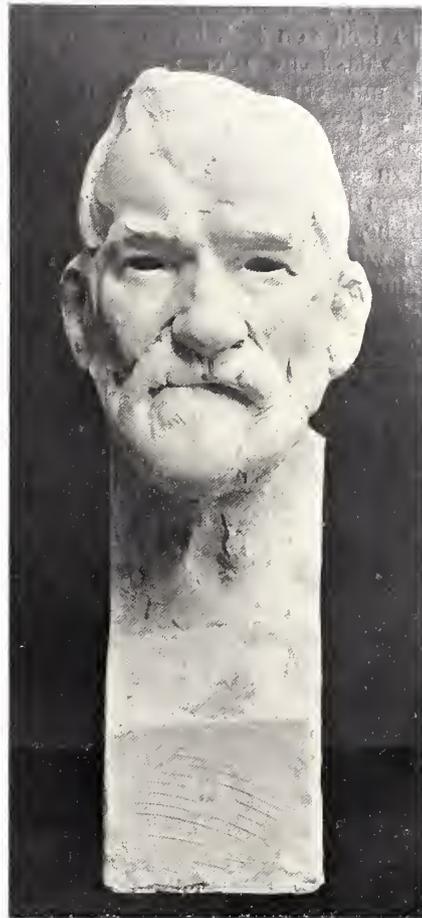
»Am 18. März 1879 in Kaiserslautern als Sohn des Hammermeisters Georg Höffler geboren,« schreibt er, »absolvierte ich nach der Elementarschule eine dreijährige Lehrzeit bei dem Bildhauer und Architekten Karl Schwertl daselbst. Meine Ausbildung erstreckte sich damals hauptsächlich auf die Technik in Holz; bis zu meinem 23. Jahr arbeitete ich praktisch. Darauf verlegte ich mich auf das Modellieren und das Studium nach der Natur. Während dieser Zeit besuchte ich die Kgl. Kreisbaugewerbeschule in Kaiserslautern, hierauf zwei Semester die Kgl. Akademie der Künste in München, und war Schüler bei Professor von Rümmer. Im Sommer 1905 wurde in Kaiserslautern die Pfälzische Gewerbe- und Industrieausstellung eröffnet, und ich stellte zum erstenmal Verschiedenes von meinen Arbeiten aus, welche mit der silbernen Medaille ausgezeichnet wurden. Die Leute haben sich aber über meine Arbeiten wenig oder nicht geäußert. Im Herbst 1905 bin ich nach Hamburg abgereist und arbeite seitdem wieder praktisch (als Meister in einer Hamburger Möbelfabrik). In meinen Mußstunden bilde ich mich weiter.«

Dar bartlose männliche Kopf wirkt wie stilisiert, so daß man an japanische Priesterbildnisse des Mittelalters erinnert wird, wenn nicht gar an ägyptische der frühen Zeit; und doch ist er augenscheinlich nur ein durchaus treues Abbild des Naturvorbildes. Weder aber hat der Künstler die Absicht gehabt, eine stilisierte noch eine naturalistische Darstellung zu bieten. Sondern er ist seinem inneren Triebe gefolgt, den Eindruck der Natur mit den Mitteln der Kunst zum Ausdruck zu bringen. Solches Streben führte ihn mit Notwendigkeit dazu, die Formen aufs äußerste zu vereinfachen, um die bestimmenden und bleibenden Merkmale zur Geltung zu bringen. Auf die Darstellung der Augen, dieses unübersteiglichen Hindernisses der Bildhauer, konnte er infolgedessen auch — hier wie auf allen seinen übrigen Büsten, wo ihre



Josef Höfler

Hockender Knabe



Josef Höfler

Kopf eines bärtigen Mannes



Josef Höfler

Kinderköpfchen

Stelle nur durch eine tiefe Höhlung angegeben ist — verzichten, ohne zu befürchten, daß der Ausdruck irgend etwas an Lebendigkeit oder Eigenart einbüße.

Diese Freiheit von jeglicher Konvention — denn bilde man »klassisch« oder »naturalistisch«, so ist das immer nur ein Anhängen an irgend welcher Konvention, sei es einer alten, sei es einer neuen — ist etwas so Seltenes in unseren Tagen, daß wir unwillkürlich zu seiner Erklärung zunächst nach Übereinstimmungen mit anderen Werken suchen. Finden wir aber solche, wie in dem vorliegenden Falle, nicht, so besinnen wir uns darauf, daß dieses Neuschaffen aus der Natur heraus ja der einzige Weg ist, der in unserer Zeit zu einer lebensfähigen Kunst führen kann, da eine feste Überlieferung nicht besteht, die großen Vorbilder der Antike oder der Renaissance aber erst dann lebendig zu werden beginnen, wenn wir den Weg bis zu ihnen uns selbst gebahnt haben.

Dieselben Merkmale trägt auch das Kinderköpfchen, während der hier abgebildete Kopf eines alten bärtigen Mannes mehr den Eindruck des Augenblickslebens wiederzugeben sucht, somit beweist, daß der Künstler, wenn er will, auch in dieser unserer Gewohnheit näherliegenden impressionistischen oder naturalistischen Art sich zu betätigen vermag.

Wesentlich andere Ziele wiederum verfolgt der (nur als Gipsmodell vorliegende) hockende Knabe. Sind hier auch die, übrigens außergewöhnlich mageren Körperformen in der gleichen vereinfachenden Weise aufgefaßt, wie bei dem bartlosen Männerkopf, so kam es dem Künstler vor allem darauf an, die Zusammenziehbarkeit des menschlichen Leibes innerhalb des geringst denkbaren Raumes in einer Weise vorzuführen, die doch die Einhaltung des Gleichgewichts auf eine durchaus natürliche und ungesuchte Weise ermöglicht. Der etwa zehnjährige Knabe hat, auf dem Boden hockend, die Füße übereinander geschlagen und seine Beine so stark emporgezogen, daß die Kniee die Brust berühren; diese Kniee aber preßt er dadurch zusammen, daß er sie mit seinen Armen umfaßt, deren einer den Ellbogen des andern straff anzieht; der Kopf endlich, durch diese Bewegung nach der entgegengesetzten Seite gedrängt, senkt sich tief auf die Brust hinab, so daß die ganze Figur, auf einer schmalen und kurzen Platte ruhend, über deren Ränder kaum hinausragt und auch nach oben hin ihren blockmäßigen Charakter wahrt. Es ist hier somit eine ähnliche Aufgabe verfolgt worden, wie Michelangelo sie sich bei seiner berühmten hockenden Figur der Eremitage gestellt hatte, nur daß dieser sein Gebilde in einer Tätigkeit begriffen darstellte und sie so komponierte, daß überhaupt möglichst wenig Stein weggehauen zu werden brauchte.

Daß bei Höffler kein architektonisches Streben obgewaltet hat, möchte als ein gutes Vorzeichen anzusehen sein in unserer Zeit, die in dieser Richtung auf das monumental Geschlossene häufig schon so weit geht, daß man sich fragt, wo denn, neben dem ornamentalen Schnörkel, überhaupt noch das Gebilde der Natur, das lebende Wesen, bleibt. Mit seinem starken Gefühl für die lebendige Ausdrucksfähigkeit der Form wird der Künstler hoffentlich, wenn er nur der Natur, als dem nie zu erreichenden Vorbilde treu

bleibt, sich auch vor der Versuchung des allzuweitgehenden Stilisierens zu schützen wissen. Stil wächst aus persönlichem Empfinden, nicht aus theoretischem Überlegen hervor.

\* \* \*

Wenn hier die Vertreter zweier ganz verschiedener Kunstgattungen, der Malerei und der Bildhauerei, gemeinsam behandelt worden sind, so möge das seine Erklärung darin finden, daß die Kunst als die Darstellung eines inneren Erlebnisses schließlich immer aus der gleichen Quelle, der von der Natur befruchteten Phantasie, hervorgeht und nur die Mittel zu ihrer Darstellung je nach dem Zweck wechseln. Neigt einer mehr zur Wiedergabe des flüchtigen Scheines, so wird er zum Pinsel oder Stifte greifen; reizt ihn aber die greifbare Form, so muß das Modellierholz oder der Meißel heran. Das Bild dagegen, um dessen Herausarbeitung es sich in beiden Fällen handelt, wird in dem Geiste des Künstlers aus den Eindrücken der Natur als ein und dasselbe hervorgegangen sein und nur in dem Maße als eine Offenbarung auf den Beschauer wirken, als es dies persönliche Gepräge an sich trägt, das nach einer Darstellung in innerlich empfundenen Formen drängt.

Wenn dabei beide Künstler nicht einem bestimmten, ihnen eigentümlichen Ideal der menschlichen Form nachgehen, sondern die künstlerische »Schönheit« in jener lebendigen Wirkungskraft suchen, welche jede Form, auch die häßlichste, adelt, so mag das als ein Kennzeichen unserer Zeit und insbesondere unseres Landes hingenommen werden. Wir wissen wohl, daß es Menschenleiber gibt, die einem solchen, man kann sagen allgemeinen Ideal entsprechen; der Anblick solcher Gestalten, wenn sie uns im Leben begegnen, läßt die Pulse höher schlagen und erweckt Träume von besseren Zeiten: aber ebenso deutlich ist uns bewußt, daß Erscheinungen dieser Art bei uns nur Ausnahmen bilden, die von ganz besonderen Bedingungen abhängen. Wollte ein nordischer Künstler sich auf die Darstellung von Menschen beschränken, wie wir sie aus der Antike kennen und wie sie, nach Ausweis der bekannten Aktphotographien, in Sizilien z. B. noch gang und gäbe sind — von dem rationell entwickelten Athletenleib, der jetzt vielfach als Muster gepriesen wird, zu schweigen —, so wäre er in der Mehrzahl der Fälle genötigt, auf jeden Zusammenhang mit der uns umgebenden Welt zu verzichten, und verlöre damit die nahe Beziehung zur Natur, aus der er sich angewiesen sieht, stets seine beste Kraft zu ziehen. Daher sollten wir uns solcher Beschränkung vielmehr freuen, als eines Zeichens der Ehrlichkeit, und zufrieden sein, wenn die jungen Künstler ihr Streben zunächst auf die Bewältigung des für sie Erreichbaren richten. Denn auch ohne äußere Schönheit können sie Leben und Seele zum Ausdruck bringen und dadurch zu unseren Herzen sprechen; haben sie aber erst auf ihre Weise den Zugang zu der Natur gefunden, so werden sie mit der Zeit auch dazu gelangen, ihrem Schönheitsbedürfnis genug zu tun, sobald es der Gegenstand fordert oder gestattet, was freilich bei dem Bildhauer häufiger zutreffen dürfte als bei dem Maler.



August Deusser

Die grüne Pauke

## JUNG-DÜSSELDORF

**I**N Düsseldorf haben sieben junge Leute mit einer Ausstellung in der Kunsthalle einen Enthusiasmus aller Gutgesinnten erregt, der den Wiedereintritt Düsseldorfs in die Reihe der achtbaren Kunststädte bedeutete. Trotz aller Anstrengungen in den großen Ausstellungen 1902 und 1904 haben die Düsseldorfer Künstler selbst in ihrer Heimat nicht die einhellige Überzeugung zu erzwingen vermocht, daß es sich in einer allgemeinen Abwägung der deutschen Kunst zurzeit verlohne, Düsseldorf annähernd so wichtig zu nehmen, wie es sich ehemals gab. Wohl erkannte man gutwillig an, daß es in Gebhardt, Gerhard Janßen, Schreuer und anderen Künstler von Eigenart besäße, deren Werke auch draußen hoch geachtet würden, auch daß es nicht an jungen Kräften fehle, Hoffnungen zu erwecken. Der feste Glaube aber, daß die Düsseldorfer Kunst ein Stolz der Heimat sei, gleichwertig jener Lebenskraft, die von der Residenz der rheinisch-westfälischen Industrie ausströme, der wollte sich nicht finden, auch bei jenen nicht, die für den alten Ruf der Kunst- und Gartenstadt nach außen einzustehen hatten. Und es erforderte schon den ganzen Optimismus des Unterzeichneten, immer wieder gegen lächelnde Skepsis draußen die Hoffnung auf eine Besserung aufrecht zu erhalten.

Den ersten Erfolg brachte die Ausstellung des Verbandes der Kunstfreunde zu Köln im Jahre 1906. Im Wettstreit mit den anderen rheinländischen Kunst-

städten schnitt Düsseldorf vortrefflich ab. Namentlich Gerhard Janßen, der bis dahin kaum beachtete Maler niederrheinischen Kneipenlebens, zählte seitdem in Deutschland mit, wenn auch mit dem Bedauern, daß ein so starker Künstler augenscheinlich durch die Enge der heimatischen Kunstpflege in seiner modernen Entwicklung gehemmt und einer Holländerei verfallen wäre. Im übrigen deuteten sich schon in Köln ganz andere Namen als die landläufigen aus Düsseldorf an, und August Deusser, der sich nun als der sammelnde Mittelpunkt aller ehrlichen Bestrebungen in Düsseldorf erweist, trat mit seinen Kürassierbildern in das allgemeine Interesse ein.

Nun ist er, der sich für einige Jahre verdrossen in sein Rheindorf Monheim zurückgezogen hatte, auf einmal mit reicher Ernte zurückgekehrt, man könnte sagen: die Jugend hat den Vielgehaßten im Triumph zurückgeholt und um den Kern seiner Bilder jene Ausstellung gelegt, die nun mit einemmal die Physiognomie der alten Kunststadt verändert und einen Enthusiasmus bei den Bürgern wie bei der gutwilligen Künstlerschaft hervorgerufen hat. Was daran so verblüffte war, daß keins der Bilder irgendwie altmodisch war und dennoch nicht jener grünviolette Kreideton vorherrschte, der die modernen Ausstellungen nachgerade langweilig macht; daß keiner der sieben Leute mit Bravour und hingeschmierten Skizzen genial zu wirken suchte, daß sie alle mit Sorgfalt und Ge-

schmack sich in Strenge hielten, daß sie Bilder statt Skizzen brachten und ausnahmslos und deutlich auf dem Boden der niederrheinischen Landschaft standen. Die in Düsseldorf seit Jahren beliebte Holländerei nach Maris und Breitner fehlte ebenso wie die sonstwo geübte Kreidestimmung der Seine. Alle waren auf ihre persönliche Art mit ihnen fertig geworden, aber alle hatten mit den Lüften des Niederrheins, die so eigen sind, gerungen bis sie gesegnet waren.

Als stärkster ohne Zweifel *August Deusser*, der in Landschafts- und Soldatenbildern, sowie zwei großen Reiterbildnissen ein malerisches Temperament von solcher Stärke, von solcher Reife und in so kultiviertem Geschmack aufzeigte, daß er fortan den Ersten zugerechnet werden muß. Keine Hoffnung mehr, sondern ein reifer Künstler, der direkte Erbe und Träger jener malerischen Hochkultur, die von Leibl kommt und bislang in

Trübner abzubrechen schien. Ohne daß er wie etwa der begabte Püttner in München den Pinselstrich von Trübner ängstlich kopiert, wirkt er ihm gleichwertig in der Art, mit dem Pinsel *Prima* zu schreiben, Strich für Strich mit reinen Farben auf reinen Grund, wobei jeder Strich nicht ein ängstliches Tüpfelchen, sondern wie das einzelne Wort einer Dichtung voll Ton und Charakter ist. Dabei malt er nicht ab wie es Leibl und Trübner taten, sondern aus der Erinnerung. Nur so kann er der Bewegung so verblüffend Meister werden. Man kennt die Polospieler oder die Reiter am Strande von Liebermann: was dort in flüchtiger Skizze festgehalten ist, setzt Deusser zu fertigen Bildern hin, die mit erstaunlicher Kaltblütigkeit bis in die letzte Rahmenecke zu Ende geschrieben sind. Hierin steht er in Deutschland ohne Rivalen da, und da seine Bilder weder braun noch kreidig, sondern von klarer Tonschönheit sind, so ist Deutschland über Nacht um einen Meister reicher geworden, der für das »Prestige der deutschen Kunst« — wie Trübner das gern ausdrückt — seine Bedeutung hat und mehr noch haben wird.

Ganz sein Gegenbild ist *Max Clarenbach*. Seine großen Winterbilder, die dem Dreiundzwanzigjährigen

schon die große goldene Medaille zu Wien einbrachten, sind bekannt. Tonschöne Bilder, deren einziger Fehler nur der ist, daß die Holländer sie vorher malten. Dieser Jüngling ist nun in sich gegangen, hat seinen frühen Ruhm quittiert und ein paar Jahre vor der Natur ehrlich gearbeitet. Die Resultate sind erfreulich: statt der Riesenformate kleine Bilder, statt der dunklen saftigen Töne zarte dekorative Zeichnung, gefüllt mit hellem Licht von sehr aparter Färbung: Delikatessen des Geschmacks, die Frische der Natur trotzdem noch

atmend statt dem Geruch des Ateliers. Ohne die malerische Energie von Deusser, auch gar nicht Malerei in seinem Sinne: höchste Verfeinerung der dekorativen Wirkung (im Sinne der Japaner etwa), also das Gegenteil der heute üblichen dekorativen Vereinfachung, will sagen Vergröberung. Gemaltes Kunstgewerbe im höchsten Sinn, ein Stück Natur, nicht durch ein Temperament, sondern durch den Geschmack eines auf unendliche Zartheit gestimmten Auges gesehen, kaum noch gemalt von einer Hand, so zart und flimmernd.

Während *Julius Bretz* fast zuviel Hand zu haben scheint. Gleich Deusser fast schon ein Vierziger, der viele Jahre einsiedlerisch im Oberbergischen, in »Haferspanien«, wie man es nennt, gesessen hat und nun vor einem Jahre als fertiger Künstler nach Düsseldorf zurückgekommen ist. Er zeigte vier Skizzen und vier Bilder. Die Skizzen, kleinstes Format, mit nervöser Hand und starkem Ton-

gefühl gemalt; die Bilder in einer harten, fast mühsamen Technik, die alle Schönheiten der Ölmalerei der großen Wirkung grausam opfert: im Zeichnerischen wie in der Farbe von einer Vollendung, die alles Zufällige, Verschwommene, und sei es noch so reizvoll, streng ausscheidet, fast an Segantini erinnernd, doch ohne dessen Mosaik. Moderne Kunst in altmeisterlicher Strenge; die den Natureindruck nicht mit Sorgfalt verquält, sondern seine Frische trotzdem behält und steigert.

Als vierter *Wilhelm Schmurr*, der Bildnismaler, durch seinen auf dem Bauch liegenden Akt: »Schönheit der Form« (Düsseldorfer Ausstellung 1904), sowie



W. Schmurr

Bildnis im Reitanzug



Zivilreiter

August Deusser



Walter Ophey

Grüne Einsamkeit

durch andere Kompositionen von raffinierter Anordnung, trotz seiner Jugend schon bekannt. Er brachte neben zartgestrichelten farbigen Zeichnungen (Gärtner bei der Arbeit) namentlich das Bildnis eines jungen Mannes im Reitanzug. Ein mit feinsten Sorgfalt durchgezeichnetes, in der Anordnung überaus abgewogenes Bild von einer kühlen Helligkeit, das fast mit Absicht, wie es schien, der zurzeit vielgerühmten klassischen englischen Bildniskunst ein modernes Stück entgegenstellte, gleich ihr ohne äußerliche Bravour ganz vornehme Haltung, ein bißchen — und das sehr eigen und uns Deutschen lieb — an Oldach, Runge und Friedrich erinnernd.

Die genannten Vier gaben der Ausstellung die Haltung. Ihnen schlossen sich die bekannten Brüder Sohn-Rethel an. Otto Sohn-Rethel leider nur mit älteren Sachen, die ihn ein wenig rückständig scheinen ließen, was er nicht ist; doch ganz in der künstlerischen Haltung zu den andern passend; Alfred Sohn-Rethel dagegen noch unbestimmt und schwankend, in Landschaftszeichnungen am eigensten, doch auch darin manchmal mit auffällig lahmen und flüchtigen Stellen.

Als siebenter Ophey, ein junger Künstler, auf den man große Hoffnungen setzte: ein bißchen Romantiker, dabei übermodern in seiner Technik, noch zuviel Einfluß und zu wenig eigenes Ergebnis, doch durch die gute Tönung seiner Bilder dem Ganzen sich einfügend.

Das war die Ausstellung: auf ungefärbtem Nessel aufgehängt, ohne Teppiche und Lorbeerkübel, auch ohne moderne »Aufmachung«, alle Bilder in der gleichen schlichten mattgoldenen Rahmenleiste: gab sie das Schaubild einer Ausstellung, wie sie sein muß, um Menschen von Geschmack nicht abzustoßen. Die Wirkung war — nach der mißglückten Peter Janßen-Gedächtnisausstellung — eine unerwartete; wie wenn ganz Düsseldorf mit einem Tag begriffen hätte, was ihm fehlte, und daß es einer Stadt von solchem wirtschaftlichen Schwung unwürdig wäre, eine Kunst zu haben und zu zeigen, wenn sie nicht so in erster Reihe stände durch Geschmack und Ehrlichkeit wie diese.

W. SCHÄFER.



Julius Bretz

Allee



Otto Sohn-Rethel

Nonne



Max Clarenbach

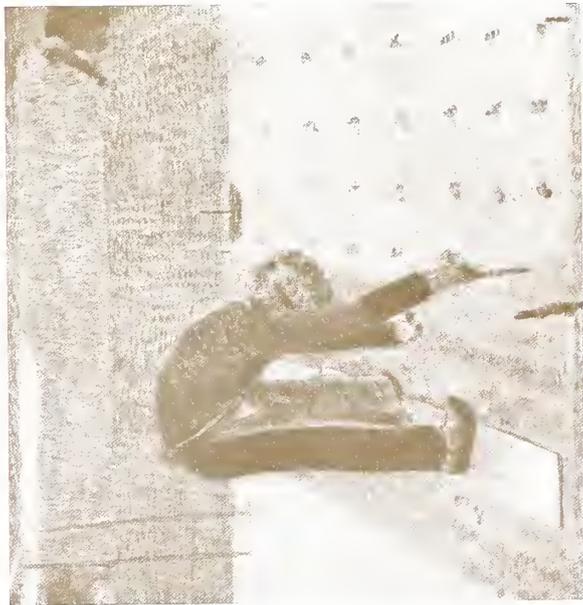
Wittlaer bei Kaiserswerth



Otto Sohn-Rethel: Weidenbaum (Farbige Zeichnung)



Alfred Sohn-Rethel: Landschaft (Farbige Zeichnung)



Gärtner (Farbige Zeichnung)

W. Schmuert



## EIN PORTRÄT VON JAN MOSTAERT

SEIT der Entdeckung Dr. Glücks hat sich das Oeuvre von Jan Mostaert immer mehr ausgedehnt. Auch auf der Ausstellung des goldenen Vlieses zu Brügge 1907 befand sich ein Porträt (Jan van Wassenaar), welches allgemein und mit Recht dem Jan Mostaert zugeschrieben wurde.

Ich glaube, daß noch ein anderes kleines Bildnis, welches auf dieser Ausstellung zu sehen war, dazugefügt werden kann, nämlich das Porträt des Philip von Cleve, Herr von Ravesteyn und Wynendaele, Feldherr Kaiser Maximilians und nachher Gouverneur von Genua.

Obenstehende Abbildung<sup>1)</sup> macht eine Beschreibung überflüssig. Das Bildchen, 29 cm hoch und 20 cm breit, zeigt außer grauen, braunen und schwarzen Farben nur Rot, das charakteristische Rot des Mostaert,

<sup>1)</sup> Dr. M. Friedländer, Direktor der Kgl. Gemäldegalerie zu Berlin, hatte die große Güte, mir dieselbe zu verschaffen.

und zwar an den Ärmeln und an dem Kopftuch unter dem hellen gelbgrauen Hut. Das Haar ist weißgrau und der Pelz grau getigert.

Die eigentümliche rötliche Gesichtsfarbe, die gleichmäßige Beleuchtung des Kopfes, der festgeschlossene Mund, die Zeichnung der Hand, wobei der Mittelfinger fast ebenso lang ist wie der Zeigefinger, und die Vorliebe für reiches, fein ausgeführtes Beiwerk, wie das Stilleben, das goldene Vlies und der Blumentopf, stimmen überein mit der Ausführung seiner bis jetzt bekannten Werke. Dazu kommt noch folgendes:

Carel van Mander erzählt, Mostaert hätte 18 Jahre im Dienste gestanden von Margareta von Habsburg, Tochter des Kaisers Maximilian. »In dieser Zeit malte er viele vornehme Damen und Herren.« Es ist also sehr wohl möglich, daß Mostaert den Feldherrn ihres Vaters gemalt hat.

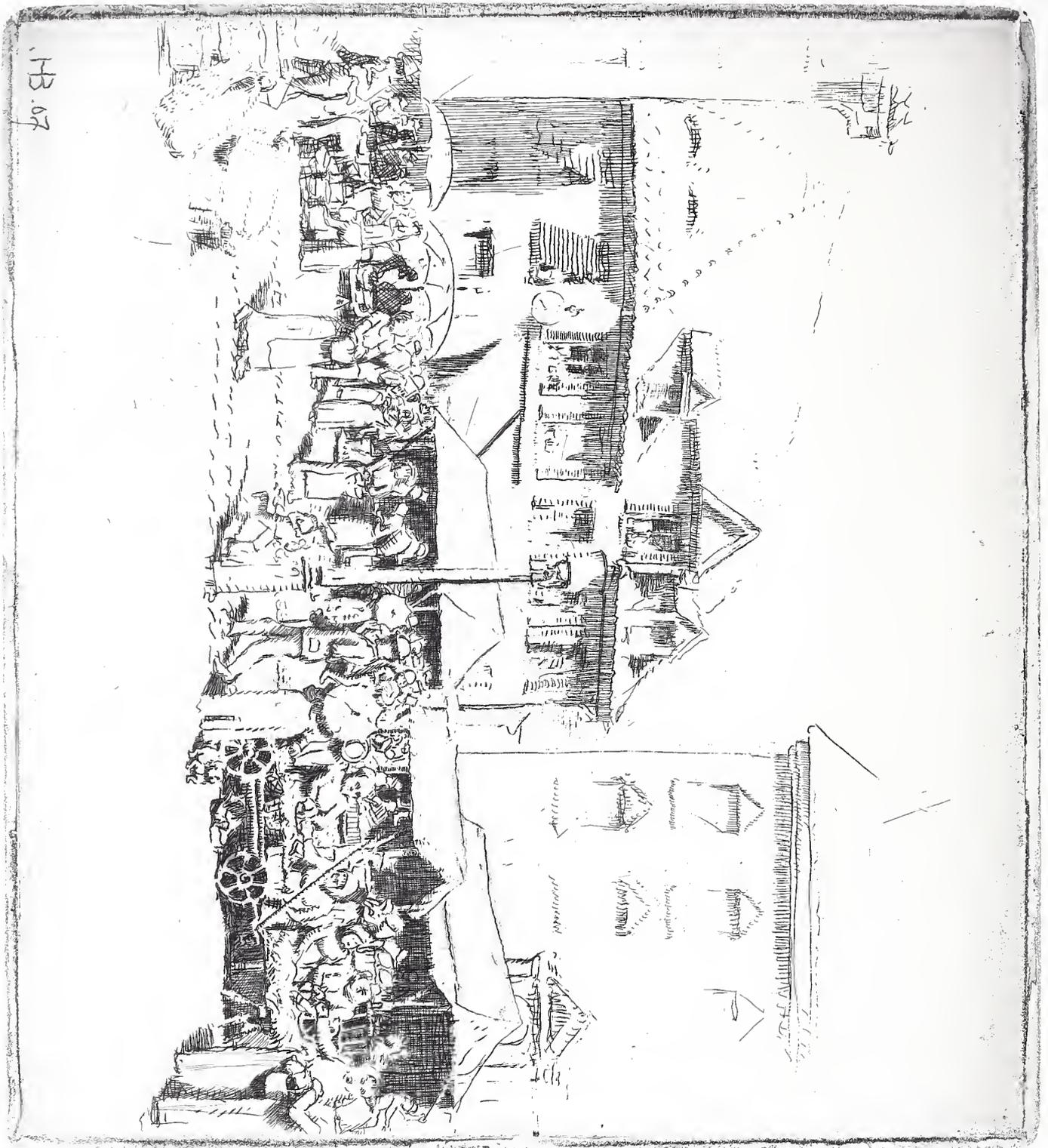
Zurzeit befindet sich das Bild im Depot der Königlichen Gemäldegalerie zu Berlin. J. O. KRONIG.



KIND IM BADE







H.B. 07

MARKT



Abb. 1. Ansicht des Märkischen Museums von der Wallstraße aus

## DAS MÄRKISCHE MUSEUM IN BERLIN

VON MAX OSBORN

**M**EHR als alle älteren Kunstanstalten und Sammlungen Berlins sucht das neueste Museum der deutschen Hauptstadt über seine wissenschaftlichen Zwecke hinaus Beziehungen zum Leben der Gegenwart und der Allgemeinheit. Das letzte hohe Ziel des *Märkischen Museums*, das am 10. Juni feierlich geweiht und eröffnet wurde, ist nicht nur, historische Kenntnisse zu vermitteln und der Forschung Material zu bieten; es ist: die Fäden eng und enger zu knüpfen, die die Bevölkerung Berlins mit ihrer Stadt und dem Lande ihrer weiteren Heimat, mit ihrer Eigenart und ihrer Geschichte, mit ihrem Wesen und ihrem Werden verbindet. Die Lockerung und Auflösung dieser Fäden während der letzten Menschenalter haben es vor allem bewirkt, daß heute der Begriff »Berlin«, als Summe von Stadt und Einwohnerschaft genommen, in Deutschland und in der Welt mehr Respekt und Bewunderung als Sympathie und Liebe genießt. Er imponiert, aber er verwirrt; denn es fehlt ihm der Zauber, der aus der Atmosphäre einer großen Kultureinheit strömt. Der Tiefpunkt dieser Entwicklung istfreilich zum Glück bereits überschritten, und es mehren sich die Zeichen, daß ein ernsthaftes Streben, an verschiedenen Enden zugleich einsetzend, dem Zustande des wurzellosen modernen Großstadtwesens im amerikanischen Sinne ein Ende bereiten möchte. Ist das langsam erwachende Interesse für die Zusammenhänge mit der Vergangenheit,

für ein Verschmelzen von Traditionen und Gegenwartsforderungen, für eine organische, sinnvolle Einheit der künftigen Stadtentwicklung auf Grund dieser Vorbedingungen tatsächlich nicht nur eine neue Sensation, die heute gierig aufgegriffen und morgen wieder fallen gelassen wird, so könnte Berlin, das Jahrzehnte lang als eine Reinkultur aller künstlerischen Sünden gelten mußte, in Zukunft doch noch einmal zu einer Heimatstätte deutscher Lebenskultur werden.

In diesem Anfangsstadium eines immerhin verheißungsvollen Umschwungs ist die Eröffnung des neuen Märkischen Museums just zur rechten Zeit erfolgt. Man spräche richtiger von einer Eröffnung des Museums überhaupt, nicht nur von der Weihe seines neuen Hauses. Denn jetzt erst werden seine Sammlungen ihren Nutzen und Segen entfalten können. Bisher »hatten« wir sie nur; jetzt »besitzen« wir sie auch. Reicht ihre Begründung (durch den Stadtrat *Ernst Friedel*) gleich bis ins Jahr 1874 zurück, so spielten sie doch in der Kloster- und der Zimmerstraße, wo sie in völlig unzureichenden Räumen mehr verstaubt als aufgestellt waren, hauptsächlich die Rolle des Veilchens, das im Verborgenen blüht. Das wird jetzt anders werden, da sie endlich ein würdiges Heim und eine ihrer Eigenart entsprechende Anordnung gefunden haben. Auch ihre Fortentwicklung und Ergänzung wird nun ein anderes Tempo einschlagen.

Das einmal geweckte Interesse der Bevölkerung wird jetzt dazu beitragen, diesem Sammelplatz berlinisch-märkischer Kunst- und Geschichtsdenkmäler eine erhöhte Anziehungskraft zu verleihen, und der im Dezember 1906 begründete »Verein für das Märkische Provinzialmuseum«, der, etwa nach dem Beispiel des Kaiser Friedrich-Museums-Vereins, die weiteren Kreise der Berliner Kunstfreunde zu dieser einzigen städtischen Museumsinstitution in Beziehung setzen will, wird jetzt erst eine erfolgreiche Tätigkeit entfalten können.

Schon der merkwürdige und originelle Bau, den der Berliner Stadtbaurat *Ludwig Hoffmann* geschaffen hat, ist ein hoher Gewinn für das Straßenbild in dem von den Grazien grausam vernachlässigten Osten der Stadt. Es gab Leute, die der Meinung waren, das runde Dutzend Jahre, das Hoffmann zur Vollendung dieses Werkes gebraucht hat, sei eine gar zu reichlich bemessene Zeitspanne. Aber auch sie werden es jetzt nicht mehr bedauern, daß er ohne Rücksicht auf den Schnelligkeitsrekord sein Bauwerk in langsam organischem Reifen entstehen ließ. Gerade dadurch trägt es den Stempel des Gewordenen und Gewachsenen, ohne alle Spuren der landesüblichen Bauhast.

Ludwig Hoffmann ist für das heutige Berlin mehr als ein Baurat schlechthin. Mit Alfred Messel teilt er sich in das Amt eines genialen Stadt-erneuerers, und sein Wirken ist gerade darum so willkommen und bedeutsam, weil er ohne jede extravagante, snobistische Modernität aus den im Gegenwartsgeiste fortgeführten Traditionen der berlinisch-märkischen Architektur in ihren glorreichsten Epochen sich eine eigene und neue Stilsprache gebildet hat. Mag man ihn immer deshalb einen Eklektiker nennen, und mag er auch gelegentlich eine historische Liebhaberei in Wahrheit überspannt haben, im ganzen hat er doch den rechten Weg gewählt, wenn er bei seinen städtischen Bauten statt einer absoluten, allzu subjektiven, eine historisch anknüpfende, den individuellen Forderungen des Ortes gehorchende Kunst in Anwendung brachte, die dennoch durchtränkt und verschmolzen

ist mit den Bagedanken unserer Zeit. Das ist auch Messels Prinzip, und ein Zufall hat es gewollt, daß an dem Punkte der Altstadt, wo sich das Märkische Museum erhebt, ihm gegenüber der vorzügliche Neubau von Messels Landesversicherungsanstalt steht, so daß hier ein Doppelbeispiel für die Art der beiden Meister gegeben ist, die heute die Architektur Berlins bestimmen (s. Abb. 2).

Seiner Freude am Historischen konnte Hoffmann bei dem Museumsneubau besonders weitherzig nachgehen. Es reizte ihn, schon das Äußere gleichsam museal zu gestalten: an ihm aus gründlichem Studium und reicher Kenntnis gewonnene Paradigmata märkischer Baukunst aus denjenigen Perioden zusammenzustellen, aus denen in Berlin selbst nur wenig er-



Abb. 2. Blick auf den Renaissance-Flügel vom Kölnischen Park aus  
(Im Hintergrunde das neue Gebäude der Landesversicherungsanstalt von Alfred Messel)



Abb. 3. Blick in den großen Hof

halten ist. Vom Barock-, Zopf- und Empirebau der preußischen Hauptstadt sind uns doch auch heute noch, trotz der skrupellosen Zerstörungslust der letzten Dezennien, zahlreiche vortreffliche Beispiele erhalten. Von der älteren Zeit aber künden nur noch wenige und nicht sehr bedeutende, zudem vielfach allzu gründlich »renovierte« Denkmäler. So schuf denn Hoffmann ein malerisches Quodlibet aus gotischen und Renaissanceteilen, die hier einmal wahrhaft mit der Kunst älterer Baumeister zusammengestimmt sind, fast als sei der Komplex im Laufe mehrerer Jahrhunderte entstanden, von denen jedes mit dem guten Gewissen und dem feinen Gefühl jener glücklicheren Zeiten die Kinder seines Geschmacks neben die der Vergangenheit setzte.

Die gotischen Partien in ihrem rot schimmernden Backsteingemäuer lassen mit ihren Strebepfeilern, ihren Staffelgiebeln, ihrem Sockelstreifen aus dem Granit der Wanderblöcke, mit ihren ausdrucksvollen Profilierungen, ihren sparsamen, materialgerechten Ornamenten, ihren schlichten Hallen und ihren Kreuz- und Sterngewölben im Innern an die besten Denkmäler märkischer Kirchen, Rathäuser und Klöster denken, an alte Bauwerke in Tangermünde, Prenzlau, Königsberg i. M., Frankfurt a. O., an Motive der alten Berliner Gotteshäuser, an die Katharinenkirche in Brandenburg usw. (Abb. 1). Brandenburg lieferte auch das Vorbild zu dem steinernen Roland, der das Hauptportal gravitatisch bewacht. Und mit dem Rot der Ziegelsteine kontrastieren nun die hellen Putzflächen

und Zierate in Werkstein, mit denen die Hoch- und Spätrenaissanceteile grüßen. So entstand ein Bauwerk von lustigstem Abwechslungsreichtum, von allen Seiten eine kapriziöse, immer neue, immer überraschende Silhouette bietend, doch nie unruhig, eine sprudelnde Fülle von Einfällen, deren Laune überall der reifste Kunstverstand in Schranken hält, das Ganze überragt, beherrscht und zur Einheit gezwungen durch einen mächtigen Turm, der sich schwer und trotzig, fast drohend, in einer einfachen mittelalterlichen Backsteinart erhebt, wie sie der Hohenzollernburg Kurfürst Friedrichs II., dem ersten Vorläufer des Schlüterschen Schlosses, eigen gewesen sein mag.

Der »Kölnische Park«, wo sich Hoffmanns Bauwerk erhebt, war schon an sich ein hübscher altberliner Winkel. Dicht am Ufer der Oberspree, nahe der Waisenbrücke, von wo der Blick auf die hier sich teilenden Flußarme fällt, liegen seine Anlagen, dem Lärm und Verkehr völlig entrückt, als eine Insel der Ruhe in der City. Stattliche Bäume gruppieren sich und führen über einen anmutigen kleinen Hügel — eine Seltenheit in Berlin! —, der noch von einer alten Bastion der Festungswerke des Großen Kurfürsten herrührt, und zu dessen Füßen man vor einigen Jahren ein dickes, rundes Türmchen aufgestellt hat, den letzten Rest der alten Wehranlagen aus dem siebzehnten Jahrhundert. Der erste Plan zum Museumsbau wollte diesen Hügel abtragen und auf dem so gewonnenen flachen Terrain ein landläufiges Gebäude mit Mittelhalle und schematisch herum-

geführten Sälen aufführen. Hoffmann benutzte die kleine Erderhebung gerade, um den Reiz seines male- rischen Entwurfs zu steigern. So mußte sich der Gebäudekomplex an der Seite um den Hügel herum- schmiegen, und das lieferte ein neues Element der Wirkung. Der kleine »Abhang« ward durch eine Mauer gestützt, in die alte Architekturteile eingebaut wurden, die sich von ungefähr im Museum einge- funden hatten, und die früher in ihrer Vereinzelung gar nicht zur Geltung kamen. Ähnliche Reste, Kapitäle von Säulen und Pilastern, Konsolen von Gewölbe- rippen, Fensterschlußsteine und anderes, dienen im Park als Bankstützen und zur Belebung der Anlagen. Dekorative Steinfiguren und -gruppen von ver- schwundenen und umgebauten Berliner Zopf- und Rokokohäusern, besonders hübsche Arbeiten mit famosem Umriß vom Ephraimschen Palais und vom früheren Abgeordnetenhaus in der Leipzigerstraße, haben draußen auf den Pfosten des Gartenportals oder in dem großen Hofe Platz gefunden, der in seiner launischen Schiefwinkligkeit, mit dem prächtigen schmiedeeisernen Wirtshausschild und dem alten Säulenschaft in der Mitte (der einst das Gewölbe eines Berliner Patrizierhauses aus dem vierzehnten Jahrhundert stützte) dem Auge des Eintretenden ein Fest bereitet (Abb. 3). Überall lockt und reizt ein wohlwogenes Spiel von Erinnerung und Gegenwart, von architektonischen Stilkontrasten, von Linienüber- schneidungen und Gegensätzen von Schwere und Leichtigkeit, Ruhe und Zierat. Und die naheliegende Gefahr, daß diese museale Vorführung alter Bau- typen, zu der Hoffmann wohl von fern durch Gabriel von Seidl's Bayerisches National-Museum in München angeregt wurde, etwas von dem fatalen Eindruck einer panoramaartigen historischen Kopie annahm, wurde trotz der geschichtlichen Treue der Einzelheiten umgangen; was sonst unerlaubt wäre — bei diesem Märkischen Heimatsmuseum ergab es sich zwanglos aus der Bestimmung des Baues und widerspricht darum auch nicht den strengeren Anschauungen unserer Zeit.

Auf solche Weise gewann Hoffmann auch im Innern für die mannigfachen Teile der Sammlungen Räume von verschiedenartigster Größe und Gestalt. In engem Zu- sammenarbeiten mit den ausgezeichneten Beamten des Museums schuf er hier Hallen und Säle und Gänge, die sich dem Charakter des Inhalts überall organisch anpassen. Es ist vorbildlich, wie der Architekt und die Leiter der Anstalt sich verbündet, wie sie die neuen Erfahrungen und Gedanken des Museums- wesens in den Dienst ihrer Sonderprobleme gestellt und aus einem vielfältigen, zum Teil auseinander- strebenden Konglomerat von Abteilungen und Rubriken eine Einheit gebildet haben. Das war keine kleine Aufgabe. Denn es galt nichts Geringeres, als prä- historische, naturwissenschaftliche, kunstgeschichtliche, kulturhistorische, lokalgeschichtliche Sammlungen und hundert Einzelheiten ohne deutlich ausgeprägte Fa- milienzüge unter einen Hut zu bringen. In dem- selben Gebäude sollten durch Proben und mit Hilfe von Abbildungen die Geologie und Biologie des

preußischen Stammlandes geschildert, und in Über- bleibseln, bezeichnenden Erinnerungsstücken, in tech- nischen und künstlerischen Gebilden und anderen Denkmälern der Vergangenheit eine Übersicht über den geschichtlichen und kulturellen Werdegang der Provinz Brandenburg und ihrer Hauptstadt von der Urzeit an gegeben werden. Und doch ist's kein Durcheinander geworden. Der Besucher wird über Berge und Täler, zu bedeutenden und unwichtigeren Dingen geführt, und ermüdet doch nicht. Er muß die geistige Dirigierung seines Auges bei jedem zweiten oder dritten Saale anders einstellen, und wird doch nicht verwirrt. Was kaum erreichbar erschien, ist zur Tatsache geworden: das Ganze ist trotz der Fremdartigkeit seiner Teile untereinander draußen wie drinnen ein geschlossenes Kunstwerk von individueller Eigenart geworden.

Die malerische Anlage des Baukomplexes lieferte Hoffmann von selbst auch im Innern die denkbar größte Abwechslungsmöglichkeit für die Raumgestal- tung. Es ergab sich eine stattliche Kirchenhalle (Abb. 8) und ein intimerer Kapellenbau (Abb. 4) für die Denk- mäler der religiösen Kunst, ein Sockelgeschoß, dessen Katakomben-Stimmung sich trefflich zur Aufnahme der vorgeschichtlichen Funde eignete, und weiter in bunter Folge Säle, Zimmer und Kabinette, Korridore, Treppenhäuser, Winkel und Nischen von immer neuen Formen. Unerschöpflich war der Baumeister im Er- finden wirksamer Kontraste. Niedrige und hohe, gewölbte und flachgedeckte, kleine und große, ganz schlichte und reicher ausgestattete Räume lösen sich ab, daß der Besucher immer aufs neue angeregt, überrascht, gelockt und gefesselt wird. Stiegen führen hin und her, bieten auf ihren Podesten Ruhepunkte und Ausblicke, haben zur Seite kleine Fensterchen, durch die ein vorher passierter Raum, nun von anderem Standpunkt gesehen, neue Reize entfaltet. Die Fenster nach dem Park geben den Blick frei auf das Grün der Bäume; die anderen nach der Straße hin sind mit gut ausprobiertem Milchton verblendet und tragen in Bleiumrahmung gute alte Glas- malereien oder auch neue Arbeiten derselben Art, die mit großem Geschick dem Farbengeschmack alter Meister angeglichen sind. Die naturwissenschaftliche Abteilung fand passende Unterkunft in Räumen, die das Rot derber Ziegelmauern unverputzt unter ein- facher Holzdecke zeigen und so den Geschöpfen und Pflanzen der Natur, die hier aufgestapelt sind, einen möglichst ungekünstelten Rahmen sichern. Daneben hat Hoffmann auch im Innern praktische Kunst- geschichte getrieben. Die Kirchenhalle und die Kapelle veranschaulichen die ernste Würde märkischer Gottes- häuser aus gotischer Zeit, eine Waffenhalle mit wuchtigen Pfeilern und Sterngewölben die Bauart, die in alten Klosterräumen, in der einstigen Gerichts- laube, in verschwundenen Patrizierhäusern des vier- zehnten und fünfzehnten Jahrhunderts herrschte, ein Vortrags- und Festsaal präsentiert einen imposanten Barockraum, der noch dazu gotische Fenster hat und so den Eindruck erweckt, als sei hier ein älteres Haus etwa im siebzehnten Jahrhundert umgebaut worden.



Abb. 4. Kapellenraum der kirchlichen Abteilung. Am Chorabschluß Altar aus Fehrbellin (um 1500); rechts Altar aus Mellen (derselben Zeit angehörig). Der Taufstein im Vordergrund aus der Laurentiuskirche in Köpenick.

Ein Saal mit den Zeugnissen des Innungswesens hat ehrenfesten Renaissance-Charakter. Ein Biedermeier-Zimmer mit schlichten Möbeln aus Birkenmaser läßt die Erinnerungen an das reizvolle Berlin der dreißiger Jahre des vergangenen Jahrhunderts aufleben. So werden Beispiele altberlinerischer Innenarchitektur gegeben, wie sie sonst gar nicht mehr oder nur noch an wenigen, nicht stets zugänglichen Stellen vorhanden sind. Andere kleine Enklaven stehen dazwischen, ein Spreewald-Zimmer mit allen Einzelheiten echter, tüchtiger Bauernarbeit, Erinnerungs-Kabinette von intem Behagen, wie ein Theodor Fontane-Zimmer, oder andere mit literarischen, lokalgeschichtlichen, theatergeschichtlichen Reliquien.

Bei der Ausstattung aller dieser an Größe, Form und Beleuchtung verschiedenartigen Räume sind wiederum allenthalben alte Stücke verwertet, aufgehängt, eingemauert: Konsolen, Reliefs, Geländer, Schlußsteine, Türen, Schlösser, schmiedeeiserne Gitter, Stuckornamente, hier und da in den Umgängen der Hallen und in den Treppenhäusern auch alte Grabplatten. Neue plastisch-dekorative Details, die sich den alten Motiven geschickt und oft sehr witzig (doch nie mit aufdringlichem Witz) anpassen, lieferte *Ignaz Taschner*. Vitrinen, Schränke, neue Gitter, Wandverkleidungen sind in einem massiven und soliden Stil gehalten, der allen unnötigen Schmuck verpönt und nur durch die schlichte Zweckmäßigkeit der Materialbenutzung wirken will. Hier werden Hin-

weise auf alte Handwerkstüchtigkeit gegeben, die auch auf die Gegenwart erzieherisch wirken müssen.

Die stärkste pädagogische Kraft für Kunst und Kunsthandwerk des modernen Berlin aber geht natürlich von den kunsthistorischen Sammlungen selbst aus. Auch diese Abteilung des Museums, die uns hier vor allem interessiert, trägt durchweg den Stempel der Ungleichheit, die in Verbindung mit ihrer Vielseitigkeit eine ganz besondere Sorgfalt des Bau- und Aufstellungsplanes zur Pflicht machte. Es bedarf keines Wortes darüber, daß die Kunstschätze des Märkischen Museums in ihrer Gesamtheit hinter denen der großen Berliner Staatsanstalten weit zurückstehen müssen, daß sie sich auch ihrem kulturhistorischen Werte nach mit den Sammlungen etwa des Germanischen Museums in Nürnberg nicht messen können. Aber es finden sich dennoch nicht wenige Stücke darunter, die überall sehr gute Figur machen und auch dem anspruchsvollsten Museum zur Ehre gereichen würden. Und ihre Gesamtheit führt darüber hinaus noch zu einer andern Erkenntnis. Man sprach bei der Eröffnung des Museums sehr viel von der »Bescheidenheit« seiner Sammlungen und übte auf diese Weise mit der Eigenschaft, die man seinem Inhalt beilegte, selbst eine Tugend, die nach der Meinung des übrigen Deutschland für den Berliner nicht gerade charakteristisch sein soll. Aber man ging darin zu weit. Denn was das Märkische Museum in seiner jetzigen Einrichtung ergibt, ist vor allem die

neue handgreifliche Bestätigung dafür, welche schöne, charaktervolle, organisch entwickelte, feine und stimmungsvolle Stadt Berlin war, ehe die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts das Füllhorn ihrer künstlerischen Ungnaden und Rücksichtslosigkeiten über sie ausschüttete. Wie viel gesunder Sinn und selbstverständlicher Geschmack in ihrem Handwerk und Kunstgewerbe lebte, wie viel Sicherheit in den Architekten war, die ihre Häuser und Paläste errichteten und ihre Straßen und Plätze anlegten, in den Bildhauern, die ihre Bauwerke schmückten, in den andern Künstlern und ehrbaren Meistern, die den Fürsten, dem Adel, dem Bürgertum, der Kirche dienten. Das alles hat nicht nur relativen Wert. In dem, was in Berlin und in der weiteren Mark in früheren Jahrhunderten die dekorativen Künste leisteten, was die trefflichen Eisengießer, Kunstschmiede, Holzschnitzer, Stukkateure, Steinmetzen, Porzellanmodelleure, Gobelinwirker, Kupferstecher geschaffen haben, steckt ein ansehnliches Stück norddeutscher und allgemeiner deutscher Kunstgeschichte. Gewiß, namentlich Berlin ist erst spät in die nationale Kunstentwicklung eingetreten, es hat keine reiche Zahl von Schöpfungen europäischer Geltung aufzuweisen, hat stets vielfacher Anregungen von außen her bedurft. Aber es hat dennoch Vorzügliches zustande gebracht, und vor allem: es hat seinen eigenen Stil gefunden, hat mit merkwürdiger Kraft auch die auswärtigen und fremdländischen Elemente, die hierher gezogen wurden, in die Besonderheit des märkisch-berlinischen Wesens gezwungen, daß uns ihre Werke als schlichter oder gesteigerter Ausdruck des ernsten, energischen, nicht sehr phantasievollen, aber stets ehrlichen Geistes gelten dürfen, der hier von je gewaltet, daß sie in dem Sandboden, in dem sie als fremde Kulturkeime angepflanzt wurden, tief verankerte Wurzeln schlugen. Das allein schon ist von größter Wichtigkeit. —

Im Gegensatz zu der früheren Art der Aufstellung hat man in dem neuen Museumsbau das moderne Prinzip einer Scheidung von Schausammlungen und Studiensammlungen durchgeführt, das weiteren Kreisen des Publikums einen Besuch doppelt nutzbringend machen wird. Namentlich in der prähistorischen Abteilung ist diese Scheidung mit großer Sorgsamkeit vorgenommen worden. Eine wohlbedachte Auswahl von Funden, die aber doch so gehalten ist, daß sie laienhafter Oberflächlichkeit nicht entgegenkommt, gibt einen Überblick über die märkische Vorgeschichte von der Urzeit an bis zur Germanisierung und Christianisierung des Landes im zwölften Jahrhundert. Nach den primitiven Erzeugnissen der Steinzeit, die über Jahrtausende zurückdeuten, interessieren vor allem die Denkmäler der älteren und jüngeren Bronzezeit, aus den frühesten Perioden namentlich die bedeutendsten Funde aus den Hügelgräbern von Weitgendorf (1400 bis 1200 v. Chr.), eine reiche Sammlung von Schwertern, Messern, Ringen, Fibeln und ähnlichen Stücken, aus der jüngeren Bronzezeit dann der großartige Inhalt des *Königsgrabes von Seddin*. Ein Haupt- und Prunkstück der ganzen Abteilung ist die wundervolle Urne aus diesem Grabe, die unsere Ab-

bildung 7 wiedergibt. Die Formgebung des Gefäßes wie seine einfache, ohne weiteres aus dem Material sich ergebende Zier der kleinen, herausgearbeiteten Buckeln, die in Streifen sinnvoll angeordnet sind, deuten bereits auf eine hohe Reife des Kunstgefühls. Es ist eine germanische Arbeit, wahrscheinlich von einem Künstler des Semnonenstammes, etwa ums Jahr 1000 v. Chr. geschaffen. Andere Grabungen haben Funde aus ungefähr gleicher oder etwas späterer Zeit zutage gefördert, Bronzeschwerter, Messer und Ringe, die vielfach auf Beziehungen zu den südlichen Ländern höherer Kultur weisen, die aber auch von der in der Mark heimischen Kunstfertigkeit einen respektablen Begriff geben. Namentlich die Formen für Hohlguß, die man nicht weit von Berlin gefunden hat, zeigen deutlich, daß ein großer Teil der Geräte und Waffen dieser Art tatsächlich in der Mark selbst hergestellt wurde. Dann führen die vorgeschichtlichen Sammlungen über die Hallstatt- und La Tène-Zeit, aus der vor allem vorzügliche Tongefäße und Schmuckstücke erhalten sind, zur römischen Kaiser-Epoche und zur Wendenzeit, die im sechsten Jahrhundert n. Chr. beginnt. Der Formenreichtum und die Sicherheit der sparsam, doch immer an rechter Stelle angebrachten Zierate, die für diese Urzeiten charakteristisch sind, lassen sich an vorzüglichen Proben studieren.

Unter den Kunstwerken der geschichtlichen Zeit sind die Skulpturen besonders reichlich und gut vertreten. Die Holzschnitzereien aus alten Kirchen und Klöstern bergen Stücke, die auch im Kaiser-Friedrich-Museum mit Ehren bestehen könnten. An der Spitze steht dabei die *Figur eines Bischofs* (Abb. 6) aus Zinna bei Jüterbog, die von mehreren Kennern für eine französische Arbeit von der Wende des dreizehnten Jahrhunderts gehalten wird, ein plastisches Werk von herrlicher Ruhe und Vornehmheit des Umrisses und erstaunlicher Feinheit in der Charakteristik des Kopfes. Groß ist die Zahl von Heiligenfiguren aus dem fünfzehnten Jahrhundert, die aus verschiedenen märkischen Kirchen stammen. Die Gruppe unserer Abb. 5 gehörte einst zum Schmuck der Berliner Marienkirche. Die Gestalt des Cruzifixus ist nicht gerade ein Zeugnis besonders hohen und verfeinerten Kunstempfindens, aber doch eine Arbeit von großer handwerklicher Tüchtigkeit, die mit den ein wenig derb behandelten Formen gut umzugehen weiß. Die Nebenfiguren sind ganz erfüllt von gotischer Frömmigkeit, die sie naiv zum Ausdruck bringen. Noch besseren Begriff von den Holzbildnern der Mark geben die größeren Altäre, die im Kapellenraum vereint sind (s. Abb. 4). Das Hauptstück ist hier der Altar aus Fehrbellin (um 1500) mit den reich geschnitzten und bemalten Darstellungen der Kreuzigung und anderer Szenen aus der Passion Christi und mit der schönen Grablegung in der Predella. Der rechts daneben befindliche Altar, der auf unserer Abbildung noch sichtbar wird, mit den vier geschnitzten Heiligenfiguren, ist aus Mellen und gibt mit dem Fehrbelliner und mit dem gegenüber aufgestellten Altar aus Coritten eine Vorstellung von der Mannig-



Abb. 5. Cruzifixus und Heiligenfiguren aus der Berliner Marienkirche



Abb. 6. Holzfigur eines Bischofs aus Zinna bei Jüterbog



Abb. 7. Urne aus dem Königsgrabe von Seddin



Abb. 8. Blick in die große Halle



Abb. 9. Nachbildung des Wittstocker Sakramentshäuschens (1516)

Die photographischen Aufnahmen zu diesem Aufsatz machte E. von Brauchitsch in Berlin.

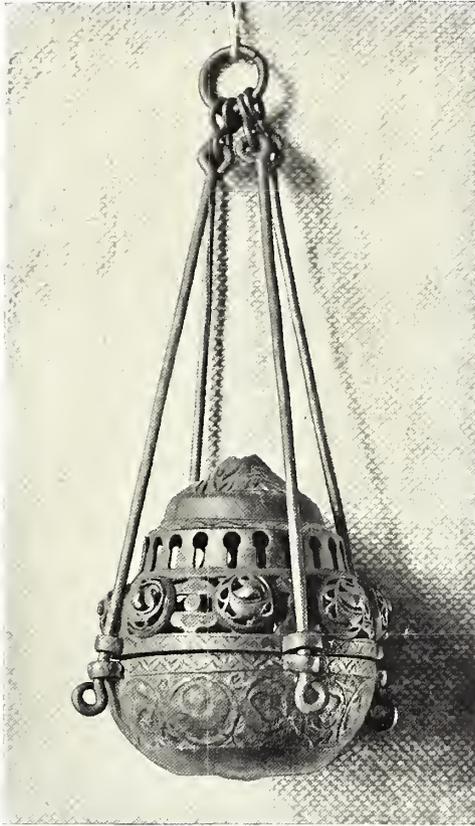


Abb. 10. Romanisches Räuchergefäß aus einer alten märkischen Kirche

faltigkeit und der Erfindungsgabe, die diesen braven und geschickten Meistern eigen war. Ein kirchliches Kunstwerk gotischen Stils aus der Mark, das durch seine ausdrückliche Jahresbezeichnung eine Stellung für sich einnimmt, ist das zierliche *Wittstocker Sakramentshäuschen*, eine Stiftung des Bischofs Johann von Schlaberndorf vom Jahre 1516, das man im Märkischen Museum allerdings nur in einer vortrefflichen Nachbildung kennen lernt. Das reizvoll aufgebaute, mit feinem Maßwerk versehene Stück hat Hoffmann sehr eigenartig an der Hauptwand der großen Halle (Abb. 9) gegen einen schönen modernen, aber nach alten Mustern gefertigten und in der Farbenwirkung vorzüglich abgestimmten Teppich gestellt, der überdies noch von einem alten Barockrahmen eingefasst wird. Gerade diese malerische Zusammenstellung von Zeugnissen verschiedener Stilperioden, die sich ausgezeichnet miteinander vertragen, wirkt sehr gut und echt, mit der ganzen Unschuld naiverer, noch nicht historisch geschulter Zeiten.

Aus der gotischen in die *romanische* Zeit zurück, für die es in Berlin selbst völlig an Denkmälern fehlt, führen alte Taufsteine aus märkischen Kirchen (siehe Abb. 4 u. 8) und vor allem eine Reihe sehr zierlicher Räuchergefäße, von denen hier gleichfalls eins wiedergegeben wird (Abb. 10).

Reicher blüht die märkische und berlinische Kunst in der Renaissancezeit auf. Zwar die Malerei, die damals in der brandenburgischen Residenz und den

kleineren Städten geübt wurde, hat keine selbständigen Großtaten hervorgebracht. Sie ist im Beginn des sechzehnten Jahrhunderts durchaus von der Kunst des höher kultivierten benachbarten Sachsenlandes abhängig, und sehr oft namentlich stoßen wir auf Beweise für den Einfluß, den die Schule Lukas Cranachs in der Mark gewann. Wie in den älteren Berliner Kirchen kann man auch bei den von dort ins Museum gewanderten Bildern dann verfolgen, wie um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts die sächsischen Einflüsse durch italienische ergänzt und durchkreuzt werden. Namentlich der Hintergrund der Gemälde zeigt in den Linien der Landschaft und in den Architekturen, die dort auftauchen, die Anregungen, die von der Renaissancekunst des Südens auf mannigfachen Umwegen nach Norddeutschland gedungen sind. An mehreren Bildern aus der Nikolaikirche kann man das gut studieren; zu den interessantesten unter ihnen gehört die hier wiedergegebene Szene des barmherzigen Samariters (Abb 11). Dann macht die märkische Malerei, soweit sie im Museum vertreten ist, einen Sprung ins achtzehnte Jahrhundert hinein. Namenlose Porträts, die im Vorraum aufgehängt sind, erzählen von ihrer soliden, wirklichkeitsgetreuen Bildniskunst. Auch Antoine Pesne und seine Nebenmänner sind mit einigen Arbeiten vertreten. Besonders entwickelte sich aber zur Zopf- und Rokokozeit eine recht bedeutende Fähigkeit dekorativer Raumschmückung. Die beste Probe hierfür liefert das Zimmer, in dem die Wandgemälde aus dem Prunkraum des ehemaligen *Podewilsschen Palais* in der Klosterstraße (um 1765) ringsum eingelassen sind, die aller Wahrscheinlichkeit nach von Joh. Carl Wilh. Rosenberg her-

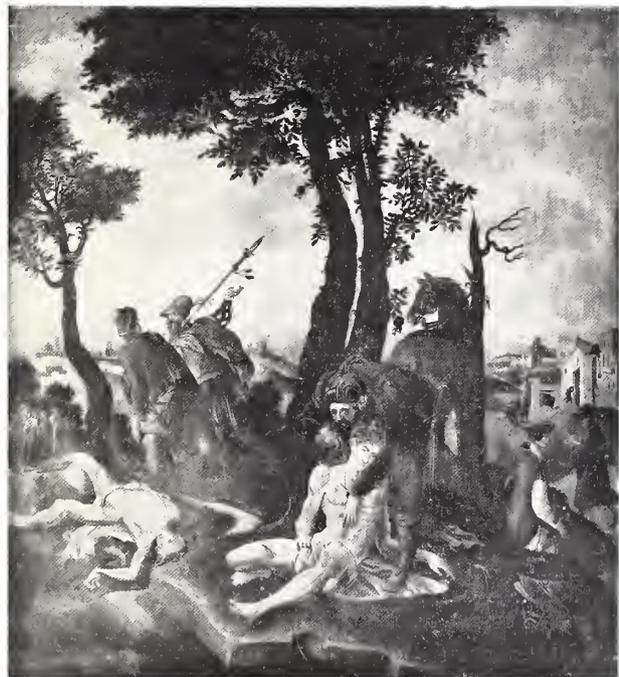


Abb. 11. Der barmherzige Samariter.  
(Gemälde aus der Berliner Nikolaikirche)

rühren, einem Vetter des bekannteren Stechers der Berliner Prospekte Joh. Georg Rosenberg, mit feinem Farbensinn abgestimmte Arrangements im tändelnden Stil der Zeit, die ihren dekorativen Zweck trefflich erfüllen. Auch ein paar Supraporten mit Blumenstillleben geben von der Sicherheit und dem anmutigen Geschmack Kunde, der sich in der friedericianischen Epoche unter französischem Einfluß in Berlin entwickelt hatte. Eine große Gruppe von Gemälden stammt dann aus der Tätigkeit der tüchtigen Berliner Architekturmaler vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Man sieht einiges von Eduard Gärtner, wunderhübsche Aquarelle von Calau, in denen mit spitzem Pinsel in sorgfältigster Wiedergabe Veduten aus dem Berlin von 1830 gegeben sind, vor allem aber das saubere, ein wenig nüchterne, doch sehr solid gemaute Biedermeier-Epos von der großen Granitschale vor dem Alten Museum, das uns *Joh. Erdmann Hummel* hinterlassen hat. In Zusammenhang mit diesem Kreise stand auch der junge *Menzel*, von dem das Märkische Museum allerdings nur ein einziges Bild besitzt: eine Ansicht aus der Gegend des Tempelhofer Feldes vom Jahre 1854, ein unvollendetes, sehr frisch und breit gemaltes Bild, das sich den Werken aus der Frühzeit des Meisters in der Nationalgalerie würdig anreihet. Man hat das Bild, seitdem es vor drei Jahren auftauchte, immer als eine Ansicht des Kreuzberges bezeichnet, auch im Katalog der Jahrhundert-Ausstellung ist es so genannt; es scheint aber zweifelhaft, ob es damit richtig getauft worden ist, vor allem darum, weil die Eisenpyramide des Freiheitskrieg-Denkmal fehlt. Noch weiter in die Neuzeit hinein führen die Aquarelle von *Julius Jacob*, der lange Zeit ein besonderes Interesse für die immer mehr verschwindenden malerischen Partien von Alt-Berlin hatte und in einer langen Folge dokumentarischer Zeichnungen und Malereien von winkligen Häusern und Höfen, schönen Interieurs alter Gebäude mit interessanten Decken und ehrwürdigen Möbeln, besonders gern auch von den gewundenen Treppentritten des achtzehnten Jahrhunderts mit ihren geschnitzten oder geschmiedeten Geländern erzählte. Ganze Serien dieser Schilderungen hat die Stadt Berlin schon vor Jahren angekauft und dem Märkischen Museum überwiesen, das sie nun in treuer Hut hält. Nur ein Teil davon ist ausgestellt; man will hier wie anderwärts, wiederum nach jenem Prinzip der Scheidung zwischen Schau- und Studiensammlung, gelegentlich einen Wechsel eintreten lassen.

Indessen wer sich mit der berlinischen Malerschule des neunzehnten Jahrhunderts beschäftigen will, wird sich natürlich in die Nationalgalerie begeben und das Märkische Museum nur zu einigen notwendigen Ergänzungen aufsuchen. Vollständiger und systematischer angelegt ist die Sammlung von Werken der Berliner *Kupferstecherkunst*, die das Museum in einem hübschen Studiensaal vereinigt hält. Wenngleich auch für dies kunstgeschichtliche Kapitel an anderer Stelle, im Kupferstich-Kabinett, reichliches Material zu finden ist, so wird doch die speziell berlinische Zusammenstellung, die hier sorgsam gesichtet und geordnet

vorliegt, jedem Forscher und Kunstfreund hochwillkommen sein. Die Blätter, zum großen Teil Exemplare von bester Qualität, gewähren eine sehr instruktive Übersicht über die Entwicklung der graphischen Kunst in der Hauptstadt, von Johann Wolfgang (Abb. 12) und Samuel Blesendorff, die unter Friedrich I. ihre äußerst fruchtbare Tätigkeit in den Dienst des jungen Königshofes und der Bürgerschaft der neuen Residenz stellten, über Chodowiecki und seinen oft unterschätzten Nebenmann Meil, über den glänzenden Porträtisten Georg Friedrich Schmidt, den Alleskönner Bernhard Rode bis zu Franz Krüger. Was man aber kaum an einer anderen Stelle finden wird, ist die ausgezeichnete Sammlung älterer Berliner Lithographien, vor allem die in reicher Zahl aufgestapelten Karikaturen und humoristischen Blätter aus der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, die für Wesen und Kunst des Berlinertums so ungemein bezeichnend sind. Von den köstlichen bunten Darstellungen dieser Art, die B. Dörbek hinterlassen hat, führen unsere Abbildungen 14 und 15 zwei besonders hübsche Exemplare in Schwarzweiß-Reproduktionen vor, aus denen man wohl den drastischen Witz der Figuren, den sicheren Strich der vergnüglichen Zeichnung, aber nicht den naiven Geschmack der Farbengebung kennen lernen kann, der ihnen erst den Stempel aufdrückt. Viele dieser Gestalten und Gruppen, Typen einzelner Stände und Straßenszenen sind anonym geblieben, weil die ernsthaften Künstler, die sich solche Späße gern erlaubten (auch der alte Schadow war darunter!), ihrer Würde etwas zu vergeben fürchteten, wenn sie hier verantwortlich zeichneten. Wir Heutigen, die wir mehr auf die Kunst als auf die Würde sehen, erblicken oft gerade in diesen Späßen besonders charakteristische Abkömmlinge ihres echt berlinischen Geistes. Einzigartig aber ist im Museum die nahezu vollständige Sammlung aller Dokumente für das Werden und Wachsen der Stadt Berlin. Die Pläne von jenem ältesten Stadtgrundriß Gregor Memhardts von 1650 bis zu den mannigfaltigen Kupfern von Schleuen, die Ansichten einzelner Häuser, namentlich die Abbildungen des Schlosses in den verschiedenen Stadien seiner interessanten Baugeschichte, die Prospekte von Straßen und Plätzen und Brücken gewähren ein fast lückenloses Bild von der Entwicklung der Hauptstadt. Wo wichtige Originale nicht zu haben waren, helfen Kopien, so bei dem überaus wertvollen Gemälde des vorschläterschen Hohenzollernschlosses, das im Schlosse Tamsel hängt, oder bei den unentbehrlichen Aquarellen von Johann Stridbeck aus den Jahren 1690 und 1691, welche die Königl. Bibliothek verwahrt.

Die Zusammenstellung kunstgewerblicher Einzelstücke aus verschiedenen Zeiten und Handwerkskreisen, die das Märkische Museum darbietet, kann naturgemäß keine erschöpfende Vorstellung von diesen Künsten gewähren. Wer etwa die Entwicklung des altberlinischen Porzellans studieren will, wird ins Kunstgewerbemuseum gehen; aber er wird immerhin auch am Köllnischen Park eine Reihe sehr schöner und lebenswürdiger, gut modellierter Figürchen und Gruppen finden. Mit der dekorativen Plastik steht es



Abb. 12. Der Erzgießer Johann Jacobi. Stich von J. Wolfgang nach S. Blesendorff.



Abb. 13. Terrakotten vom Hause des Töpfers Gormann (in der heutigen Berliner Gormannstraße)



Abb. 14. Farbige Lithographie von B. Dörbeck



Abb. 15. Farbige Lithographie von B. Dörbeck



Abb. 16. Ofenplatte aus Gußeisen vom Jahre 1624.  
(«Der Slitten mit der Cupidine», geführt von »Stoltze»)



Abb. 17. Ofenplatte aus Gußeisen.

nicht anders. In einem Hause, das so viele Wohnungen enthält, können natürlich von den einzelnen Kunstzweigen nur bezeichnende Proben gegeben werden, und namentlich in früheren Jahren stand das, was hier zusammenkam, oft genug unter dem Zeichen mehr oder minder günstiger Zufälle. Dennoch ergibt sich eine gewisse Linie der Entwicklung, wenn wir unser Auge von den alten Schlußsteinen und Konsolen, wie sie etwa im Kapellenraum eingemauert und verwertet sind, bis zu der schönen Grabreliefplatte vom alten Jerusalemer Kirchhof, die deutlich das Gepräge der Schadowschen Zeit trägt (im Hintergrunde von Abb. 8), oder den friesartig sich aneinander reihenden Terrakotten wandern lassen, die einst das Haus des Töpfers Gormann in der heutigen Gormannstraße schmückten, und die vom Geschmack der Schinkel-Epoche so respektable Kunde geben (Abb. 13). Für die Keramik ist überhaupt recht gut gesorgt durch eine reichhaltige Sammlung von

Kacheln und Kachelfragmenten aus altberliner Häusern, von einheimischen und ausländischen Krügen und Schüsseln, die man in dem holländisch gesinnten Berlin des achtzehnten Jahrhunderts so sehr liebte (darunter hübsche Stücke aus Rheinsberger Fayence), und durch eine größere Reihe prächtiger Öfen, die durch die Räume verteilt sind. Man möchte dem Berliner Handwerk der Gegenwart von Herzen wünschen, daß es sich diese alten Arbeiten seiner Vergangenheit recht genau ansieht und sich von ihnen befruchten läßt. Das gilt namentlich auch von den Erzeugnissen des Schmiedehandwerks. Diese Gitter, diese eisernen Rankenwerke zur Ausfüllung von Türbögen, diese Kreuze von alten Friedhöfen, die die einfache Grundform des Symbols mit geschickt gehämmerten Blättern und Blumen variieren, deuten auf ein recht hohes Durchschnittsniveau der Metallbearbeitung, in der sich noch ein Nachklang der hohen Kunstfertigkeit



Abb. 18. Barockschränk aus der Priegnitz



Abb. 19. Innungslade der Schlosser- und Sporerzunft

keit aus romanischer und gotischer Zeit findet. Von dieser älteren Kunstübung werden uns mancherlei Beweise beigebracht. Zu den merkwürdigsten gehört die eigentümliche Leuchterkronen aus der Kirche zu Vietznitz bei Friesack (Abb. 20), eine Dorfschmiedearbeit aus dem fünfzehnten Jahrhundert, die in der schlanken Form ihrer offenherzigen Konstruktion, in dem sonst selten vorkommenden Schmuck lose angehängter Eisenblumen an den horizontalen Reifen sehr originell wirkt. Die gerade jetzt vom Berliner Kunstgewerbemuseum veranstaltete Ausstellung für Friedhofs- und Grabsteinkunst erinnert daran, daß die letzten Reste dieser Fertigkeiten längst verschwunden sind, und daß es jetzt wieder gilt, von vorne anzufangen, um das Verlorene zurückzugewinnen. Wie sehr man in der Mark darauf bedacht war, in früheren Zeiten sich gerade für Eisenarbeiten gute Vorbilder zu sichern, erkennt man an der reichen Zahl vortrefflicher Ofengußplatten, die das Märkische Museum sammeln konnte. Es sind meistens Arbeiten aus dem Braunschweigischen und Lüneburgischen, die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert in Brandenburg Eingang fanden und viel begehrt worden sein müssen. Zwei davon führen wir in Abbildern vor (Abb. 16 u. 17): ein sehr interessantes Stück aus dem Jahre 1624, das in der allegorischen Fassung des Themas fast an die Mummenschanz im zweiten Faust denken läßt, und ein jüngerer Stück, dessen Frauengestalt von fern an Dürers »Großes Glück« erinnert.

Andere Denkmäler tüchtigen alten Kunsthandwerks findet man in jenem geräumigen Saale, der Dokumente der ehemaligen Zünfte vereinigt. Die Pokale, Humpen, Zinnkannen, die Meister- und Gesellenbriefe (an denen in den dreißiger Jahren des vergangenen Jahrhunderts noch der junge Menzel mitarbeitete), die Fahnen, die Sargschilder, besonders aber die Laden der Gewerke erzählen von solidem Geschmack und guter Werkstatt-Tradition, die alle modernen Bemühungen ähnlicher Art tief beschämen. Unser Illustrationsbeispiel (Abb. 19), die Werkklade der Schlosser, Bohrer, Büchsen-, Uhr- und Windenmacher vom Jahre 1650, mag als Beweis dafür gelten. Daß sich gute Tischler- und Schnitzarbeit auch in den kleineren Städten der Mark tapfer hielt, zeigt ein Stück wie der barocke Schrank aus der Priegnitz (Abb. 18), mit seiner reichen, aus fast übermäßiger Zierlust geborenen, bunt bemalten Schnitzerei.

Diese Aufzählungen und Inhaltsangaben klingen recht bunt. Sie entsprechen damit einigermaßen dem Wesen der Sammlungen, die Ludwig Hoffmanns neues

Bauwerk umschließt. Und sie deuten zugleich auf das Ziel, das der Verwaltung des Museums für die Zukunft vorschweben muß, dessen Erreichung sich erst jetzt nach der systematischen Aufstellung in geeigneten Räumen nach und nach gewinnen läßt. Es handelt sich darum, den Grundstock des heutigen Besitzes weiter auszubauen, namentlich nach der künstlerischen und kunstgewerblichen Seite hin, die für uns an dieser Stelle in Betracht kam, alles das in dieser Zentrale zu vereinigen, was die Staatsanstalten noch nicht an sich gerissen haben. Es wurde schon die Hoffnung aus-

gesprochen, daß diese Bemühungen zweifellos von nun ab in der Bürgerschaft ganz andere Unterstützung finden werden als bisher. Aber man könnte freilich auch hierüber hinaus noch andere Wünsche und Hoffnungen für das Märkische Museum aufstellen. Man könnte daran denken, daß im Rahmen seiner Sammlungen Platz geschaffen würde etwa für eine Porträtgalerie berühmter und verdienter Bürger, deren Bildnis die Stadt ihnen und sich selbst zur Ehre offiziell anfertigen ließe — winzige Keime hierzu sind schon im Rathause vorhanden —, daß, ähnlich wie Lichtwark dies in der Hamburger Kunsthalle durchgeführt hat, die Künstlerschaft Berlins ausdrücklich auf die städtischen und landschaftlichen Themata hingewiesen würde, die sich ihr so willig darbieten, daß das Wirken der märkischen Maler und Bildhauer hier in einer Weise berücksichtigt würde, wie das in den großen Museen des Staates, auch in der Nationalgalerie, kaum möglich ist. Kurz: die Arbeit ist mit dieser Entwicklung des neuen Hauses nicht abgeschlossen, sie beginnt in mancher Hinsicht vielleicht erst jetzt. Aber gerade daß wir dies empfinden, deutet auf die lebendige Anregung hin, die von dem neuen Museum ausgeht, auf die Erwartungen, die wir an seine Eröffnung

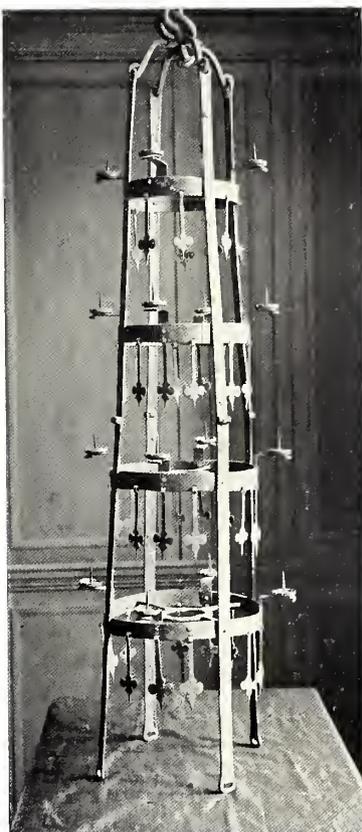


Abb. 20. Schmiedeeiserner Kronleuchter aus der Dorfkirche zu Vietznitz bei Friesack

für die berlinisch-märkische Heimatkunst knüpfen. Daß trotzdem das jetzt Dargebotene durchaus nichts Fragmentarisches an sich hat, vielmehr in allem bunten Wechsel, bei aller launischen Zufälligkeit mancher Partien eine Einheit bildet, ist das Verdienst des Architekten und der Museumsleiter. Verläßt der Besucher das schöne Haus und seine Säle, die gerade durch ihre Abwechslung und Mannigfaltigkeit nirgends ermüden, so hat er durchaus nicht das Gefühl, einem Labyrinth entronnen zu sein, sondern es ist ihm, als habe er mit dem gemächlichen Schritt eines Spaziergängers die Vergangenheit Berlins und der Mark Brandenburg durchwandert. Auf viele Provinzen und Bezirke fiel sein Blick, aber was haften bleibt, ist dennoch das Gesamtbild eines ganzen Landes mit seinen festgezogenen Grenzen.

# EINIGE UNERKANNTE OBER- DEUTSCHE GEMÄLDE IN ITALIE- NISCHEN GALERIEN

VON HERMANN VOSS-BERLIN

Die R. Galleria Estense in Modena besitzt als »Scuola olandese del sec. XV« zwei hervorragende kleine Gemälde der oberrheinischen Schule, denen künstlerische und kunsthistorische Bedeutung unter den wenigen erhaltenen Werken der Gegend aus dieser frühen Zeit ein hohes Interesse sichern. Der erste Blick läßt enge Beziehungen der beiden Tafeln zu Konrad Witz erkennen: man nehme nur den knieenden Engel der Verkündigung, die architektonischen und landschaftlichen Gründe, die interessanten Versuche der Raumdarstellung und — in den Originalen — die helle, klare Tönung mit dem charakteristischen Rot und Blau, dem kühlen Gelb — in genau den Nuancen, die man von den Bildern des Witz her kennt. Eine bezeichnende Einzelheit: die Gitter an den Häusern, die Statuen an den Pfeilern, überhaupt die Hinneigung zum Stilleben, und zwar bei feinstem Gefühl für die verbindende, zusammenfassende Kraft des Lichtes.

Von Wert sind die Tafeln besonders durch das relativ frühe Stadium, das sie vertreten. Die noch recht ungeschickte Perspektive, die auf Miniaturistengewohnheiten deutende sorgfältige Behandlung des Kleinkrams, besonders aber der noch sehr archaische Gewandstil weisen unbedingt in die erste Hälfte des Jahrhunderts, etwa zwischen 1440—1450. Die Art, wie der Künstler den Stoff der beiden Bilder behandelt hat, ist kompositionell ungewöhnlich und verrät einen eigenartigen, etwas unruhigen Geist. So hat er bei der Verkündigung den Engel ganz vorn, außerhalb der Hauptraumschicht, gesetzt und im Profil gebracht, die Madonna läßt er in der Diagonale korrespondieren. Auch daß er den Raum nach hinten zu teilt — links Einblick in eine Kirche, ähnlich wie auf Witzens Neapler Bild, rechts in eine Stube — ist originell und geistreich. Der Ausblick in die Landschaft, den er durch das Fenster gewährt, ist wieder durch den großen Basler Meister angeregt, wirkt aber in seiner Intimität doch sehr eigen. Entzückend der von der Decke herabhängende Leuchter in seiner zag gegen eine hellere Fläche abstechenden zarten Linie.

Auch die Heimsuchung ist in der Diagonale komponiert, aber während sich der Künstler in der Verkündigung mit der Profilhaltung des Engels zu helfen wußte, verliert er in der Gestalt der Maria aus dem Bewußtsein, daß diese sich bildeinwärts drehen müßte, der hl. Elisabeth zu: offenbar kam er über die Schwierigkeiten einer solchen Pose nicht hinweg. Nicht durch die beiden Hauptfiguren, sondern durch die überaus feine, ja poetische Landschaft ist uns die Heimsuchung wertvoll. Man wird stark an die Bilder des sogenannten Meisters von 1445 (Donaueschingen, Basel) erinnert, doch ist alles miniaturartiger, gezeichneter, zudem der Augenpunkt — vielleicht dem Formate



Abb. 1. Nachfolger des Konrad Witz, Verkündigung.  
Modena, Galleria Estense



Abb. 2. Nachfolger des Konrat Witz, Heimsuchung.  
Modena, Galleria Estense

zuliebe — höher genommen<sup>1)</sup>. An dem Stückchen Himmel auf dem zweiten Bilde genießt man die feine Beobachtung der Wolken, die an ein Meisterwerk Witzens in der Wiedergabe des Lebens der Luft erinnert — die Kreuzigung im Kaiser-Friedrich-Museum. Wundervoll empfunden ist das Architektonische: das Motiv des Spitzgiebels mit den treppenartig aufgesetzten Zinnen, das Erkerchen, die kleinen, sorgsam nebeneinander gereihten Luken — das ist mit einer sehr oberdeutschen Andacht fürs Leben in den kleinen Dingen gemalt. Und wie aus dem vergitterten Maßwerkfenster zwei Köpfe hervorschauen und noch weiter nach hinten eine Alte — so scheint's — aus einer kleinen lukenartigen Öffnung — das zeugt wieder von einer Intimität, einer Fähigkeit, das Geschaute poetisch zu erklären, die man nirgends anders damals so besaß als zwischen Donau und Alpen.

Offenbar bildeten die beiden schmalen Täfelchen die Flügel eines Triptychons. Die Rück- (Außen-) Seiten enthalten zwei Gestalten weiblicher Heiligen, grau in grau gemalt und leider sehr beschädigt; sie scheinen mir außer den Beziehungen zu Witz auch solche zum Meister von Flémalle zu zeigen — wie übrigens wohl auch der Innenseiten. Vielleicht, das sich mittelst ihrer ein neues Argument zugunsten der These ergibt, daß der Flémaller zu Basel während des Konzils in Verbindung mit Witz (und seiner Richtung) gestanden sei.

Zwei interessante Täfelchen sind es, die das Museo Poldi-Pezzoli in Mailand als »Scuola Tedesca« auführt — interessant schon ganz äußerlich als Bilder, mehr aber noch wegen der kuriosen Männlein, die in komisch-bewegten Haltungen sich darauf umhertreiben. Kurios die architektonischen Details, kurios das Räumliche, kurios, was auf den Bildchen passiert: es muß eine ausgesprochene Persönlichkeit sein, die solche Dinge ersann. Das Glück will, daß wir ihr auch einen Namen geben können, denn der Maler kann kein anderer sein als der Bayer Mair von Landshut, der uns als Stecher wohlbekannt ist. Bis ins Einzelne lassen sich die Kapriolen der beiden Tafeln durch analoge Sachen aus seinen Stichen belegen; mehr als Worte wird der Vergleich mit der hier reproduzierten Darstellung »Simson und Delila« das beweisen: die Architekturen mit den Treppentativen, den Statuetten, den vegetativen Ornamenten, die Figuren mit ihren rundlichen Köpfen, den sonderbaren zerhackten Bewegungen, den beredten Händen, das spärlich gebrachte Landschaftliche. (Auf dem in Frage stehenden Stiche ganz abwesend.) Züge, die im einzelnen auf ihn hinweisen, sind der auf dem einen Bildchen dargestellte Affe oder (auf dem andern) die einstürzende Säule mit dem Götzenbilde — Spielereien, die für diesen sonderbaren Kauz ganz besonders bezeichnend sind.

<sup>1)</sup> Vergl. hierzu die bekannte Nürnberger »Allegorie des Todes und des Lebens«, die sicher oberdeutschen Ursprunges ist und im Format, wie auch in Landschaft, Komposition, Architektur Verwandtschaften aufweist, aber freilich bei größerer Strenge und noch ausgesprochenerem Miniaturstil.

Das Koloristische ist eigentümlich: ein warmer, warmer Gesamton, darin als Einzelfarben besonders Rot und Gelb, wenig Grün und Blau, der Himmel — bei der sonst sehr vorgeschrittenen Behandlung etwas überraschenderweise — golden. Besonders schön der Lichteinfall: die Abstufung der Beleuchtung draußen, unter den Bögen, in den Zimmern ist fein intendiert und mit noch größerer Geschicklichkeit als auf den Stichen ausgeführt, auf denen das Lineare weit mehr überwiegt. Immerhin sind auch in der

des Hans Olmdorfer in Zusammenhang gebracht werden, allein ein bestimmter Meister wird sich schwerlich nennen lassen, bevor nicht überhaupt der Denkmälerschatz der bayrischen Schule systematisch durchforscht und stilistisch geordnet sein wird. Es scheint, daß der nicht unbedeutende Künstler auch zur niederbayerischen Schule Beziehungen gehabt hat, wenigstens besitzt die Komposition bei einer reicheren Durchbildung und größerer Figurenzahl Ähnlichkeiten mit der Kreuztragung Rueland Frühaufs in Regens-

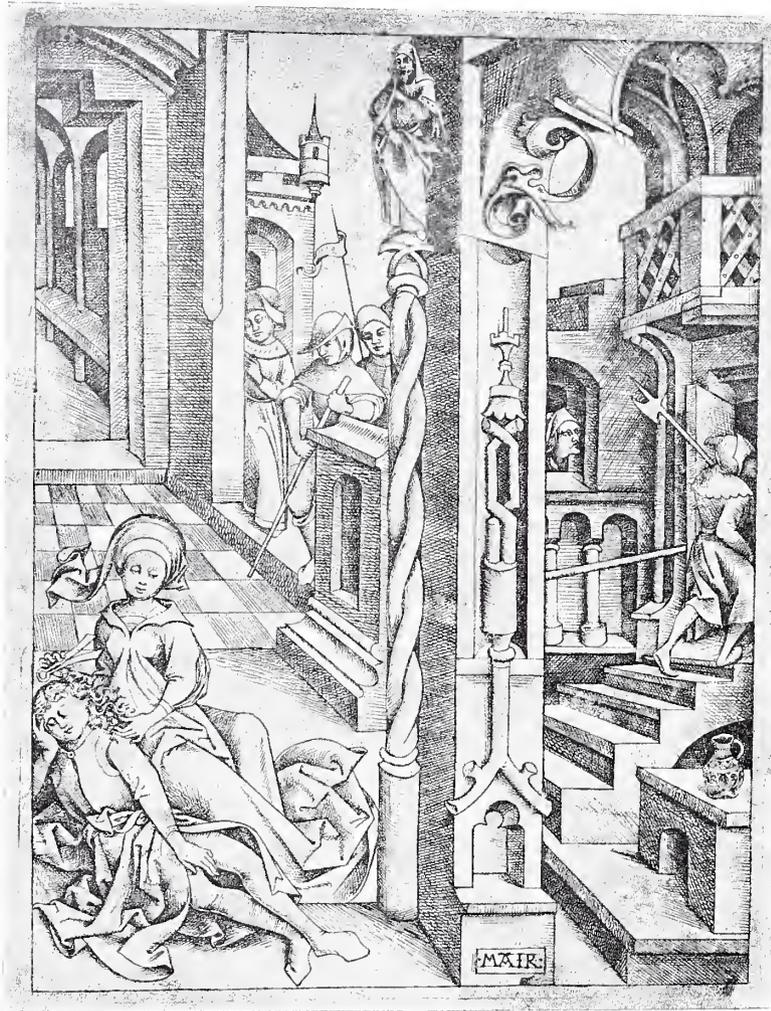


Abb. 3. Mair von Landshut, Simson und Dalila. (Stich)

Behandlung der Beleuchtung große Ähnlichkeiten zwischen den Bildern und den Kupferstichen.

Den Bildern des Mair reiht sich ungezwungen eine in der Sammlung Carrand (Florenz, Bargello) aufbewahrte Kreuztragung der oberbayerischen Schule an, ebenfalls eine Tafel von kleinen, fast winzigen Dimensionen, dabei voll von sauber gezeichneten Details und kräftig und tief in der Farbe. Die Empfindung ist eine Note roher, bäurischer als bei dem am Landshuter Hofe tätigen Mair, die Figuren sind plumper, gemeiner. Nahe Beziehungen hat die Kreuztragung zu jener Gruppe von Bildern, die mit der Person

burg (Altarwerk des Historischen Vereins) — die Koloristik freilich ist eine durchaus andere.

Mit dem in der Borghesegalerie aufbewahrten Porträt Ludwigs X. von Bayern (geb. 1495, regierte 1516—1545) gelangen wir ins 16. Jahrhundert. Wie mir scheint, weist das sehr tüchtige Bild deutlich die Hand Bartel Behams auf, der als Hofmaler des bayrischen Hofes eine Reihe qualitativ verschiedener Bildnisse bayrischer Fürstlichkeiten ausgeführt hat, von denen die Schleißheimer Galerie das meiste besitzt. Beham hat die gleiche Persönlichkeit auch im Stich dargestellt (B. 62), und zwar im gleichen Jahre seines

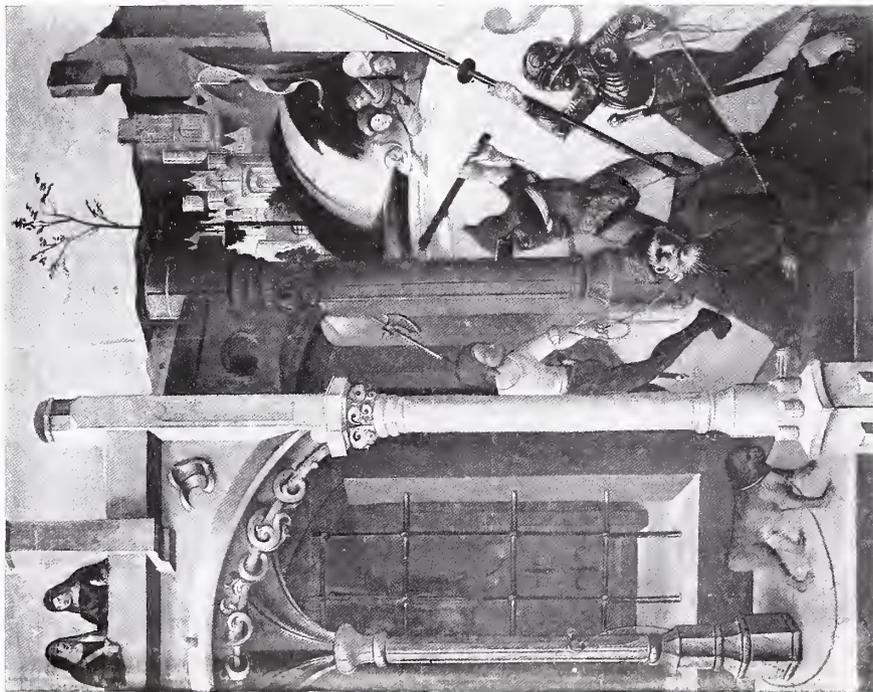
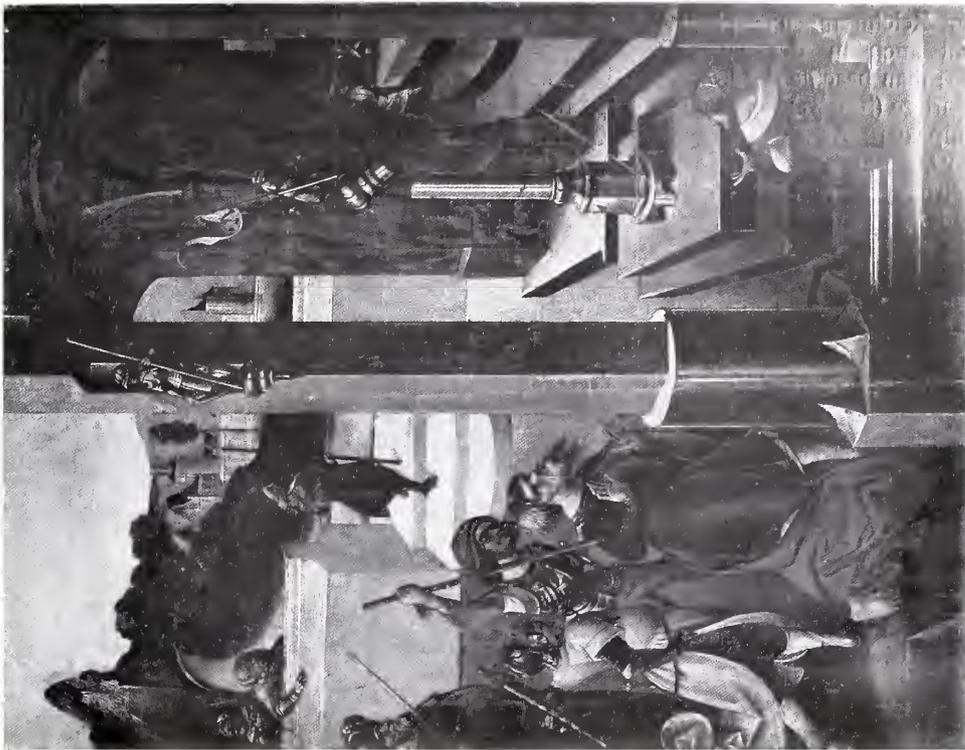


Abb. 4 und 5. Mair von Landshut, Martyrium eines Heiligen. Mailand, Museo Poldi-Pezzoli

Lebens, wie die beiderseits gleichlautende Inschrift darauf (also 1531). Das Bild verhält sich zu dem Stiche im Gegensinn, wodurch glaubhaft wird, daß es ihm zeitlich vorangeht. Bezeichnenderweise enthält der Stich nicht bloß mehr Zeichnung und plastische Schärfe, sondern erscheint auch in der künstlerischen Anordnung als reifer: man beachte das kräftiger gebogene Barett, die andersartige (bessere) Verteilung der Kleidermassen, die kompaktere Art, wie der Mann in den Rahmen gesetzt ist. Durch die schärfere Plastik hat das Gesicht vielleicht etwas Älteres erhalten, besonders in der Augenpartie: Beham liebte die großen, rundlichen, ein wenig derben Formen und entfernte sich ihnen zuliebe vielleicht etwas von der Natur. Schon Dürer hielt es so, daß er dem ausgeführten Kupfer mehr Reichtum und Plastik der Form gab als der ersten Niederschrift vor dem Modell — eine Eigentümlichkeit, über die z. B. ein Vergleich der Vorzeichnung zu seinem Friedrich dem Weisen<sup>1)</sup> mit dem Stiche (B. 104) Aufschluß gibt. Auch daß er hierbei von der Natur leicht abwich, sieht man an diesem Beispiel. (Vergleiche Wölflin, Die Kunst Dürers, 1. Auflage, S. 280 f.)

1) Vergl. bei diesem Dürerstiche die ganze Aufmachung, wie Pelzkragen, Barett, Hintergrund, Inschrifttafel — in all diesen Zügen erweist sich der Behamsche Stich als unmittelbar hergeleitet von seinem großen Vorgänger.

Auch sonst ist uns Herzog Ludwig im Bilde überliefert worden, und zwar zweimal noch von Bartel Beham selber, zunächst in einem Hüftbild, nach vorn gewendet (Schleißheimer Galerie), datiert von 1530, sodann in einem Gemälde der Liechtensteinschen Galerie zu Wien (1531), das, obwohl ohne nähere Angabe, deutlich den gleichen Fürsten darstellt, wiederum in größerem Ausschnitt als in Rom, aber sonst ganz mit dem Borghesebild übereingehend, von dem es offenbar eine erweiterte Replik ist. Ein weiteres Bildnis, dem Amberger zugewiesen, befindet sich in der Kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien und stellt den Herrscher (laut Ausweis einer Kopie in Karlsruhe) im fünfundvierzigsten Jahre seines Lebens dar. In der Tat ist das Gesicht um ein merkliches Stück älter geworden. —

Die Verbindung Bartel Behams mit Bayern ist im Grunde nicht eng gewesen; der Künstler blieb seiner künstlerischen Art nach wesentlich Nürnberger. Als Porträtist hat er — mit Penz — für den besten in dieser späteren Zeit zu gelten; Bildnisse wie das bekannte des Ottheinrich in Augsburg (Kgl. Galerie) gehören wohl überhaupt zu dem Hervorragendsten, was die deutsche Bildniskunst geleistet hat. Ihm schließt sich das neue Bild zwar nicht als ebenbürtig, aber doch als wenig unterlegen an — Grund genug, ihm unter den altdeutschen Bildnissen in italienischen Galerien einen ehrenvollen Platz zuzuerkennen.



Abb. 6. Bayerische Schule um 1500, Kreuztragung Christi. Florenz, Bargello

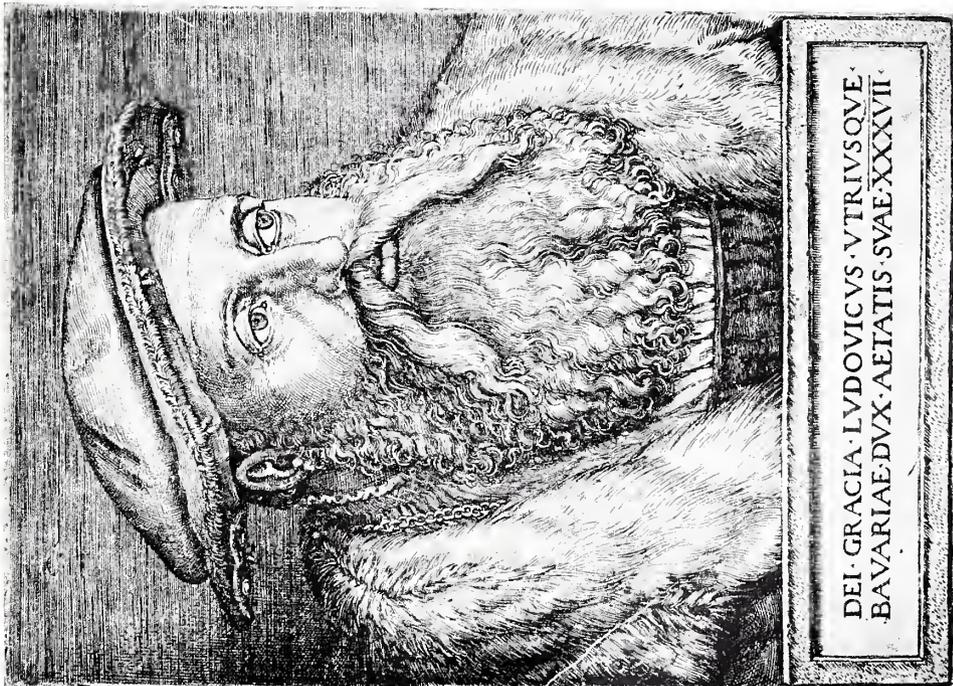


Abb. 8. Bartel Beham, Bildnis  
 Ludwigs X. von Bayern. Stich



Abb. 7. Bartel Beham,  
 Bildnis Ludwigs X. von Bayern  
 Rom, Galleria Borghese.



Bartel Beham: Bildnis Ludwigs X. von Bayern.  
Wien, Galerie Liechtenstein

# DAS WARTBURGWERK

VON H. BERGNER IN NISCHWITZ

**D**IE Erneuerung der Wartburg ist das Lebenswerk des Großherzogs Karl Alexander von Sachsen-Weimar und der hochgesinnte Fürst hat von Anfang auch eine würdige Publikation darüber geplant. Sie ist erst gegen Ende seines Lebens, seit 1894, in Gang gekommen und nach zwölfjähriger Arbeit als Riesenprachtwerk vollendet worden.<sup>1)</sup> Damit wird der deutschen Bildung erst die Fülle der Kunst- und Kulturtaten ganz erschlossen, die sich in mehr als siebenhundertjähriger Geschichte bis in die jüngste Gegenwart an die Wartburg geheftet haben. Die älteste Landgrafengeschichte und die Blüte des Minnesangs, das sagenumspinnene Leben der hl. Elisabeth und die kampferfüllte Zeit der Wettiner, Luthers Aufenthalt und die deutsche Bibel, das Wartburgfest der Burschenschaft und das neue Kunstleben unter Karl Alexander — alle diese Erinnerungen und Eindrücke, gehoben durch die Schönheit der Lage und Umgebung, umfassen den Besucher mit dem unsagbar frohen, festlichen, wehmütigen »Wartburgzauber«, den man nie vergißt. Und wenn dem hohen Wiederhersteller das Ziel vor Augen schwebte, »der ganzen Nation ein Gefühl des Eigentumsrechtes an dieser Burg zu erwecken«, so erfüllt sich das immer mehr. Sie ist dem Volke in all seinen Stämmen und Schichten ein unschätzbares Kleinod deutscher Kultur, ein idealer Einheitspunkt vaterländischer Gefühle.

Kunstgeschichtlich interessieren am meisten die beiden Hauptbauzeiten im 13. und im 19. Jahrhundert. Für die erstere versucht Karl Wenk nach reinlicher Abräumung alles Sagengerankes eine neue sichere Grundlage zu schaffen. In einer scharfsinnigen Untersuchung der Landgrafengeschichte weist er nach, daß die Burg etwa 1073 von Ludwig dem Springer gegründet wurde, zunächst aber nur als Festung und Waffenplatz unter adligen Burgvögten eine Rolle spielte. Erst seit 1224 erscheint sie urkundlich als bevorzugte Residenz. Paul Weber, der die Kunst-

geschichte der Burg bearbeitet hat, baut darauf weiter. Er stellt zunächst fest, daß ältere Reste kaum in den Ringmauern erkennbar sind. Den Palas habe Landgraf Hermann, der Sängerefreund, in den kurzen Friedensjahren 1205—1210 errichtet. Um 1215 verfiel er, vielleicht »weil der Sängersaal nicht ausreichte«, jedenfalls schon in der geistigen Umdüsterung, worin er 1217 sein Leben beschloß, auf die »barocke Idee«, das dritte Geschoß mit dem großen Festsaal aufzusetzen. Nach seinem Tode führte Ludwig II., der »asketisch gesinnte Gemahl« der hl. Elisabeth, dem »der Luxusbau ein Dorn im Auge« war, den Bau ohne Freude zu Ende, wobei er vom Sängersaal eine Kapelle für seine fromme Gemahlin abtrennte.

Mir scheint diese Beweisführung, die kurze Umgrenzung der Bauzeit und vor allem die Motivierung, deren Einzelheiten man im Werk nachlesen muß, unhaltbar. Es ist richtig, daß die Wartburg weder in landgräflichen Urkunden, noch bei den Sängern, noch in der Jugendgeschichte der hl. Elisabeth ausdrücklich als Sitz des Hofes genannt wird. Aber das argumentum e silentio schießt über das Ziel hinaus, wenn es die Möglichkeit leugnet, daß die spätere einstimmige Überlieferung das Richtige traf, wenn sie das Hofleben auf die Burg verlegt. Beispielsweise hat Hermann als Pfalzgraf (seit 1173) fast ausschließlich und später noch öfters auf der *Neuenburg* gehaust und doch ist dort nur eine einzige Urkunde (um 1215) ausgestellt. Wenk verlegt das Hofleben nach Eisenach in den landgräflichen *Steinhof*. Das ist bei der Lebensführung der früheren Landgrafen und besonders Hermanns an sich wenig wahrscheinlich. Es ließen sich auch eine Reihe indirekter Gegenbeweise zusammenstellen. Und das stärkste Argument Wenks, der Spruch Walthers von der Vogelweide über das Roß, das ihm Gerhard Atzo »z'*Iseuache*« erstochen, scheint das Gegenteil anzudeuten. Denn wenn der Dichter fortfahrend nun seinen Knecht fragt, ob er jetzt auf Herrn Atzo »zu Hofe reiten wolle«, so ist doch wahrscheinlich, daß der Hof außerhalb der Stadt, auf der Burg hauste. Ganz unverständlich, eine physische Unmöglichkeit, ist die erste kurze Bauzeit Webers für den Palas. Wenn man nur die Masse des weithergeholtten Materials und die Fülle der Feinarbeit überschlägt, die notwendigen Nebengebäude, zum Beispiel eine (Doppel)kapelle und ein Hofhaus am Nordrand der Burg einrechnet, und damit die Schwierigkeiten und Hemmungen vergleicht, die bei der Restauration unter Ritgen zu überwinden waren, so sind fünf Jahre viel zu kurz genommen. Und nun stand der Palas doch bis 1224 leer? Woran erkannte man das Unzureichende des Sängersaales, wenn der Landgraf dort nicht wohnte und die Sänger dort nicht sangen? Schließlich ist es doch ein Unrecht, aus Ludwig IV. einen freudlosen Asketen zu konstruieren. Er war ein feiner, ritterlicher Herr, darüber sind doch alle

1) Die Wartburg, ein Denkmal deutscher Geschichte und Kunst, dem deutschen Volke gewidmet vom Großherzog Karl Alexander von Sachsen, dargestellt in Monographien (Karl Alexander, Zur Geschichte der Wiederherstellung der Wartburg, S. 3—14; R. Voß, Ein Gang durch die heutige Wartburg, S. 15—26; K. Wenk, Älteste Geschichte der Wartburg, S. 27—46; Die hl. Elisabeth, S. 181—210; Geschichte der Wartburg vom 13. bis 15. Jahrhundert, S. 211—282; P. Weber, Baugeschichte der Wartburg, S. 47—165; Alte und neue Kunstwerke, S. 591—636; W. Oncken, Luther auf der Wartburg, S. 262—273; Das Wartburgfest, S. 273—281; M. Baumgärtel, Vorgeschichte der Wiederherstellung, S. 281—318; Derselbe und O. von Ritgen, Die Wiederherstellung, S. 319—590; A. Trinius, Die Wartburg in Sage und Dichtung, S. 637—660; Neues Wartburgleben, S. 661—694; Anmerkungen, Glossar und Register, S. 695—743). Größtes Folio mit 54 Tafeln, 706 Abbildungen im Text. Berlin, Historischer Verlag Baumgärtel, 1907. Preis in Leder gebunden 260 M.

Berichte einig, nüchterner, aber nicht weniger welt-offen und kunstfroh wie sein Vater. Hätte es einen asketischen Sauertopf gerade und ausschließlich in diesen »Luxusbau« gezogen? Und für seine eigene Baulust haben wir ein beredtes Beispiel in der Kapelle der Neuenburg, die nur unter ihm (und zwar in beiden Geschossen) entstanden sein kann.

Aber Professor Weber stützt seine Datierung und damit die Wenkschen Ausführungen durch eine stil-kritische Analyse der Formensprache. Im allgemeinen ist es sehr schwer, hierin nur innerhalb von Jahrzehnten richtig abzuschätzen, da für die Bildung von Profilen und Ornamenten weniger die Zeit als die Schule, die Bauhütte, der Bildungsstand des leitenden Architekten den Ausschlag geben. Nun ist die Wartburghütte eine ganz geschlossene, fest umrissene Erscheinung, die von der Sohle bis zum Scheitel sich treu bleibt, Spätromanismus ohne einen Hauch des Übergangs. Aus genauester Kenntnis des Details kann ich sagen, daß die Linie der Naumburger Kunstinsel, deren Verwandtschaft schon Ritgen ganz richtig erkannte, in der Wartburg noch nicht voll erreicht ist. Alles weist darauf hin, den Baubeginn weit früher, um 1190, anzusetzen. Das Ornament wird beherrscht durch die Palmette in allen um die Jahrhundertwende gebräuchlichen Mustern und Ableitungen, bald in den altertümlich gereihten breiten Blättern, bald schilfförmig hochschießend mit gerollten Enden, bald gestielt und rosettenartig zueinandergelegt, besonders häufig mit Masken, Widderköpfen, Vögeln, Lämmern usw. durchsetzt. Der Wartburg eigentümlich ist die dünne, ährenartige Form. Das fortgeschrittenste Kapital im Unterbau ist das prachtvolle Adlerkapital der Mittelsäule im Landgrafenzimmer, die letzte, baumartige Fortbildung der Rosette, das den besten Sachen in Naumburg und auf der Neuenburg nahekommt, aber sehr wohl später unter Ludwig III. eingesetzt sein kann. Ein figuriertes Doppelkapital mit Löwen-, Schlangen- und Menschensymbolik zeigt uns den Figurenstil dieser späteren Zeit schon auf achtbarer Höhe. Ein feines symmetrisches Gefühl und ein prächtiger Schwung der Linie ist dem Wartburgmeister eigen. Aber der Kern des Kapitäl ist überall (einige Kapitäle des obereren Laufgangs ausgenommen) ein formloser Wulst. Jene reizende Zwischenform des *Würfelkelches*, die für das erste Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts so bezeichnend ist, finden wir nirgends im Unterbau.

Die Eckblätter sind durchweg ganz primitiv wie auch der Rundbogenfries am früheren Dachsim. Die Profilierung läßt nur im allgemeinen die bessere Schulung erkennen, wie sie die Hirsauer nach Thüringen brachten.

Weber sucht auch seine späte Datierung zu orientieren durch einen Vergleich mit dem Palas von Gelnhausen, den er mit Bikell in den Anfang der neunziger Jahre (nach 1190) ansetzt. Und er findet dort alles roher, unfertiger, unschöner. Er tadelt mit unverständlich harten Worten, die eine Verständigung schwer machen. Aber man vergleiche nur eins der Gelnhäuser Arkadenkapitäle und man hat Mühe, dieser technisch und formell weit überlegenen Orna-

mentik gegenüber den Wartburgpalas auch nur als gleichzeitig zu behaupten.

Was den Aufriß der Fassade anlangt, so hat Weber die Vorzüge der alten, zweigeschossigen Anlage lebhaft betont. Am geistvollsten ist die Arkatur des Unterstockes entwickelt, je vier Lichter, durch Stützenwechsel und Überfangbögen feinfühlig unterteilt. Aber das ist noch das kirchliche System der Kreuzgänge. Erst im zweiten Geschoß haben wir das profane mit je fünf gereihten Arkaden auf gleichmäßigen Doppelsäulen (wie in Gelnhausen). Im Obergeschoß greift der Meister wieder auf den Stützenwechsel zurück, auch mit den elegant herauspringenden Kämpfern des Erdgeschosses, nur daß er die Doppelsäulchen in der Längsachse aufstellt. Diese wundervolle Variation, die sich doch nur ein Meister des Faches leisten konnte, findet Weber beleidigend für ein gebildetes Auge, wie er überhaupt, um die pathologischen Zustände des Bauherrn zu belegen, dem Obergeschoß rohere, liederliche Arbeit, geistlose Erfindung und Gedankenarmut aufbürdet. Das ist in dieser Härte unhaltbar. Wir sehen doch nur, daß die Palashütte sich in den Formenkanon des Meisters eingearbeitet hatte, fremden Einflüssen nicht mehr nachgab und bis in die letzten Giebelfenster hinauf die geläufigen Muster wiederholte. Was im Obergeschoß überhaupt fortschrittlich berührt, ist eine leichte Neigung zur Asymmetrie und Verzierlichung. Aber die Kontinuität der Baufolge möchte ich noch stärker betonen, als es Weber getan hat. Eine mehrjährige Unterbrechung der Arbeit, eine zeitweilige Auflösung der Bauhütte scheint mir ausgeschlossen. Kaum vollendet, muß der Palas durch Einbau der Kapelle und Aufsetzung des Oberstockes — einerlei, welches von beiden Motiven bestimmend war — umgestaltet worden sein. Das mag mit der Regierungszeit Hermanns (1190—1217) ungefähr zusammenfallen. Kunsthistorisch steht trotz Wenk und Weber nichts im Wege, das glänzende Hofleben, das lärmende Aus- und Einziehen der Gäste, das Wettstreiten der Sänger und das Jugendleben der süßen thüringischen Volksheligen wenigstens seit 1205 auf die Wartburg und in den gegenwärtig aufstehenden Palas zu verlegen.

Von allen erhaltenen Fürstenburgen ist nur hier die Innenteilung des Palas leidlich intakt erhalten. Weber bestimmt vielleicht richtig die jetzige Hofküche im Untergeschoß als ehemaliges Schlafgemach, den anstoßenden Saal als Speisezimmer (wie jetzt) und die Elisabethkennate als Frauenstube. Die Eingänge verlegt er, entgegen den gotischen und neuromanischen Aufgängen an der Längsfront, in den Nordgiebel (Fig. 10), vor dem nach alten Fundamenten noch eine kleine Kennate lag. Hier baute Friedrich der Freidige 1317 eine neue Hofdorntze, Fachwerk mit vorgekragten Geschossen, erst 1782 abgebrochen. Wäre das erhalten oder wiederhergestellt!

Der Raum gestattet nicht auf die weitere aktenmäßige belegte Geschichte des Palas und der übrigen Wohn- und Wehrbauten einzugehen. Nur noch ein Wort über die Wiederherstellung, die von O. v. Ritgen,

dem Sohne des Baumeisters, und M. Baumgärtel, dem Verleger des Werkes, in aller Ausführlichkeit erzählt wird. Man gewinnt die höchste Achtung für den Fürsten und den rechten Maßstab für seinen Architekten, Hugo v. Ritgen, wenn man erst die Überlegungen, Forschungen, Vorbereitungen und Hemmungen kennen lernt, die das Werk von 1838 resp. 1849 bis 1890 begleiteten. Gewiß ist nicht in allem der alte Zustand richtig erkannt oder in den Plan der Wiederherstellung aufgenommen oder planmäßig ausgeführt. Denn die Verhältnisse sind stärker als die klarste Einsicht und der beste Wille. Aber in der Hauptsache ist die Restauration doch die wohlthuedenste und volkstümlichste in allen deutschen Landen. Karl Alexander wollte nicht ein kaltes Schaustück hinstellen, sondern als Landgraf auch gelegentlich in der Burg seiner Väter wohnen. Was durch diese Rücksicht an historischer Treue verloren ging, wird durch den warmen Hauch des Lebens und der Gegenwart reichlich ersetzt. Im übrigen stellte er für seine Zeit zuerst den Grundsatz peinlich treuer Erhaltung auf und hielt daran auch fest gegenüber den phantastischen Plänen des »Konservators« v. Quast. Aber v. Ritgen ging mit aller Hingebung auf seine Gedanken ein. Was man gegen ihn sagen mag, er hat doch unendlich viel mehr über Burgenwesen geforscht und nachgedacht als jeder seiner Tadler. Im *Palas* (1849—56) galt es nur zu festigen und zu ergänzen, doch ist der Festsaal und das neue Dach ganz sein — wohlgelungenes — Werk. Webers Idee über den hofseitigen Zinnenkranz, wie andere Auslassungen über Wehrhaftigkeit vermag ich nicht zu teilen. Die *Keminate* (1853—60) als neue Wohnung des Burgherrn ist völlige Neuschöpfung, historisch ein großer Irrtum, aber »im Geiste des Alten« gut getroffen. Der *Bergfrid* (1855—59), fast genau an alter Stelle, ist dem der Rudelsburg — nur nicht roh genug — nachgebildet. Die *Torhalle* (1856) als Trennungsglied zwischen Vor- und Hauptburg ist in dieser Form freie Phantasie. Hier hätte die Schönburg ein klassisches Muster geboten. Die *Dirnitz* (1856—67) an Stelle des alten Hofhauses sollte die meißnische Zeit vorstellen, deshalb gotisch. An der *Vorburg* wurde bis 1882 mehr innen als außen gearbeitet. Diese Schonung muß man ganz besonders danken. Denn der Stimmungszauber dieser bescheidenen Fachwerke aus der Lutherzeit mit den Wehrgängen und dem — Nürnberger — Erker ist für viele der feinste Genuß. In dieses Stadium fiel die Burgweihe (1867), verherrlicht durch die Aufführung von Liszts Oratorium von der hl. Elisabeth. Der Fürst wünschte auch die Wartburgdichtung wieder zu erwecken. Aber Scheffels Muse gehorchte nicht. Die späteren Nachträge, das Gästehaus (*Gadem*) 1874—79, ein romanisierendes Fachwerk an Stelle des Zeughauses und Marstalls, und das *Bad* (1890) an Stelle des Back- und Badehauses befriedigen am wenigsten. Bei letzterem dachte Ritgen gewiß an das Judenbad in Friedberg, auch an die ma. Damen, welche die baden-

den Ritter mit Rosenblättern bestreuten. Was Ritgen geschaffen, ist stilecht bis aufs Tipfelchen, unendlich liebevoll und gedankenreich, symbolisch und mystisch durchgeistigt. Was er zum Beispiel in die Deckenstützen des Festsaa's hineingeheimnist hat, das geht über modernen Verstand. Für seine Denkungsart ist ein Bogenfeld im Bad bezeichnend. »Aus dem Felsengrund (siehe die gerauhte Fläche) im Eichenwald (siehe das Eichenblatt) entspringt die Quelle, deren Wasserader durch das Band der Schlangen, deren Reinheit durch die mitgetheilten Perlen bezeichnet ist. Der Kranz von Wasserpflanzen zeugt von dem üppigen Wachstum an den Ufern.«

Einen guten Teil des allgemeinen Lobes beansprucht der Maler *Michael Welter*. Er hat den Räumen die rechte Stimmung gegeben. Als Dekorationsmaler in rheinischen Kirchen vorgebildet, hat er den großen Stil und die eigene Farbensymphonie fast instinktiv erfaßt und die feine Mitte zwischen Überladung und Nüchternheit getroffen. Über Schwinds Gemälde ist nichts mehr zu sagen. Der wundergläubige Sinn, die Einfalt des Vortrages, die durchs Fresko gedämpfte Heiterkeit der Farben, das sind Vorzüge, die manche Mängel bedecken. Man meint, sie müßten von Anfang an ihrer Stelle gewesen sein. Wie kümmerlich sind dagegen die Bilder aus Luthers Leben von Thumann, Linnig und Pauwels ausgefallen. Hierzu hat M. Wartburger eine Lutherbiographie geliefert (S. 509—568), die durch Dummdreistigkeit jede Kritik entwarfnet. Eine ähnliche Verballhornung ist nun jüngst der Kapelle durch die kaiserlichen Mosaiken mit neuen Bildern aus dem Leben der hl. Elisabeth (1902—06) widerfahren. Hierüber spricht sich Herr Baumgärtel mit achtungswerthem Freimut aus. Nicht nur, daß die alte, schlichte Stimmung der Kapelle zerstört, in den Palas eine ungehörige Prunkleistung eingetragen, der Schwindsche Zyklus pietätlos übertrumpft wird, auch die Formensprache ist so undeutsch wie nur möglich, Botticellische Figuren in Justinianischen Gewändern! Hätte man die Mittel auf die Pflege der greulich verschandelten Schwesterburg, die Neuenburg bei Freyburg verwandt!

Die ältere Ausstattung der Burg war bis auf geringe Reste zusammengeschmolzen. Inzwischen ist aber durch Ankauf und Schenkungen wieder ein reiches Mobiliar zusammengekommen, darunter Schränke und Truhen, Teppiche, Geräte, Waffen und Rüstungen von höchstem Interesse, denen Prof. Weber leider nur eine gedrängte Beschreibung und Illustration widmen konnte (S. 593—636).

Ein ganz besonderer Schatz sind die Abbildungen. Was irgend von älteren Ansichten und Aufnahmen zu erlangen war, ist hier in musterhafter Weise reproduziert. Vor allem aber ist der gegenwärtige Zustand und die Fülle der Denkmäler und Kunstwerke meist nach Meßbildaufnahmen wiedergegeben, die durch besonders geschulte Künstler von den Mängeln des photographischen Verfahrens gereinigt wurden.



Nachbildungen von drei Radierungen  
Willi Geigers aus dem Zyklus »Liebe«



**W**ILLI GEIGER ist ein Künstler von dreißig Jahren. Geboren ist er in Schönbrunn bei Landshut, wo sein Vater Oberlehrer war. Dort absolvierte Geiger auch die Schule. Die Landshuter Schulen haben übrigens einige respektable Früchte gezeitigt: Slevogt, Stuck, Lenbach und Sattler waren dort Pennäler!

Geiger begann ein kunstgewerblich-technisches Studium und ward Lehramtskandidat für Zeichenunterricht. Schließlich brach der freie Künstler durch, und er trat in Stucks Klasse ein. Nach dreijähriger Arbeit bei Stuck und Peter Halm gelang es ihm, die silberne Staatsmedaille und den großen Schack-Preis zu erringen, wodurch ihm 6000 Mark für eine zweijährige Reise nach Italien und Spanien zufließen.

Von nun an gibt sich der Künstler dem Spiele seiner Phantasie mit Feder und Radiernadel hin und bannt die Fülle seiner Gesichte in festgefügte Zyklen. So erschienen 1904 die zehn Radierungen über das Thema »Liebe«; 1905: 72 Exlibris; 1907: die »Aphorismen«, zwanzig dekorativ-phantastische Zeichnungen, die in Tunis entstanden waren. 1907 gab es dann einen kleinen Skandal, weil der Staatsanwalt die zehn Blatt, die unter dem Titel »Das gemeinsame Ziel« erschienen, beanstandete. Eines dieser Blätter, die allerdings starke Seelen voraussetzen, findet sich auch in der Leipziger Zeitschrift »Die Opale« wiedergegeben. Die Behörde konnte übrigens nichts ausrichten, da eine Reihe der besten Männer, Klinger an der Spitze, ihr Gutachten für Geiger in die Wagschale warfen.

Heute finden wir Willi Geiger auf neuen Wegen, von neuer Fahrt heimgekehrt. Ein längerer Aufent-

halt in Spanien hat ihn zu einer Serie von Szenen aus dem Stierkampf begeistert, von denen wir in der beiliegenden Originalradierung eine frappante Probe geben. Dargestellt ist der dritte Akt des Dramas; nämlich der aufregende Moment, wo der Picador mit seinem Pferde sich an den Stier herandrängt, um ihm mit der Lanze den Rücken blutig zu stechen. Der Stier, durch vorhergehende Reizmittel schon zur Raserei gebracht, duckt sich in seiner Verzweiflung unter das Pferd und spießt es mit seinem Horn, daß es laut brüllend in die Höhe steigt. Dem in seinem Sitz bedrohten Reiter gelingt es meist, glücklich zu Falle zu kommen und der wilden Wut des geschäftig abgelenkten Stieres zu entgehen. Dem Pferd aber kostet dieser Moment — scheußlicherweise oft erst seine Wiederholung — das Leben. Das ist die vielberufene Szene des Schreckens für alle Zuschauer nördlichen Geblüts; wogegen des Schauspiels letzter Akt, der Todesstoß vom Matador, durch die bezaubernde Grazie der Ausführung mit dem rohen Stoffe versöhnt.

In jedem Falle sind die spanischen Stiergefichte ein Ereignis von so flimmernder Lebensfülle, daß es fast selbstverständlich erscheint, wenn sie einen Künstler inspirieren. Mag es bizarr klingen: ein Stierkampf und Las Meninas sind die größten Eindrücke, die man von einem Besuche Madrids nach Hause trägt. Auch dem Genius des Velazquez hat Willi Geiger seinen Tribut gezollt; er hat zwölf große Kopien gemalt und dabei seinen Sinn für die Malerei so gestärkt, daß wir in den nächsten Jahren ihm wohl nicht mehr als Graphiker, sondern als Maler begegnen werden.

G. K.









Edgar Chahine - 1908.

Edgar Chahine



EDGAR CHAHINE

LARA

## EDGAR CHAHINE

VON VITTORIO PICA

**W**ENN nach einem berühmten Dichterworte ein schönes Sonett ebensoviel wert ist wie eine poetische Schöpfung, die ein ganzes Buch füllt, so darf man mit demselben Rechte behaupten, daß eine schöne Radierung ebensoviel wert ist, wie ein umfangreiches Ölgemälde. Dazu kommt noch, daß man die in ihre schützenden Mappen eingeschlossenen Kunstblätter nur dann vor Augen zu nehmen braucht, wenn man sich wirklich innerlich angeregt fühlt, ihrer stummen, und doch so beredten Liniensprache zu lauschen, während die ästhetische Wirkungskraft eines Gemäldes, das man beständig vor Augen haben muß, notwendiger- und bedauerlicher Weise mit der Zeit sich einigermassen abstumpfen wird. Am besten wußten dies von jeher die Japaner, jene raffiniert-künstlerische Empfindungsvermögen uns Europäern so außerordentlich überlegenen Ostasiaten, die doch von der überwiegenden Mehrheit unserer Kulturgenossen bis herab auf unsere Tage — also bis sie sich den Europäern auch im Gebrauche der Mordwaffen des Krieges als ebenbürtige Rivalen erwiesen hatten — als »Barbaren« angesehen wurden: Bei ihnen ist es uralter Brauch, die kostbarsten Kunstgegenstände jeglicher Art, seien es nun Malereien oder Holzschnittdrucke, Bronzen oder Elfenbeinschnitzereien, keramische Erzeugnisse oder Lackarbeiten, unter Verschuß aufzubewahren und sie nur von Zeit

zu Zeit zu eigener Augenweide oder zu Ehren eines gern gesehenen und geschmackbegabten Gastes aus ihren Schutzbehältern ans Licht zu bringen.

\* \* \*

Edgar Chahine wurde 1875 als Sohn armenischer Eltern in Wien geboren, wo diese sich damals vorübergehend aufhielten. Seine Kinder- und Jünglingsjahre verlebte er größtenteils in Konstantinopel, jener unter einem leuchtend blauen Himmel in sanft ansteigenden Terrassen die Meeresküste umsäumenden Metropole Kleinasien, deren herrliches amphitheatralisches Panorama in der jugendlichen Künstlerseele unvergleichliche Schönheitsvisionen wachrufen mußte. Die aus den verschiedenartigsten Völkerrassen zusammengewürfelte Bewohnerschaft Konstantinopels wiederum, in deren mannigfaltigen Trachten und Sitten Orient und Okzident zu einer so kontrastreichen und malerisch-bunten Einheit verschmolzen erscheinen, konnte nicht verfehlen, das Auge des Knaben schon frühzeitig zu geschärftem Umschauen und zu eindringlicher Beobachtung physiognomischer, gestikulatorischer und kostümlicher Detailunterschiede zu veranlassen.

Noch ehe er sein 17. Lebensjahr erreicht hatte, siedelte Edgar Chahine nach Italien über, und zwar zu dauerndem Aufenthalte nach Venedig, wo er in

die Accademia di Belle Arti eintrat, um unter der Leitung des Professors Paoletti die Malkunst zu studieren. Zur Lehrmethode dieses Akademikers gehörte unter anderem eine Zeichenübung, bei der unser junger Armenier die Radierungen Tiepolos Strich für Strich auf das gewissenhafteste mit der Feder zu kopieren hatte; damit er jedoch nicht etwa in die Versuchung kam, die Zeichnung einfach durchzupausen, mußte er sie in der Regel entweder vergrößern oder verkleinern.

In Paris besuchte Chahine ungefähr ein Jahr lang das Atelier Julian und erwarb sich damit das Recht, sobald er den *Salon des Champs-Élysées* mit seinen Arbeiten zu beschicken begann, in den Ausstellungskatalogen seinen Namen mit dem Zusatze *élève de Jean-Paul Laurens et de Benjamin Constant* versehen zu lassen; denn wunderlicherweise hat sich in dem schönen, freien Frankreich — das doch in so vielen Dingen den übrigen europäischen Nationen gegenüber die Sache des Fortschritts vertritt, in anderen jedoch so lächerlich rückschrittlich gesinnt erscheint — bis heutigentages das akademisch-utilitaristische Vorurteil aufrecht erhalten, daß jeder, der zu einer öffentlichen Kunstausstellung zugelassen werden will, als Schüler irgend eines Meisters sich bekennen muß und somit gezwungen wird, zu Nutz und Frommen der Vielzuvielen, die in verba magistri zu schwören gewohnt sind, dem eigenen Werke eine Art von Garantiestempel aufzudrücken.

Wenn der Venezianer Paoletti auf den jungen armenischen Künstler nur einen gewissen formalen, äußerlich-schulmeisterlichen Einfluß auszuüben vermocht hatte, so kann der Einfluß der beiden französischen Lehrmeister auf seine künstlerische Entwicklung vollends gleich Null gerechnet werden. Chahine war daher völlig im Rechte, wenn er vor einiger Zeit von sich selbst behauptete: *»Je suis élève de la rue«*.

Als Maler debütierte Edgar Chahine im Pariser Salon des Jahres 1896 mit dem Bilde *»Un gueux«*, und in den nächstfolgenden Salons 1897—99 brachte er eine Anzahl weiterer Gemälde mit Darstellungen aus dem niederen Pariser Volksleben zur Ausstellung. Die letzte, die er als Maler beschickte, war die Pariser Weltausstellung vom Jahre 1900, und zwar sah man dort von ihm in der Kunstabteilung des Auslandes die Bilder *»Montmartre«* und *»Un coin de rue«*, Arbeiten von etwas mattem Kolorit, aber immerhin von einer gewissen charakteristischen Eigenart, die den Blick des aufmerksamen Ausstellungswanderers wohl auf sich zu lenken vermochte. Dafür sollte Chahine seiner Tätigkeit auf einem anderen Kunstgebiete einen um so rascheren, ausgesprochenen und dauernderen Erfolg zu verdanken haben, einen Künstlerruf, der binnen wenigen Jahren sich zum Weltrufe auswachsen sollte.

Im Frühjahr 1899 entschloß sich der Pariser Künstlerklub *»La liane«* zur Herausgabe eines Kupferstichalbums, zu dem auch Edgar Chahine als Klubmitglied eine graphische Arbeit beizusteuern hatte. Dies also war die Veranlassung zu Chahines erstem Versuche in der Kaltnadelzeichnung auf der Kupfer-

platte. Das Resultat dieses ersten Versuches war eine *»étude de gueux«*, eine kleine Radierung, auf der die Köpfe von fünf ungemein charakteristischen Pariser Bettlertypen dargestellt sind. Trotz der noch mangelnden Sicherheit in der Beherrschung der Technik trat in diesem Blättchen bereits eine solche Bravour und innere Kraft der Strichführung zutage, daß Künstler vom Fach wie Kenner und Liebhaber, denen das Album zu Gesichte kam, in enthusiastischer Bewunderung dieser Bettlerstudie wetteiferten, und daß vor allem der bekannte Pariser Kupferstichverleger Edmond Sagot<sup>1)</sup> die Originalkupferplatte ohne weiteres ankaufte und den jungen Künstler mit der Ausführung einiger weiterer Platten ähnlicher Art für seinen Verlag beauftragte. Ermutigt durch die unerwartet günstige Aufnahme, die sein erster Radierungsversuch gefunden hatte, widmete sich Chahine mit Feuereifer seiner neuen Tätigkeit, und ehe noch ein volles Jahr vergangen war, hatte er bereits fünfundzwanzig Ätz- und Aquatintaplatten vollendet, von denen die Mehrzahl außerdem noch einer Überarbeitung mit der kalten Nadel unterzogen wurde. Zu dieser Sammlung von Radierungen erschien in der Zeitschrift *»L'estampe et l'affiche«* — einer Revue für moderne Ikonographie, die während ihres leider nur dreijährigen Bestehens ihrem kleinen, aber vornehmen internationalen Leserkreise vortreffliche Dienste geleistet hat, — ein von dem bekannten Kunstkritiker Clément-Janin verfaßter Catalogue raisonné, durch den die offizielle Kennerwelt mit dem Namen und der künstlerischen Persönlichkeit Edgar Chahines zum erstenmal näher bekannt gemacht wurde. Auch der Verfasser des vorliegenden Aufsatzes wurde durch die Publikation Clément-Janins veranlaßt, die künstlerische Produktion des jungen Armeniers seitdem mit stetig wachsendem Interesse und Beifall zu verfolgen. Übrigens wurde diesem ebenso fruchtbaren, wie eigenartigen und künstlerisch bedeutsamen Stecherschaffen Chahines schon auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1900 durch Verleihung einer Großen Goldenen Medaille die höchste öffentliche Anerkennung zuteil.

\* \* \*

Merkwürdigerweise waren es inmitten der von tosendem Leben und blendendem Lichtglanz erfüllten Weltstadt Paris — die doch von jugendlich erhitzten Gemütern gemeinlich als das Zentrum aller Sinnenfreuden und aller Eleganz erträumt wird, und in der sicherlich auch Edgar Chahine mit der im Grunde jeder jungen Künstlerseele lodernen Hoffnung auf Ruhm und Gewinn seinen Einzug gehalten hatte — in der Tat nicht die heiteren Genüsse und die Prachtentfaltung des Weltstadtlebens, von denen das erste selbständige Kunstschaffen des jungen Armeniers inspiriert wurde, sondern im Gegenteil das stumme Leid, der tiefinnerste Jammer, das unheilbare Elend

1) Sämtliche Begleitillustrationen zu dem vorliegenden Aufsatz sind — mit Ausnahme des von Chahine für die *»Zeitschrift für bildende Kunst«* selbst ausgeführten Originalblattes — nach Kupferdrucken aus dem *Verlage von Edmond Sagot* hergestellt worden.



EDGAR CHAHINE

BILDNIS DES FRAULEIN L. B.

der niedrigsten Bevölkerungsschichten des Seine-Babels. Dieser düster-pessimistische Zug, der allen seinen während der ersten Jahre seines Pariser Aufenthaltes entstandenen Gemälden und Radierungen innewohnt und in einem unter dem Titel »*La vie lamentable*« veröffentlichten Sonderzyklus seiner Radierungen besonders prägnant zum Ausdruck gelangte, ist aus der angeborenen schwermütigen Sinnesanlage Chahines herzuleiten und aus einer spontanen Neigung, mit durchdringendem Forscherblick und mitfühlendem Herzen die Schicksale der Enterbten des Menschengeschlechtes aufzudecken; vielleicht auch ist er mit dem Umstande in Zusammenhang zu bringen, daß der Künstler bei seiner Übersiedelung nach Paris zunächst in dem Stadtteile zwischen dem Montparnasse-Friedhofe und den Befestigungswerken seine Wohn- und Arbeitsstätte aufschlug, also in einem jener an der Peripherie der mächtigen Metropole gelegenen,

ebenso ausgedehnten wie trostlosen Volksquartiere, in denen nach einer in Gondeaus »*Paysages parisiens*« nachzulesenden Schilderung »*une mélancolie, presque une tristesse s'exhale de toutes choses*«, und in denen der Pariser von der Place de l'Opéra und von den großen Zentrum-Boulevards »*se croit perdu, où il ne comprend pas, que des êtres puissent vivre, où il souffoquerait d'ennui lourd, où des pensées désolantes l'assaillent, rien qu'à voir passer sous le ciel triste, dans la lumière défaillante, quelquefois sous des torrents de pluie, les enterrements peu suivis, hélas!*« —

Der künstlerische Reiz aller dieser dem traurigen Erdendasein der Pariawelt von der Straße entlehnten Radierungsmotive wird noch erhöht durch die bei der Mehrzahl der Blätter nur in zartester Strichführung angedeuteten und dabei doch mit ungewöhnlichem Geschick zu den raffiniertesten perspektivischen Wirkungen verwerteten szenischen Hintergründe, die uns mit ihren

düsteren Häusern und ihren mageren Bäumchen, mit ihren Brücken und ihren Flußgeländen diesen oder jenen Straßenwinkel aus einer Pariser Vorstadt vor Augen führen, — oder auch durch eine kompakte Masse von Hintergrundfigürchen, die uns mit kinematographischer Illusionskraft eine leidenschaftlich bewegte Volksmenge vortäuscht. Zum Hauptmotive der Darstellung werden diese szenischen Hintergründe und diese bewegten Volksmassen bei einigen nicht minder realistischen, aber doch weniger düster und weniger tragisch gestimmten Einzelradierungen Edgar Chahines, auf denen bald ein am Seineufer gelegenes Stück Alt-Paris oder ein von den Befestigungswerken aus aufgenommener Blick auf Saint-Ouen zur Anschauung gebracht ist, bald ein offener Gemüsemarkt oder eine Vorstadtstraßenecke.

Aber auch als Darsteller der weiblichen Grazie, Eleganz und Jugendschönheit hat sich Chahine bereits in einigen seiner frühesten Radierversuche aufs glücklichste betätigt, und zwar in den drei mit der kalten Nadel ausgeführten köstlichen Kupferstichen »*La joueuse de tennis*«, — »*La dame aux coussins*« und »*Portrait d'Italienne*«. Ihnen ließ er dann gar bald eine ganze Reihe gleich reizvoller Radierungen mit graziöskoketten weiblichen Figuren folgen, eine »*Bella Rita*« und eine »*Giulietta*«, eine »*May*«, eine »*Elvira*«, eine »*Gaby*« und eine »*Lily*«, eine »*Felicitas*« und eine »*Georgette*«;



EDGAR CHAHINE

DIE SCHAUSPIELERIN LOUISE FRANCE



EDGAR CHAHINE

ANATOLE FRANCE

dazu auch Porträts wie diejenigen einer »Mademoiselle L. B.« und einer »Miss Noesy«. Alle erdenklichen Gesellschaftsstufen sind in dieser weiblichen Schönheitsgalerie vertreten. Als ein so glücklich begabter Frauenzeichner aber mußte Edgar Chahine sich schließlich wohl oder übel versucht fühlen, auch dem nächtlichen Freudenleben des sündigen Paris seine Aufmerksamkeit zuzuwenden und die bald verführerischen, bald abstoßenden, bald bacchantisch-humorvollen, bald schauerlich wirkenden und tieftraurig stimmenden Szenen und Typen des nächtlichen Treibens mit dem Zeichenstift und der Radiernadel in der Hand künstlerisch zu verewigen. In der Tat hat er, namentlich in den letzten Jahren, ein gutes Teil seiner Radierertätigkeit dieser Spezialaufgabe gewidmet und hat auch auf diesem so völlig anders gearteten Darstellungsbereich wiederum Zeugnis abgelegt für seine geradezu meisterliche Befähigung, rapid wechselnde Stellungen und Bewegungen, in denen sich die Charaktereigenschaften und Lebensgewohnheiten einer Persönlichkeit so rasch erkennbar widerspiegeln, mit schlagender Sicherheit zeichnerisch zu fixieren.

Ein besonders augenfälliger und rühmenswürdiger Vorzug der Chahineschen Künstlerbegabung ist deren Vielseitigkeit und Versatilität. So bedient er sich als Graphiker nicht etwa nur eines einzigen Radierverfahrens, sondern er beherrscht sämtliche dem Kupferstecher zur Verfügung stehenden Sondertechniken, den Kaltnadelstich wie die Strichätzung, die Schabkunst wie die Aquatinta, das Vernis-mou-Verfahren wie den mehrfarbigen Kupferdruck; und zwar verwendet er bald eine oder die andere dieser verschiedenen Techniken für sich allein, bald mehrere derselben gemischt und modifiziert, je nachdem er zarte

Einzelstrichlagen oder sammetweiche schwarze Flächen, sanft-verschwimmende Silbertönungen oder entschiedene, kraftvolle und nötigenfalls sogar grelle Gegensätze von Schwarz und Weiß zu erzielen beabsichtigt. Ebenso beschränkt er sich hinsichtlich der Wahl seiner Darstellungsmotive keineswegs, wie dies so viele Künstler zu tun pflegen, auf irgend ein besonderes, dem realen Leben entlehntes Stoffgebiet, sondern er bekundet für sämtliche Phänomene der Natur und des Menschenlebens ein gleichintensives künstlerisches Interesse, erachtet ein jedes dieser Phänomene für würdig, mit dem Pinsel oder mit der Radiernadel künstlerisch reproduziert zu werden. Jeder Art von theatralischer Übertreibung dagegen oder gar bewußten Fälschungen der Natur, wie sie doch so mancher seiner Kunstgenossen dem Effekt zuliebe gelegentlich unter zu schmuggeln liebt, geht er in allem, was er den Liebhabern und Kennern seiner Kunst darbietet, mit ausgesprochenem Abscheu aus dem Wege.

Durch die Beweglichkeit seines Talentes ist Chahine davor bewahrt geblieben, auf dem einmal gewonnenen Schaffensgebiete stehen zu bleiben. So ging er denn, nachdem er vom Darsteller des Vagabundentumes und des Bettlerelendes bereits zum Verherrlicher der Pariser Halb- und Ganzwelteleganz geworden war, schließlich sogar zum Kultus des lachenden Humores über. Hauptwerke auf diesem neuen Gebiete seiner Radierertätigkeit sind die beiden stupenden Porträts der alten Schauspielerin Louise France vom Théâtre Populaire und des Bühnenkünstlers Lérard in der Rolle des »Juif errant«, sowie die ausdrucksvollen Figurenzeichnungen zur »Histoire comique« von Anatole France und die besonders charakteristischen

Illustrationen zu den »Fêtes foraines« von Gabriel Mourey. Letzteres Buch ist im vornehmsten Geschmack und mit besonderem drucktechnischen Raffinement für die Pariser *Société des Cent Bibliophiles* hergestellt worden und enthält von Chahine auf einigen ganzseitigen Ätzdrucken und in zahlreichen kleineren Textbildern Darstellungen von Ringern, Zauberkünstlern, Seiltänzern usw.

Wenn ich jedoch die Frage entscheiden sollte, auf welchem Darstellungsgebiete Edgar Chahine bis jetzt wohl sein Bedeutendstes geleistet habe, so würde ich ohne Zögern antworten: auf dem Gebiete der Bildnisdarstellung. Denn seine Porträts eines Alfred Stevens, eines Anatole France, sowie auch dasjenige eines ungenannten Kunstsammlers sind meiner Meinung nach geradezu unvergleichlich schön in der realistischen Natürlichkeit der Auffassung und in der eindringlichen Schärfe der Wiedergabe der physischen wie der psychischen Persönlichkeit.

\* \* \*

Im Sommer des Jahres 1906 fühlte sich Chahine infolge eines schweren Trauerfalles in seiner Familie plötzlich in einen derartigen Zustand der Übermüdung, Verängstigung und Entmutigung versetzt, daß er alle Lust zur künstlerischen Arbeit einbüßte, und daß ihm sogar das Pariser Leben, das doch eine ganze Reihe von Jahren hindurch dem scharf und geistreich beobachtenden Künstlerauge des jungen Orientalen als ein so ergiebiges Studienfeld gedient und seinem vielgewandten und vielbewunderten Radierertalente zu so reicher Ruhmesernte verholfen hatte, bis zum Ekel verleidet erschien. Da erwachte in ihm mit einem Male wieder die Sehnsucht nach Italien, jenem »bel paese«, wo er ein Jahrzehnt zuvor die Anfänge der Zeichentechnik erlernt hatte, und wo er jetzt den Frieden seiner Seele, die Kraft zur Arbeit und die Liebe zu seiner Kunst wiederzufinden hoffte. So verließ er denn Frankreich und begab sich, ausgerüstet mit einem kleinen Vorrat von Kupferplatten und Radiernadeln, nach Toscana.

Wie bei allen empfindsamen Naturen konnte das Unglück auch bei Edgar Chahine nur dazu beitragen, seine künstlerische Empfänglichkeit für die ihm aus einer neuen Außenwelt zuströmenden Eindrücke wesentlich zu steigern und diese von den Menschen wie von den Dingen seiner Umgebung ausgehenden intensiv gesteigerten Eindrücke in seinem schöpferisch tätigen Inneren einen verstärkt persönlichen Widerhall hervorrufen zu lassen. Daher tragen denn auch die in flüchtigen und doch festen Zügen auf die Ätzplatte geworfenen Radierungsskizzen, die Chahine während seines zweimonatigen Erholungsaufenthaltes in Italien geschaffen hat, in verstärktem Maße den Stempel seiner eigen gearteten künstlerischen Persönlichkeit zur Schau, und von so mancher unter den pittoresken toskanischen und umbrischen Landschaftsstudien, die der Künstler unter dem Titel »*Impressions d'Italie*« im vergangenen Jahre von Edmond Sagot in Albumform herausgeben ließ, kann man mit dem Genfer Kunstkritiker Amiel sehr wohl behaupten, daß sie in der Tat einen »*état d'âme*« repräsentiere.

In seiner tiefen seelischen Verstimmung vermied

Chahine absichtlich den Besuch der größeren Städte Italiens mit ihrem lärmenden Verkehrsleben. Viel mehr lockten ihn die stillen und abgelegenen Provinzstädtchen mit ihrer Fülle von ruhmreichen Vergangenheitserinnerungen, von aristokratisch-mystischen Stimmungsreizen und von herrlichen alten Kunstdenkmälern. In jeder dieser kleinen Provinzstädte verweilte er mehrere Wochen, und da er keinerlei im voraus festgelegtes Arbeitsprogramm zu befolgen hatte, gab er sich dort nicht etwa mit dem Skizzieren besonders bekannter und typischer Veduten ab, sondern zeichnete nur das, was aus dem einen oder dem anderen, häufig ziemlich unwesentlichen Grunde seine Aufmerksamkeit erregt, seine Phantasie in Tätigkeit versetzt hatte. So brachte er aus Siena nur die Ansicht eines niedrigen Bogenganges aus einem vereinsamten Ghettohäßchen für sein Album mit heim, aus Perugia das von einer benachbarten Bergeshöhe aus gesehene Stadtpanorama mit seinen zahlreichen Festungs- und Glockentürmen und aus Pisa die elegante, dreischoßige Säulenfassade von S. Paolo am Arnoufer sowie den schiefen Glockenturm von S. Nicola.

Zu einem längeren Aufenhalte hielt ihn das stille mittelalterliche Städtchen San Gimignano, dessen prächtige Türme Dante in seiner göttlichen Dichtung verherrlichte, im Banne seiner Burgmauern zurück; ebenso das asketische, durch die Erinnerung an den heiligen Franziskus auf Jahrhunderte hinaus poetisch verklärte Assisi und das historisch denkwürdige Kloster Monte-Oliveto, das Paul Bourget vor einigen Jahren zum Gegenstande eines der schönsten Kapitel in seinen »*Sensations d'Italie*« erwählte. Der Erinnerung an San Gimignano, Assisi und Monte-Oliveto sind in der Tat die interessantesten, charakteristischsten und bedeutsamsten Blätter in dem köstlichen radierten Reisetagebuche Edgar Chahines gewidmet. Unter ihnen finden wir neben Ansichten von Bauwerken und Landschaftsausschnitten bald die Bildnisfigur eines wohlbeleibten Klosterbruders von aristokratischem Gesichtstypus eingestreut, bald die freie Interpretation irgend eines Teilstückes aus jenen weltberühmten Wandfresken, auf denen in kraftvoll-freier und geniebeflügelter Pinselführung ein Fiorenzo di Lorenzo die Wundertaten des San Bernardino, ein Luca Signorelli die Legende des San Benedetto erzählt hat.

Die letzten Radierungen in Chahines italienischem Reisealbum sind der Lagunenstadt Venedig geweiht. Noch hatte die Einsamkeit des Reiselebens das Herz des Künstlers nicht völlig zu heilen vermocht von jener grausamen Verwundung, die der Tod eines geliebten Wesens ihm geschlagen hatte und deren allmähliche Vernarbung die Zeit allein herbeiführen kann; aber doch war die Beruhigung des Gemütes inzwischen so weit fortgeschritten, daß der Blick des Künstlers in Venedig bereits von neuem dem Studium des menschlichen Antlitzes und der menschlichen Gebärde, der forschenden Beobachtung lebendig bewegter Menschenmassen sich hinzugeben vermochte.

So konnte denn Edgar Chahine innerlich gestärkt und getröstet zurückkehren in die rauschende Weltstadt Paris, um sich nach dem kurzen italienischen Reiseintermezzo durch sie zu neuen künstlerischen Ideen und Aufgaben inspirieren zu lassen.



EDGAR CHAHINE

PALAZZO FOSCARI IN VENEZIA

# DIE STIFTSKIRCHE ZU ST. MORITZ AUF DEM BERGE VOR HILDESHEIM

## DIE EINZIGE NIEDERSÄCHSISCHE SÄULENBASILIKA

VON OTTO GERLAND

Die Zeichnungen zu den Abbildungen sind vom Kgl. Kreisbauinspektor Raësfeldt zu Nienburg a. d. Weser angefertigt.

### A. Allgemeine Geschichte des Stiftes St. Mauritii.

AN anderer Stelle<sup>1)</sup> habe ich darzulegen versucht, daß die kirchlichen Stiftungen in und um *Hildesheim* und die Wahl ihrer Schutzpatrone mit der Bekehrung des Gaus Ostfalen zum Christentum zusammenhängen. Ein wichtiger Punkt hierbei war der Berg, der den uralten Straßenübergang über die Innerste bei Hildesheim, wie diese Stadt auf der Ostseite, so auf der Westseite beherrschte. Dieser Berg führte den Namen *Zierenberg*, welchen Namen man später aus Unkenntnis mit *mons speciosus* übersetzen zu müssen glaubte<sup>2)</sup>, während er unzweifelhaft mit dem Namen des alten Kriegsgottes *Zio* zusammenhängt. An *Zios* Stelle traten der gepanzerte ritterliche Heilige *Mauritius* und dessen Legionsgenosse *Candidus*, wie dann auch am 17. August 1323 das Fest der 10000 milites, worunter wir uns wohl die Thebaische Legion, deren Angehöriger *Mauritius* war, denken dürfen, erwähnt wird<sup>3)</sup>.

Auf diesem Berge gründete Bischof *Godehard* 1025 ein Sacellum oder Monasterium, das er mit Benediktinern besetzte<sup>4)</sup> und erbaute dabei eine 1028 geweihte Kirche, die er dem heiligen *Moritz* weihte, der in *Godehards* bayerischer Heimat dessen Patron gewesen war. Ein Kloster dürfte nicht angelegt worden sein; ob ein Stift, oder ob es sich nur um eine Art Vorwerk der geistlichen Anlagen der Stadt handelte, das deshalb mit den damals dort allein vorkommenden Benediktinermönchen besetzt wurde, läßt sich nicht mehr sagen. Vielleicht diente die Anlage dem Bischof auch als eine Art Sommerfrische, in der er zu seiner Erholung weilte. Angeblich soll die Anlage auch befestigt gewesen sein, es wird sich aber gewiß weniger um eine Festung als um ein massives Haus, das einen gewissen Widerstand leisten konnte, gehandelt haben. Hierhin ließ sich *Godehard* bringen, als er seinen Tod nahen fühlte, und hier hauchte er in Gegenwart zahlreicher Geistlicher am 5. Mai 1038 sein tatenreiches Leben aus.

Wo diese älteste *Moritzkirche* gestanden hat, ist nicht ganz sicher. Nach dem *Syntagma*<sup>5)</sup> ist die noch zu erwähnende, später errichtete Pfarrkirche zu *St. Margareten* an Stelle des Sacellums *Godehards*

erbaut. Trifft dies zu, dann müßte *Godehards* Anlage nördlich der jetzigen Stiftskirche in dem Garten des *Laufkötherschen* Hauses, der sog. *Villa Windhorst*, gestanden haben. Dafür dürfte sprechen, daß zwischen beiden Kirchen ein Weg hinging und eine *St. Godehard* geweihte Kapelle stand, die gewöhnlich die *Kaldaunenkapelle* genannt wurde, weil angeblich dort die den Körpern der Bischöfe entnommenen Eingeweide beigesetzt worden seien<sup>5)</sup>. Da auf dem *Moritzberge* außer *Godehard* kein weiterer Bischof gestorben ist, die Eingeweide den Leichen aber nur entnommen wurden, um die Überführung der Leichen an einen anderen Ort zu ermöglichen, dann aber in nächster Nähe beigesetzt wurden, so wird man annehmen dürfen, daß es sich hier um die Beisetzung der Eingeweide *Godehards* gehandelt hat, die in einer kleinen neben der von ihm erbauten Kirche bereits vorhandenen oder nach seinem Tode schleunigst errichteten Kapelle beigesetzt wurden, während die Kapelle nach der Heiligprechung *Godehards* (1131) den Namen *Godehardskapelle* erhielt. Nach einer anderen Mitteilung des *Syntagma*<sup>1)</sup> steht die jetzige *Moritzkirche* nicht weit von der älteren Gründung *Godehards* nach Süden zu, wodurch ebenfalls die bereits ausgesprochene Ansicht über deren Lage bestätigt wird. Diese Kapelle ist während der Belagerung der Stadt im Jahre 1632 bei der damals erfolgten argen Beschädigung des *Moritzberges* vollständig zerstört, so daß nur ein einziger Leichenstein mit einer nicht zu entziffernden Inschrift übrig blieb, der 1741 ebenfalls beseitigt ist<sup>2)</sup>.

*Godehards* Stiftung litt an Mangel von Mitteln und geriet deshalb in Verfall<sup>3)</sup>. Bischof *Hezilo* (1054—1079) verwandelte sie deshalb auf Bitten seiner Schwester in ein Nonnenkloster und setzte letztere als Äbtissin ein. Diese Stiftung wurde 1058 vom Papst *Benedikt V.* bestätigt<sup>4)</sup>. *Hezilo* muß keine Freude an den Nonnen gehabt haben; denn nachdem seine Schwester gestorben und auf dem Kirchhof des Klosters begraben worden war, hob er dies Kloster auf und verteilte die Nonnen in verschiedene Klöster<sup>5)</sup>. Statt dessen gründete er 1068 ein Kollegiatstift von zwanzig Kanonikern, dessen Kirche er gleich der in Verfall begriffenen Kirche *Godehards* dem heiligen *Moritz* weihte<sup>6)</sup>.

1) Zeitschr. d. Harz. Vereins 33, S. 92 ff.

2) Z. B. Doebner, Z. d. H. V. f. Niedersachsen 1896, S. 367 u. sonst.

3) Doebner, Urk. I, 753.

4) Staatsarch. Hannover F 14. Vol. II. Syntagma Mauri-Montanum, Bl. 27, 42.

5) Bl. 44, 97.

1) Syntagma, Bl. 42.

2) Syntagma, Bl. 168.

3) Syntagma, Bl. 42.

4) Syntagma, Bl. 42. Lüntzel, Geschichte I, S. 344 ff. Doebner, Urk. I, 11. Janicke I, 100.

5) Syntagma, Bl. 42, 45.

6) Lüntzel, Gesch. I, 83, 44. Bertram, Bistum S. 118.

An der Stelle des eingegangenen Klosters, im Gegensatz zum neuen Münster das alte Münster, das olde Münster, Altmünster, Altkloster, vetus ecclesia, antiquum monasterium usw. genannt, wurde eine Pfarrkirche erbaut, die für den Bedarf des unter dem Schutze der geistlichen Anlagen inzwischen entwickelten Fleckens Moritzberg, des Bergfleckens oder Bergdorfs, unbedingt notwendig war, wie man auch häufig neben anderen Stifts- oder Klosterkirchen die Pfarrkirche findet. Wann diese Kirche erbaut ist, steht nicht fest, man wird aber annehmen dürfen, wenn nicht müssen, daß sie gleichzeitig mit der Stiftskirche aufgeführt worden ist. Diese Kirche, der heiligen Margarete geweiht<sup>1)</sup>, wurde von einem der Stiftskanoniker verwaltet, mit ihr wurde das Archidiaconat über die umliegenden Ortschaften, der archidiaconatus (der Bann) veteris monasterii verbunden<sup>2)</sup>. Sie ist zwischen 1810 und 1820 wegen Baufälligkeit abgebrochen worden, sie war ja auch nach der 1810 erfolgten Aufhebung des Stiftes nicht mehr erforderlich.

Das Moritzstift wurde 1068 von Papst Alexander II. und 1072 von Kaiser Heinrich IV. bestätigt<sup>3)</sup>. Als Propst setzte Hezilo zunächst seinen Verwandten und Landsmann *Kuno* ein, den er jedoch 1072 wieder abzusetzen sich gezwungen sah. *Kuno* stammte aus der Bambergischen Diözese und scheint sich dort großer Beliebtheit erfreut zu haben; denn *Hezilo* hielt es für erforderlich, sich wegen *Kunos* Absetzung den Geistlichen der genannten Diözese gegenüber zu entschuldigen. Er sagte dabei, *Kuno* habe sein Amt mißbraucht, Göttliches und Menschliches, Recht und Unrecht verwechselt, sei gegen seine Geistlichen unerträglich hochmütig gewesen, schweigend selbst habe er *Hezilo* mit grimmigen Blicken wie ein wütender Stier angeschaut, habe nach dem bischöflichen Stuhl in Hildesheim gestrebt, ja *Hezilo* habe sogar befürchten müssen, daß *Kuno* ihm die Gunst des Hofes abwendig mache. Der Bischof von Bamberg erwiderte auf dies Entschuldigungsschreiben, wenn auch die Geistlichen seiner Diözese durch *Kunos* Absetzung schmerzlich berührt seien, so fügten sie sich doch *Hezilos* Er-

massen; zugleich aber bat der Bischof, *Hezilo* möge den *Kuno* nicht fallen lassen, sondern ihm eine Stütze bleiben. *Kuno* soll dann auch später Bischof von Brixen geworden sein<sup>1)</sup>. Sollten hier vielleicht auch die Kämpfe zwischen Sachsen und Franken hineinspielen, die auch zwischen *Hezilo*, dem sächsischen Parteigänger und dem fränkisch-kaiserlich gesinnten *Benno* (vgl. unten zu B), Zwiespalt schufen?<sup>2)</sup> *Hezilo* wurde nach seinem 1079 erfolgten Tode in der Stiftskirche des Moritzberges beigesetzt, worauf wir im weiteren Verlaufe dieser Darstellung (B und C) zurückkommen werden, konnte aber vor seinem Ende die Angelegenheiten des Stiftes nicht mehr vollständig ordnen, weshalb dies sein Nachfolger Bischof *Udo* zur Ausführung brachte<sup>3)</sup>.

Das Stift entwickelte sich kräftig. Als außerhalb des Rahmens dieser Darstellung liegend, können nicht alle seine Gütererwerbungen hier mitgeteilt werden. Den Flecken Moritzberg beherrschte das Stift vollständig, befestigte ihn und übte dort die Gerichtsbarkeit aus. Doch auch Anfechtungen hatte das Stift. Schon Bischof *Bernhard* sah sich deshalb am 23. August 1151 genötigt, den Besitzstand des Stiftes zu bestätigen und mit der Androhung des Banns gegen alle Benachteiligungen zu schützen<sup>1)</sup>. Auch *Heinrich der Löwe*, Herzog von Bayern und Sachsen, nahm das Stift 1164 in seinen Schutz: kein Graf, Vizgraf, Richter, Vogt oder Vizevogt, keine höhere oder niedere Person soll das Stift schädigen, jeder, der hiergegen handelt, soll mit dem Schwert und dem Bann gestraft werden<sup>2)</sup>. Außer den zwanzig Kanonikern, mit denen das Stift alsbald bei seiner Gründung besetzt wurde, waren selbstverständlich die nötigen Vikare vorhanden, auch waren alle bei einem geistlichen Stift nötigen Stellen besetzt, deren Aufzählung im einzelnen uns hier zu weit führen würde. Die einzelnen Schicksale der Kirchengebäude als solchen werden im

folgenden Abschnitte über die Baugeschichte der Kirche Erwähnung finden. Das Karzer lag im Moshus, den Schlüssel dazu führte ein Stiftsherr<sup>3)</sup>.



ABB. 1. GRABMAL DES BISCHOFS HEZILO IN DER MORITZBERGER KIRCHE

- 1) Janicke I, 135—137. Bertram, Bistum S. 118.
- 2) Vgl. Gerland, Zeitschrift für Bauwesen S. 332.
- 3) Lüntzel, Gesch. I, S. 345. Bertram, Bistum S. 128.
- 4) Janicke I, 275; Doebner, Urk. I, 26.
- 5) Janicke I, 333.
- 6) Urk. v. 10. Mai 1472 bei Doebner, Urk. VII, 722.

1) Lüntzel, Diöc. S. 217.

2) Syntagma, Bl. 85, 97, 104. Lüntzel, Diöc. S. 214ff.

3) Janicke I, 112, 126.

Die Kanoniker lebten anfangs gemeinsam, später, etwa 200 Jahre nach der Gründung des Stifts, bezogen sie einzelne Gebäude, was als eine Lockerung der Disziplin angesehen wurde<sup>1)</sup>. Gelegentlich der Zerstörung der Dammstadt in der Weihnachtsnacht von 1332 wurde auch das Moritzstift durch die Wut der Hildesheimer Bürger geschädigt, diese zerstörten das Stift, vergriffen sich an den Gebäuden, vernichteten die Kurien, warfen die Holzbauten ab und führten das Holz nach Hildesheim<sup>2)</sup>. Auch während der Hildesheimer Stiftsfehde (Fehda dioecisana) in den Jahren 1519—1523 wurden die Gebäude des Stiftes zerstört, später aber wieder aufgebaut<sup>3)</sup>. Schwere Schädigungen erlitt das Stift im dreißigjährigen Kriege, sowohl 1626 als auch 1632, wobei alles ausgebrannt und zerstört wurde.

Bereits 1595 hatte Bischof *Ernst*, als er zwecks Durchführung der Gegenreformation die Jesuiten nach Hildesheim berufen und das von diesen geleitete Kollegium Josephinum (das jetzige bischöfliche Gymnasium Josephinum) gegründet hatte, diesem Kollegium mit Genehmigung des Papstes die Güter und Einkünfte der Propstei des Moritzstifts, die etwa 800 Taler betragen, zugewiesen. Dafür hatte das Jesuitenkollegium einen Vizepropst zu bestellen. Der Propsteihof steht bis heute im Eigentum des Gymnasium Josephinum. Zur Ausbesserung des schadhaften Kollegiatgebäudes zu Hildesheim führten die Jesuiten Baumaterialien der Stiftsgebäude zu Moritzberg nach Hildesheim<sup>4)</sup>. Im Jahre 1810 wurde das Stift aufgehoben.

Es erübrigt noch, des Siegels des Stifts Erwähnung zu tun. Das ursprüngliche, bei *Janicke* Bd. III, Tafel VII Nr. 46 abgebildete, zeigt den heiligen Moritz, dem Bischof Godehard das Modell der Kirche überreicht, mit der Umschrift: Sglum Eccl. Montis Scti Mauricii in Hildensem. Aus einer Urkunde des konfirmierten Bischofs *Ernst* vom 6. Februar 1580<sup>5)</sup> ersehen wir, daß das Stift damals im Siegel den heiligen Moritz mit der roten Kreuzfahne führte; an der Fahne hing an einer roten Schnur rechts der doppelte Reichsadler im goldenen Felde, links in Gold ein roter Dreieberg<sup>6)</sup>; Bischof *Ernst* besserte dies Siegel auf Bitten des Stifts dahin, daß der linke Schild geteilt wird; im oberen, gespaltenen Teil zeigt er vorn den pfälzer Löwen, hinten den bayerischen Wecken, der untere Teil zeigt in Gold den roten Dreieberg.

### B. Baugeschichte der Kirche.

Wie wir oben gesehen haben, wurde das von *Hezilo* gegründete Mauritiusstift im Jahre 1068 vom Papst *Alexander II.* bestätigt. Es muß also in diesem Jahre vollständig vorhanden gewesen sein, und auch

die Kirche ist als damals vollendet anzusehen. Als Architekt wird unter *Hezilo* bei dem Bau dieser Kirche *Benno* erwähnt, der, 1020 in Schwaben geboren und in den dortigen berühmtesten Schulen ausgebildet, etwa 1047 mit Kaiser *Heinrich III.* nach Goslar kam. Gleich begabt auf den Gebieten der Baukunst, der Wissenschaften und der finanziellen Verwaltung, erregte er bald auch die Aufmerksamkeit des Bischofs *Azelin* von Hildesheim (1044—1054), der ihn zum Vorstände der Hildesheimer Domschule und nach der wirksamen Tätigkeit *Bennos* bei *Arzelins* unglücklichem Feldzuge gegen die Ungarn zum Dompropst ernannte. Auf *Heinrichs* Wunsch kehrte *Benno* nach Goslar zurück, wo er zum Erzpriester und Vizedominus bestellt wurde, die Verwaltung der Kaiserpfalz und deren Zubehör übertragen erhielt und sowohl *Heinrich III.* als auch *Heinrich IV.* bei den großen Bauten in und bei Goslar beistand. Da er bereits 1067 als Bischof nach Osnabrück ging, so muß der Bau damals entweder schon vollendet oder doch so weit vorgeschritten gewesen sein, daß er ohne *Bennos* Leitung fertiggestellt werden konnte. Außer der Moritzkirche erbaute *Benno* auch die Kirche auf dem Petersberge bei Goslar in seiner heimischen süddeutschen Weise als Säulenbasilika; diese Kirche ist aber verschwunden<sup>1)</sup>. *Benno* wohnte vermutlich während des Baues in einem steinernen Hause unterhalb des Moritzstiftes, in der *Bennoburg*, die im Jahre 1249 wegen verschiedener von ihren Bewohnern verübten Räubereien und Belästigungen vom Rate der Stadt Hildesheim angekauft und niedergelegt wurde<sup>2)</sup>.

*Benno* errichtete eine dreischiffige Säulenbasilika, die einzige wohlerhaltene derartige Kirche in ganz Niedersachsen, mit einem Querhause und einem rechteckig schließenden Chor (Abb. 2). In der Verlängerung der Seitenschiffe sind seitwärts vom Chor Konchen angeordnet, die in dem starken Gemäuer liegen. Über der nördlichen Konche war in der Wand ein jetzt vermauertes, im Rundbogen überwölbtes Fenster angebracht, über der südlichen Konche befanden sich drei Rundbogenfenster nebeneinander, von denen die beiden äußeren auch vermauert worden sind, während hinter der Konche ein ebenfalls vermauertes Fenster befindlich ist. Über dem Chor wurde ein quadratischer Turm errichtet, der nach dem Modell auf *Hezilos* Grabmal (Abb. 1) mit einem flachpyramidalen Dache versehen war und nicht allzu hoch über das Dach des Mittelschiffes emporragte. Um den Turm tragen zu können, wurde das Mauerwerk des Chors und der Krypta (s. u.) ganz besonders massiv hergestellt. Der einzige Treppenzugang zu dem Turm war nur durch den Chor zu erreichen (vgl. Abb. 2)<sup>3)</sup>. Unter dem Chore wurde eine ebenfalls dreischiffige Krypta angelegt (Abb. 3), die sich unter der Vierung in einem Tonnengewölbe fortsetzte, verschiedene Lichtöffnungen nach der Kirche sowie ein Rundbogenfenster in der Ostwand erhielt und auf der Nord- und Südseite mit einem Zugange von der Kirche aus versehen wurde.

1) Gerland, Hildesheim und Goslar. S. 51, 89, 108.

2) Doebner, Urk. I, 207.

3) In der allerletzten Zeit ist ein anderer Zugang vom Nordschiff her angelegt worden.

1) Syntagma, Bl. 21.

2) Urk. v. 2. Sept. 1341 bei Doebner, Urk. III, 124; v. 2. Dez. 1347, das. 125 und 126.

3) Syntagma, Bl. 169.

4) Doebner, Urk. II, 510.

5) Staatsarchiv Hannover, Moritzberger Urkunden Nr. 542.

6) Dies ist neben dem redenden Wappen zugleich eine der beliebten Variationen des gold-rot gespaltenen Hildesheimer Stifftsschildes.

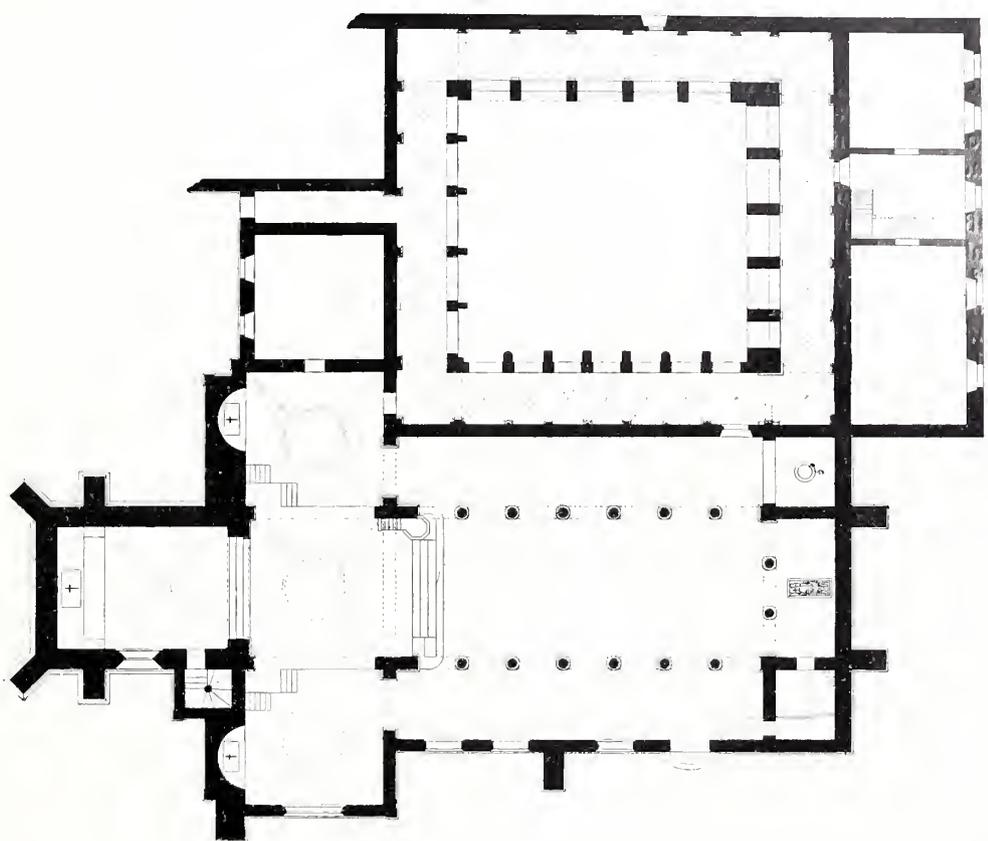


ABB. 2. GRUNDRISS  
DER MORITZBERGER  
KIRCHE NEBST  
KREUZGANG

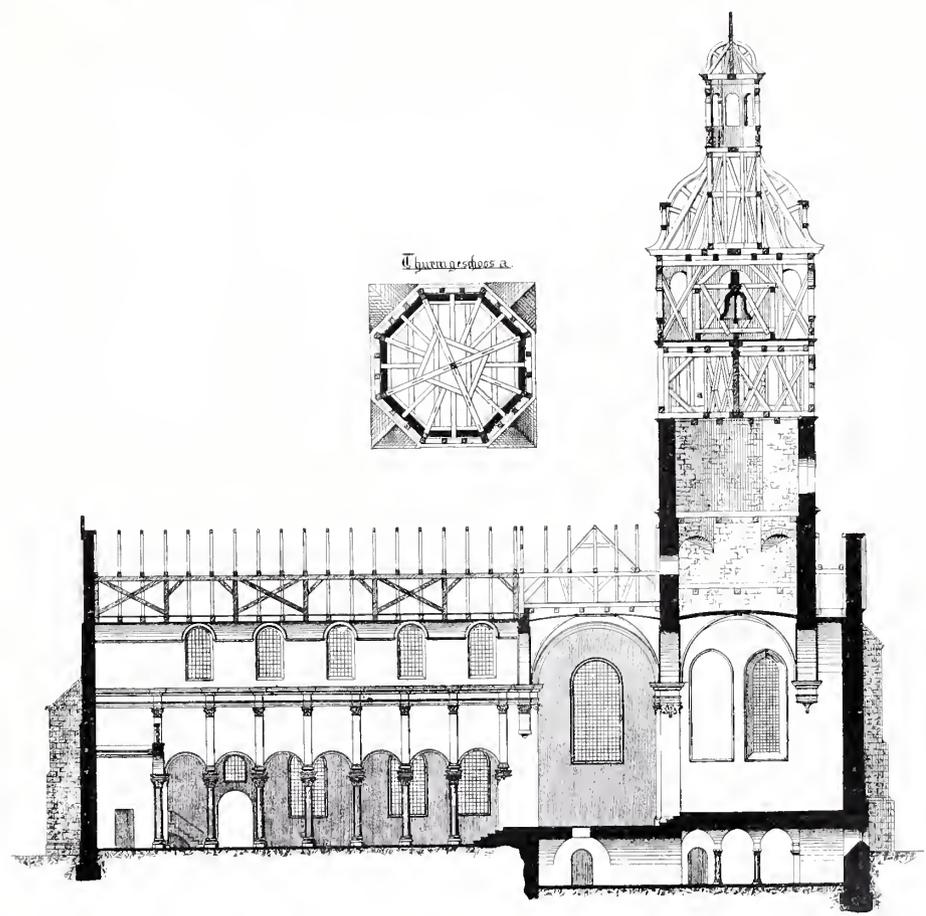


ABB. 3.  
SCHNITT DURCH DIE  
MORITZBERGER KIRCHE

An der Westwand der Kirche wurde eine Empore für den Sängerkhor errichtet (Abb. 2, 6), auf deren beiden Seiten kapellenartige Anbauten angeordnet wurden, die sich bis über die Seitenschiffe erheben und mit rechtwinklig zum Dach des Mittelschiffs stehenden Dächern in der Höhe der Traufe des Hauptdaches versehen sind, so daß die Kirche äußerlich fast den Anschein gewährt, als sei dort noch ein zweites, westliches Querschiff vorhanden (Abb. 5). Der nördliche dieser Anbauten enthält die Treppe zu der Empore, Westtürme wurden nicht geplant; denn sie hätten auf dem verhältnismäßig schwachen Mauerwerk der Westfront nicht errichtet werden können. Die Westfront ist nach außen ohne jede Gliederung und nur durch einige wenige Fenster unterbrochen; sie zu beleben, war nicht notwendig, da sie nach dem Wirtschaftshofe des Stiftes sieht.

Als *Hezilo* am 5. August 1079 gestorben war, wurde er seiner Anordnung gemäß in der neu erbauten Moritzkirche, seiner Liebblingsschöpfung, im westlichen Teile des Langhauses unter der Empore, der jetzigen Orgelbühne, beerdigt, sein ursprünglicher Grabstein ist nicht mehr vorhanden. Als 1667 das Grab geöffnet wurde, nahm man den der Leiche beigegebenen Kelch nebst Patene heraus; beide befinden sich jetzt im Domschatz<sup>1)</sup>. Um die Mitte des 13. Jahrhunderts muß die Kirche schadhafte gewesen sein; denn am 2. Juni 1249 erteilte Papst *Innozenz IV.* denjenigen Personen, welche die Kirche am Tage des Stiftsheiligen (Mauritius und Candidus und deren Genossen, d. h. der Thebaischen Legion) und der Kirchweih besuchten, einen vierzigjährigen Ablaß bezüglich der ihnen im betreffenden Jahre auferlegten Pönitentien<sup>2)</sup>, und dasselbe gewährte am 18. März 1252 *Hugo*, Kardinalpriester tituli sanctae Sabinae und apostolischer Legat zu Braunschweig für Beisteuern zur baulichen Herstellung der Kirche<sup>3)</sup>. Es muß nicht viel geholfen haben, da im November 1318 wiederum eine Anzahl zu Avignon versammelter Patriarchen, Erzbischöfe und Bischöfe sich veranlaßt sahen, allen denjenigen, welche an bestimmten Festtagen die Moritzkirche besuchen und

1) *Bertram*, Bischöfe, S. 118; *derselbe*, Domgruft, S. 38 u. Tafel I, 2, woselbst Kelch und Patene abgebildet sind.

2) *Doebner*, Urk. III, Nachtrag 18.

3) *Doebner*, Urk. III, Nachtrag 20.

durch eine Angabe unterstützen, ebenfalls einen vierzigjährigen Ablaß zu verwilligen<sup>1)</sup>. 1382 waren das Münster und das Kloster durch ihr Alter so schadhafte geworden, daß die kostbaren Kupfer- und Bleidächer das Wasser nicht mehr abhalten konnten. Die Wände drohten den Einsturz, so daß sie nicht mehr gut ausgebessert werden konnten. Namentlich traf dies beim Chor und dem oberen Teile des Münsters zu. Durch die oben erwähnten verschiedenen Plünderungen und Verwüstungen und verschiedene Neubauten war aber die Kirchenfabrik so angegriffen,

daß sie keine Kosten mehr zu Ausbesserungen beitragen konnte. Das Stift selbst war auch verschuldet und hatte infolge der verschiedenen Kriege keine Einkünfte. Man sah sich deshalb zur Beschaffung der Kosten genötigt, eine Steuer von 8 Mark für jede Übernahme eines Kanonikats oder einer Präbende aufzuerlegen<sup>2)</sup>. Es müssen allmählich doch Mittel zusammengekommen sein, auch stiftete Probst *Lippold von Steinlang* 1413 den dritten Teil der Kosten zur Erneuerung der bereits im 12. Jahrhundert auf Kosten des Papstes *Reinold Graf v. Dassel* wiederhergestellten Chors und Turms. Zur Erinnerung an die Stiftung *Lippolds* ist an dem selbstverständlich in gotischem Stile ausgeführten Chor- und Turmbau das *Steinlangsche* Wappen an der Unterseite zweier Säulenkapitäl angebracht, auch stammen aus dieser Zeit die an den Eckstrebebfeilern des Ostgiebels angebrachten Statuen der Mutter Gottes mit dem Kinde und des heiligen Moritz.

Die gotischen Teile der Kirche

müssen um 1457 ausgeführt sein, wozu der Stiftskanonikus *Hermann von Dassel* 2000 rheinische Goldgulden vermacht hatte (Abb. 4, 8).

Nach den schweren, oben (zu A) erwähnten Schädigungen durch den Dreißigjährigen Krieg und nach Entziehung der Einnahmen aus der Propstei zugunsten des Jesuitenkollegiums in Hildesheim siechte das Stift hin, so daß eine Visitation notwendig wurde. Hiermit beauftragte Bischof *Maximilian*, Erzbischof von Köln, den Suffraganbischof *Adam* von Würzburg und den Hildesheimer Domkanonikus *Matthias Korff* im Jahre 1657, deren im April dieses Jahres aufge-

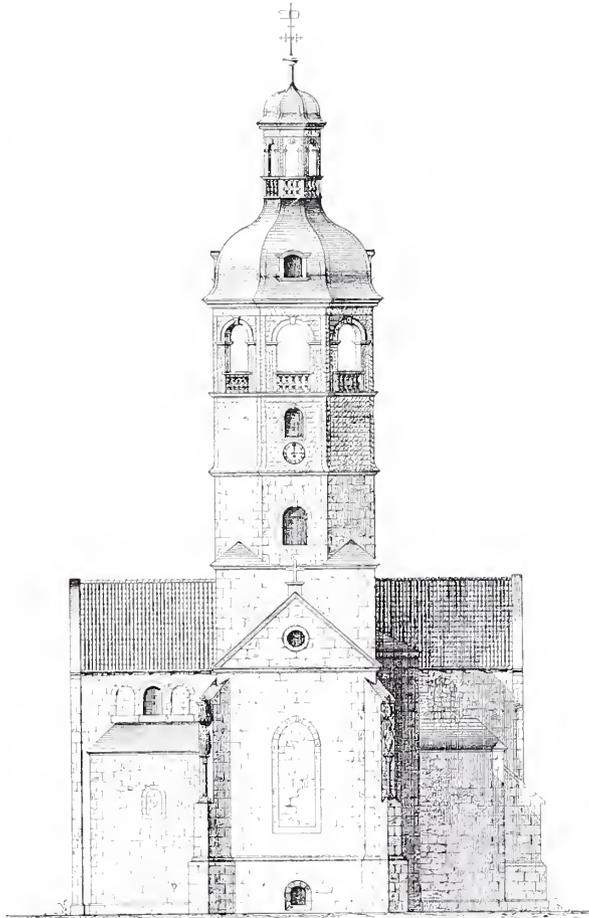


ABB. 4. MORITZBERGER KIRCHE. ANSICHT VON OSTEN

1) *Janicke*, IV, 450.

2) *Doebner*, Urk. II, 510.

nommenen Aktenstücken folgendes entnommen werden mag<sup>1)</sup>. Zunächst fanden die Visitatoren Kirche, Kreuzgang und die übrigen Gebäude nebst den Kurien gänzlich verfallen, in Trümmern liegend, und ordneten deren Wiederherstellung an. Sodann wird bestimmt, daß derjenige Teil der Kirche, der zur Feier des Gottesdienstes noch übrig ist, nebst der Sakristei und den Altären gereinigt und rein erhalten werde. Die Kirche selbst war verfallen, der zum Chordienst bestimmte Teil einigermaßen wiederhergestellt, der Hochaltar und ein benachbarter Altar waren in der Wiederherstellung begriffen. Das Tabernakel des Hochaltars war leer, man sagte, die geweihte Hostie für die Kranken werde anderwärts aufbewahrt. Vom Chor und Hochaltar

die Propstei, von der, wie erzählt wurde, die Jesuiten die Wände und Steine abgebrochen und zum Bau ihrer Schule und ihres Kollegs nach Hildesheim fortgeschafft hatten. Auch die Pfarrkirche zu St. Margareten befand sich in einem erbärmlichen Zustande. Diese allseits vorgefundenen Schäden konnten nur allmählich beseitigt werden. Zunächst wurden die Mauern des Kirchenschiffes wiederhergestellt, um die Kirche wieder abzuschließen; eine Anzahl Fenster im Querhause wurde vermauert, an Stelle der kleineren romanischen Fenster wurden große, im Halbkreis überwölbte, angelegt, wodurch der Kirche ein reichliches Maß von Licht zugeführt wurde. In den Jahren 1744 und 1745 wurde das Innere der Kirche in dem damals modernen



ABB. 5. MORITZBERGER KIRCHE. ANSICHT VON NORDEN

begaben sich die Visitatoren in die Sakristei, in der sie die heiligen Gewänder in leidlichem Zustande, auch zwei Kelche vorfanden. Von da gelangte man zur Krypta, in der sich ein ungeweihter Altar befand, an dem man während der Wiederherstellung des Chores der Kirche Gottesdienst gehalten hatte (die Krypta muß sich also damals im allgemeinen noch in ihrem ursprünglichen Zustande befunden haben, vgl. C). Von der Krypta begaben sich die Visitatoren zu den Trümmern (rudera) der Kirche, also wohl des Kirchenschiffes und von da durch den fast zerstörten Kreuzgang in

Spätbarock und zwar durchweg in Antragstück wiederhergestellt. Die altherwürdigen romanischen Kapitäle mit ihrem mächtig ausladenden Massiv wurden in barbarischer Weise bis auf einen stehen gebliebenen Sandsteinkern abgehauen, diese stehen gebliebenen rohen Kerne umgab man dann mit Voluten und Akanthus im Geschmacke der späteren italienischen Renaissance. Die Bogenumrahmungen (Archivolten), die Feldereinteilung darüber mit Pilastern auf Konsolen, die Einfügung von Ölbildern zweifelhaften Wertes in diese Felder, die sämtlichen Gesimse, die Stufe zwischen Wand und Decke, die Ornamentierung der Gurt- und Triumphbogen, Kämpfer der Gewölberippen und der Gewölbefelder — alles dieses ist unter den Händen eines glatten Friseurs bei jener

1) Staatsarchiv Hannover, Hildesheim Des. 4. Teil 2. Abschn. 9, Nr. 5. Visitaciones Ecclesiae Sti. Mauritii de diversis annis.



ABB. 6. INNERES DER MORITZBERGER KIRCHE, VOM CHOR AUS GESEHEN



ABB. 7. INNERES DER MORITZBERGER KIRCHE, BLICK AUF DEN CHOR

Wiederherstellung entstanden und zwar an einigen Stellen sogar mit Übergängen in das Rokoko (Abb. 6 u. 7)! Die Krypta und der Kreuzgang entgingen als zu unbedeutend dieser Restauration, wodurch uns einige kärgliche Reste an alten Kapitälern (Abb. 11) erhalten sind. Diese spärlichen Reste aus uralter Zeit lassen bei der reichen Gestaltungsgabe des Erbauers uns ahnen, welch ein Schatz an eigentümlichen frühromanischen Einzelheiten durch diese Art Wiederherstellung verloren gegangen ist. — Daß die Barockornamentierung an und für sich sehr schön ausgeführt ist, soll damit keineswegs bestritten sein. Bei diesen Restaurationsarbeiten gerieten der Werkführer und ein Tagearbeiter dergestalt in Streit, daß sie sich blutig schlugen und den Fußboden der Kirche mit Blut besudelten, weshalb die Kirche neu geweiht werden mußte<sup>1)</sup>. Im Jahre 1765 wurde der ebenfalls barocke, aber wie zugestanden werden muß, äußerst malerische Glockenturm, wie er noch heute steht, hergestellt und mit einem neuen Geläute versehen, was 15 000 Taler an Kosten verursachte. Bei dieser Gelegenheit werden, um dem unteren Teile des Turmes mehr Tragkraft für die durch den Aufbau vermehrte Last zu gewähren, die jetzt die Krypta vollständig entstellenden Unterzüge und Stützpfiler in der Krypta gesetzt und der dort befindliche alte Altar beseitigt sein. Auch stammt wohl aus dieser Zeit das kleine Stückchen Fachwerkbau, das den Übergang vom alten Turmbau zum neuen Aufbau vermittelt (Abb. 3, 4, 5, 8).

Der jetzige mehr als geschmacklose Hochaltar im Barockstil (Abb. 7) stammt einer mündlichen Überlieferung nach aus der aufgehobenen Kartäuserkirche zu Hildesheim. Da das Kartäuserkloster im Jahre 1777 aufgehoben ist, so dürfte, die Richtigkeit der Überlieferung vorausgesetzt, der Altar um diese Zeit hier aufgestellt worden sein, er würde dann etwa aus dem Jahre 1669 stammen, in welchem Jahre das Kartäuserkloster eingerichtet wurde, was mit dem Stile übereinstimmen könnte, in dem es ausgeführt ist<sup>2)</sup>.

### C. Beschreibung der Kirche in ihrem jetzigen Zustande.

Die Kirche ist, wie gesagt, eine Säulenbasilika, die einzige ihrer Art in Niedersachsen, wenigstens die einzige erhaltene. Sie hat drei Schiffe, die beiderseits durch sechs Säulen getrennt sind. Die Säulen haben eine attische Basis ohne Eckblätter, zeigen in den Schäften eine leichte Anschwellung und sind jetzt nach Hinwegschielung der ursprünglichen Kapitälern mit solchen aus Stuck versehen, die in den Jahren 1744 und 1745 hergestellt sind (vgl. oben B). Die Decke ist eine flache Holzdecke mit Vouten. Die Kirche ist mit einem Querhause versehen; die Konchen der Seitenschiffe liegen in der zu diesem Zwecke besonders stark ausgeführten, nach außen schlicht erscheinenden Ostwand des Querhauses. Auch der erhöhte Chor ist rechteckig abgeschlossen, weshalb er als eine einfache Verlängerung des Mittelschiffs über das Chorquadrat angeordnet wurde. Der gotische

Umbau rührt von *Lippold von Steinberg* her (vgl. oben B). Unter dem Chor ist eine Krypta angelegt, die wie der Chor rechteckig abschließt; sie ist dreischiffig und mit Kreuzgewölben versehen, die von acht Säulen mit attischen Basen ohne Eckblätter getragen werden; die Kapitälern dieser Säulen bestehen aus einer Reihe kelchförmig geordneter kräftiger Blätter, deren oberer Teil sich umlegt. An die Krypta schließt sich ein mit einem Tonnengewölbe überdeckter Gang von der Breite des mittleren Schiffes der Krypta, von dem aus in der Nähe des Westendes nach Nord und Süd zu je ein Lichtgang abgezweigt ist. Das östliche Fenster der Krypta, an der Stelle des ehemaligen Hochaltars, ist vermauert, ein kleines in der Südseite ist nach der Krypta zu romanisch überwölbt, nach der Kirche zu ist ein Spitzbogen angesetzt. An der Nordseite war, nach vorhandenen Nischen zu schließen, die gleiche Einrichtung, die alten Fensterwölbungen sind aber jetzt durch ein großes viereckiges Fenster ersetzt. Über dem Chor erhebt sich der Turm, der, wie bereits (oben B) gezeigt wurde, zur Zeit der Gotik und des Barockstils umgebaut worden ist und über dem Kirchendache aus dem Viereck in das Achteck übergeht. Um die Last dieses Turmes tragen zu können, sind die Mauern sowohl des Chores als auch der Krypta von ungemeiner Stärke.

Vom Mittelschiff der Kirche steigt man auf vier Stufen, von den Kreuzarmen des Querhauses auf kleinen Treppen empor; der Chor liegt wiederum vier Stufen höher als die Vierung. Die Eingänge zur Krypta befinden sich in den Kreuzarmen. An der Nordseite des Chors ist ein bisher nur von diesen aus zugänglich gewesenes Treppentürmchen angeordnet, das den Zugang zum Turm enthält. Der Eingang zu diesem Türmchen ist neuerdings in das nördliche Seitenschiff verlegt.

Am Westende des Langhauses befindet sich eine von zwei Säulen und drei Bogen getragene Empore, zu der auf der Nordseite ein gegen das Kirchenschiff vermauerter Treppenaufgang emporführt. Im südlichen Seitenschiff ist ein kapellenartiger Raum unter der Empore angebracht, der jetzt offen ist und zur Taufkapelle hergerichtet wird; er war früher nach der Kirche zu vermauert und diente als Schatzkammer. Mitten unter der Empore befindet sich *Hezilos* Grabmal (Abb. 1). Da die Mauern der Nebenräume der Empore zu schwach sind, um als Untergeschoß von Türmen dienen zu können, so muß man annehmen, daß *Benno* an dieser Stelle ein Turmpaar zu errichten nicht *beabsichtigt* hat. Auch ein zweites Querschiff zu erbauen hat er nicht *beabsichtigt*. Hätten ihn äußere Umstände, Mangel an Geld oder dergleichen, davon zurückgehalten, so würde man dies dem Plane der Kirche anmerken. Dieser sieht aber nicht nach einem Torso aus, sondern bildet ein schönes aus einem Guß entstandenes Ganze. Der höher geführte und mit einem kleinen Giebel gekrönte westliche Teil des Seitenschiffes, der auch sehr deutlich an dem Kirchenmodell in der Hand von *Hezilos* Grabfigur (Abb. 1) zu erkennen ist, hat zweifellos, abgesehen von untergeordneter Benutzung als Treppenaufgang,

1) Syntagma, Bd. 43.

2) Beiträge, Bd. II, S. 269, 265.

Bahren- oder Schatzkammer oder dergleichen, nur einen ästhetischen Zweck, nämlich den, dem Pultdache der Nebenschiffe einen architektonischen Abschluß zu geben. Durch diesen Aufbau erhält die Seitenansicht der Kirche einen eigenartigen Reiz. Man denke sich das Pultdach bis zur westlichen Giebelwand der Kirche durchgeführt und dort stumpf abgeschnitten — welch triviale und eines Architekten von der Bedeutung *Bennos* unwürdige Lösung wäre das gewesen!

Auch aus der Anlage der Vierung ist zu schließen, daß über ihr die Anlage eines Turmes (eines Turmbaues) nicht beabsichtigt war. Beides mag seinen Grund darin haben, daß man hier, ähnlich wie bei der zu gleicher Zeit ausgeführten Kreuzkirche in Hildesheim<sup>1)</sup> mit der Anlage des Glockenturmes gleichzeitig Sicherheitszwecke verband und deshalb diesen Turm

1) *Gerland*, Zeitschrift für Bauwesen, S. 239.

neben seiner Eigenschaft als Glockenturm diejenige eines Wartturmes gab; er konnte deshalb keinen geeigneteren Platz als den über dem Chore finden, von wo er weit und breit über das Innerstetal, über die Stadt Hildesheim hinaus und selbst rückwärts über die Berge nach der südwärts führenden alten Heerstraße schaute, gleichzeitig aber den Zugang zum Stifte vom Tale aus beherrschte.

Die Kirche ist nicht groß. Die ganze Länge des Baues beträgt 40,60 m, das Mittelschiff hat 7,04 m lichte Weite und 12,56 m lichte Höhe; die Seitenschiffe sind 3,51 m breit und 6,63 m hoch, enthalten also ziemlich genau die Hälfte der Breite des Mittelschiffes und bleiben etwas um die Hälfte von dessen Höhe zurück. Die Kirche ist von angenehmen Verhältnissen, die Anwendung von Säulen und der geschmackvollen Gestaltung statt Pfeilern verleiht ihr einen Zug von Leichtigkeit und Anmut. Zufolge der in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts angelegten großen Fenster in Lichtgaden zeigt die Kirche eine ganz besondere Helligkeit. Unter den Fenstern sind wertlose Ölgemälde der Barockzeit in die Wände eingesetzt, um diese zu beleben; ob hier früher romanische Wandmalereien angebracht gewesen sind, ist nicht mehr zu sagen, man wird es aber vermuten dürfen.



Die Stiftskirche enthielt zahlreiche *Altäre*. Nach einem Notariatsinstrumente vom 10. Oktober 1626<sup>1)</sup> waren dies der Hochaltar und die Altäre Corporis Christi, des heiligen Kreuzes, Mariä Magdalenä, Jakobi und Andreä, Johannis Evangelistä, Petri und Pauli, der 11000 Jungfrauen, Mariä virginis (U. L. Frauen), Martini, Aller Heiligen, Kosmä und Damiani und in der Krypta St. Nikolai. Diese Altäre werden alle als vorhanden erwähnt, es ist aber nirgends etwas über ihre Stiftung zu sagen; ihre Anlage muß also wohl aus früheren Zeiten stammen. Jetzt sind nur noch drei Altäre erhalten, der Hochaltar auf dem Chor und je ein Altar an jeder der beiden Konchen.

#### D. Der Kreuzgang (Abb. 9 u. 10).

Der an der Südseite des Münsters angeordnete *Kreuzgang* stammt unzweifelhaft aus der ersten Anlage der Kirche, wie er ja auch zu der ganzen Anlage eines Kanonikatsstiftes notwendig war. 1241 wird bereits die Anlage einer Wohnung über dem Gewölbe des südlichen

1) Syntagma, Bl. 169.

ABB. 8. MORITZBERGER KIRCHE, NORDOSTECKE



ABB. 9. KREUZGANG DER MORITZBERGER KIRCHE  
NÖRDLICHER ARM

Kreuzgangsflügels erwähnt<sup>1)</sup>. Da uns deutlich gesagt wird, die Wohnung sei *super testudine* des ambitus angelegt, so muß der Kreuzgang an dieser Stelle damals schon gewölbt gewesen sein. 1298 wird der Schlafsaal des Kapitels als am Kreuzgang liegend erwähnt<sup>2)</sup>. Die Gewölbe sind ziemlich flache Kreuzgewölbe ohne Rippen und ruhen beiderseits auf der Wand vorgesetzten Pfeilern oder Konsolen sehr alter Form auf. Trotzdem möchte man annehmen, daß die Gewölbe später eingezogen sind und bei der ersten Anlage des Kreuzganges, dem Stile der Zeit entsprechend, nicht beabsichtigt waren, weil außerhalb der Bogen im Kreuzgang teils Strebepfeiler, teils Widerlagebogen angebracht sind. Man könnte deshalb annehmen, daß die Pfeiler und Konsolen hölzerne Stützen für die ursprünglich in Holz hergestellte Decke des Kreuzganges getragen hätten, bei der Einziehung der Gewölbe aber dann zur Stütze des Mauerwerks als Streben angebracht werden mußten. Der Nord- und Ostflügel des Kreuzganges sind noch im Rundbogen gehalten, die beiden anderen sind bereits mit Spitzbogen versehen, und auf sie dürfte sich die Nachricht bei *Lüntzel*<sup>3)</sup> beziehen, daß der Kreuzgang 1561 neu erbaut sei. An den Wänden des Kreuzganges sind zahlreiche alte Grabsteine ohne besondere Bedeutung aufgestellt. An der Westseite sind einige Nebenräume angeordnet, von denen der eine noch der Kapitelsaal genannt wird. Der Kapitelsaal pflegt ja regelmäßig an einem Flügel des Kreuzganges zu liegen. Verfallene Holztreppe führen zu den über dem Kreuzgang befindlichen Räumen, von denen einer bereits erwähnt ist. Diese dienten zu Wohn- und Schlafzwecken. Einzelheiten der Architektur des Kreuzganges zeigt Abb. 11. Leider ist der Kreuzgarten im Innern des Kreuzganges wohl 1 m hoch mit alten Schutt aufgefüllt und die gesamte an sich so schöne Architektur kommt dadurch nicht zur Geltung. Es wäre dringend erwünscht, daß dieser Schutt abgefahren

1) *Doebner*, Urk. I, 456. *Janicke* III, 939.

2) *Doebner*, Urk. I, 521.

3) *Geschichte* II, S. 669.

und dann die nach dem Kreuzgarten zu befindlichen, jetzt etwa 1 m hohen Brüstungsmauern auf ihr ursprüngliches Maß erniedrigt würden.

\* \* \*

#### Quellen.

##### I. Bücher.

- Beiträge zur Hildesheimschen Geschichte. Bd. I—III, Hildesheim 1829—1830.  
 Bertram, Die Bischöfe von Hildesheim. Hildesheim 1896.  
 Bertram, Geschichte des Bistums Hildesheim. Bd. I. Hildesheim 1899.  
 Bertram, Hildesheims Domgruft. Hildesheim 1897.  
 Doebner, Urkundenbuch der Stadt Hildesheim. Bd. I—VIII. Hildesheim 1881—1899.  
 Doebner, Relation des Bischofs Egon von Hildesheim in der Zeitschrift des Historischen Vereins für Niedersachsen. Jahrg. 1896. Hannover 1896. S. 367.  
 Balkenholl, Zur Geschichte des Kollegium und Gymnasium Josephinum. Programm des bischöflichen Gymnasium Josephinum. Hildesheim 1898.  
 Gerland, Warum wurde der Bischofssitz nach Hildesheim verlegt? In der Zeitschrift des Harzvereins. Bd. 33. Wernigerode 1900. S. 94 ff.  
 Gerland, Die Kirche zum heiligen Kreuz in Hildesheim. In der »Zeitschrift für Bauwesen«, herausgegeben im Kultusministerium. Jahrg. 51. Berlin 1901. S. 226 ff.  
 Gerland, Die Dammstadt von Hildesheim. Zeitschrift des Harzvereins«. Jahrg. 40, S. 372 ff;  
 Janicke (Hoogeweg), Urkundenbuch des Hochstiftes Hildesheim und seiner Bischöfe. Bd. I—IV. Hannover und Leipzig 1896—1907.  
 Lüntzel, Die ältere Diözese Hildesheim. Hildesheim 1837.  
 Lüntzel, Geschichte der Diözese und Stadt Hildesheim. Hildesheim, Bd. I—II, 1858.  
 Mithoff, Kunstdenkmäler und Altertümer im Hannoverschen. Bd. II. Fürstentum Hildesheim-Hannover 1875.

##### II. Archivalien.

Die im Königlichen Staatsarchive zu Hannover befindlichen Akten und Urkunden über das Moritzstift.

Für die Gestattung, diese Archivalien benutzen zu dürfen, und die mir bei deren Benutzung seitens der Herren Archivbeamten gewährte liebenswürdige und wertvolle Beihilfe verfehle ich nicht, meinen verbindlichsten Dank zu sagen.



ABB. 10. KREUZGANG DER MORITZBERGER KIRCHE  
ÖSTLICHER ARM

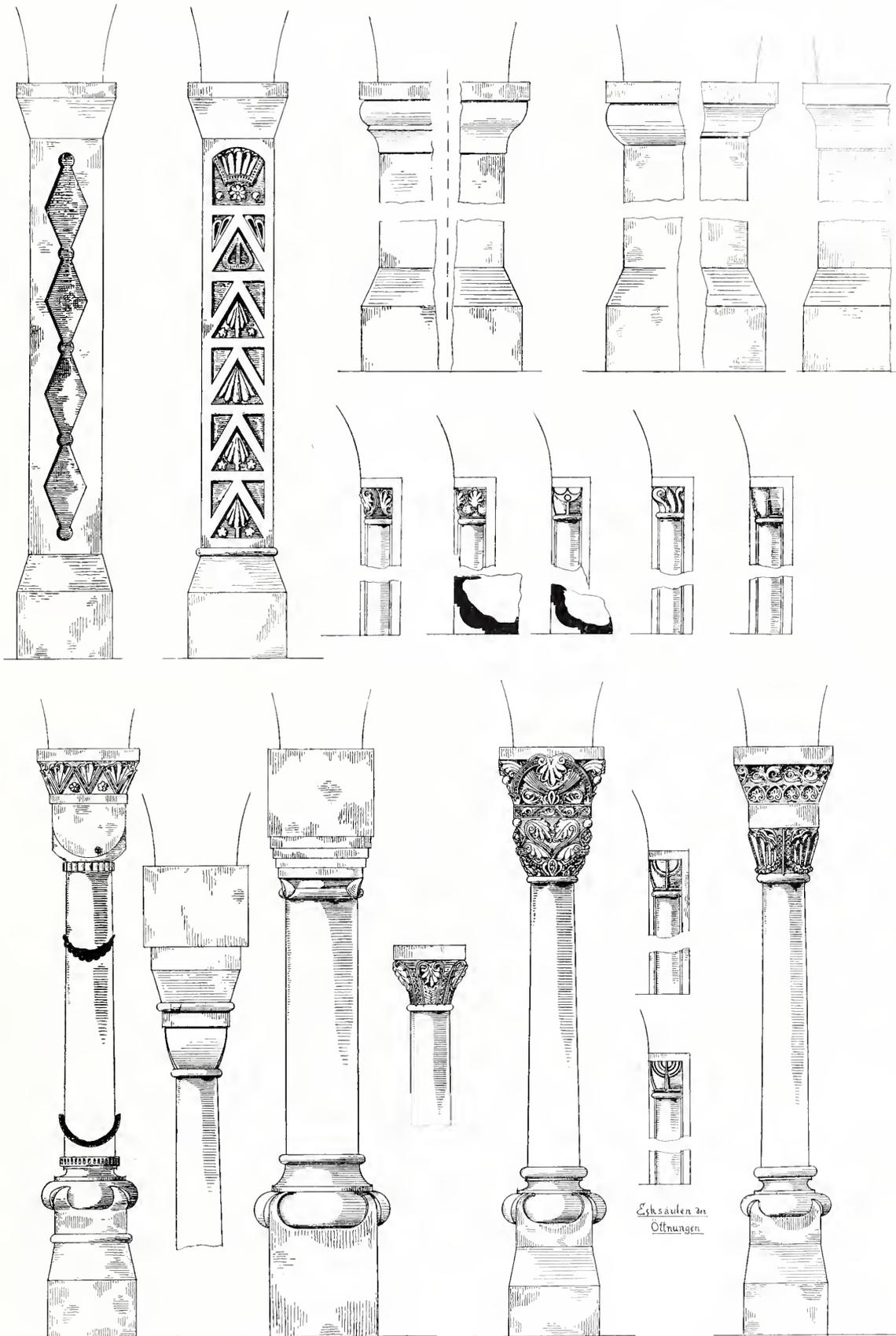


ABB. 11. EINZELHEITEN DER ARCHITEKTUR AUS DER KRYPTA UND DEM KREUZGANG DER MORITZBERGER KIRCHE

## NEOPTOLEMOS IN SKYROS

VON R. ENGELMANN

Wenn man die Bilder, die uns Pompeji, Herkulaneum und andere antike Städte liefern, durchmustert, wird man eine kleine Reihe von Vorlagen finden, die immer und immer wieder mit geringen Abweichungen wiederholt werden; dazwischen sind aber auch solche gestreut, die einzeln dastehen, und diese pflegen dann häufig leider auch der Deutung vielfach Schwierigkeiten entgegenzustellen. Bei der Lückenhaftigkeit, in der die antike Literatur auf uns gekommen ist, ist es ja kein Wunder, daß es so ist. Wenn man z. B. bedenkt, wieviel die Kunst der Tragödie entnommen hat, und nun überlegt, daß uns aus der großen Fülle von Tragödien nur sieben von Aischylos, sieben von Sophokles und achtzehn von Euripides erhalten geblieben sind, dann kann man sich nicht wundern, daß für die Deutung der auf die Tragödie zurückzuführenden Stücke manche Lücke übrig bleibt. Es ist wahr, wir haben neben den ganzen Stücken noch eine große Zahl von Fragmenten, aber diese sind in den wenigsten Fällen geeignet, über den Inhalt der Stücke aufzuklären und uns damit Handhaben für die Deutung der auf die Tragödie zurückgehenden Bilder zu geben, weil sie meist nur allgemeine Sätze enthalten, die des Ausziehens für würdig erachtet wurden. Ein solches Bild, das bis jetzt seiner Erklärung Schwierigkeiten in den Weg gestellt hat, soll uns heute beschäftigen. (Abb. 1.)

Es ist das in dem ersten Korridor des Museo Nazionale in Neapel aufgehängte Bild mit der Inventarnummer 111471, dem in dem neuen vor kurzem ausgegebenen Kataloge die Nummer 1210 zugeschrieben ist. Im Kataloge wird das Bild folgendermaßen beschrieben:

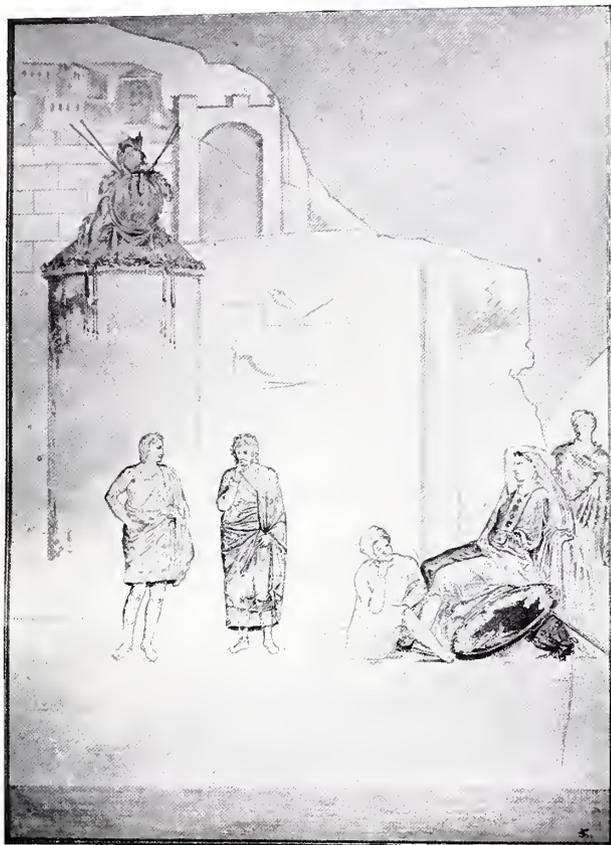
Rechts sitzt eine mit Schleier verhüllte Frau, die den rechten Arm auf das Haupt legt und in nachdenklicher Stellung den Kopf etwas senkt; neben ihr liegt auf dem Boden ein Schild, ein oben zugebundener Reisesack und ein Speer. Vor ihr sitzt in Barbarentracht ein Mann an der Erde, der seinen Blick auf sie wendet; hinter ihr steht ein Jüngling. Etwas weiter nach links, ungefähr in der Mitte der Szene, ist ein anderer Mann sichtbar, bärtig, mit einer Lanze oder einem Stab in der linken Hand (der Stab ist auf unserer Abbildung nicht recht sichtbar, er ist aber vorhanden), der nachdenklich die rechte Hand an das Kinn legt. Weiter nach links, ihm zugewandt, steht ein junger Mann, der seinen rechten Arm in die

Seite stützt. Die Handlung geht in einer Säulenhalle vor sich, auf deren Giebel Waffen zusammengestellt sind; in der Ferne sieht man ein mit einem Bogen überwölbtes Tor.

Diese Beschreibung ist aber nicht ganz genau; der links stehende junge Mann ist offenbar nicht mit dem Alten neben ihm, sondern mit der sitzenden Frau im Gespräch begriffen; an sie ist das Gesuch gerichtet, das er ihr vorzutragen hat, der Alte dient gleichsam mehr als Vermittler. Auch ist zu erwähnen, daß die Waffentrophäen nicht auf einer Säulenhalle, sondern auf einem runden Grabmal sich befinden, das außerhalb an der Stadtmauer erbaut ist. Darüber erblickt man in der Höhe eine Burg mit Gebäuden.

Wenn man die Situation zunächst ohne jede mythologische Deutung an sich aus dem Bilde heraus zu verstehen sucht, so ist so viel klar, daß der junge Mann links der königlichen Frau, die rechts sitzt, einen Wunsch vorzutragen hat. Da der Schild und der Speer neben der Frau offenbar nicht für sie selbst bestimmt sind (es sind keine Amazonenwaffen, auch macht sie gar nicht den Eindruck einer Amazone), so ist es wahrscheinlich, daß die Waffen in gewisser Verbindung mit dem Redner und seinem Gesuche stehen; der Diener, der am Boden kauert und dessen Barbarentracht auffällig ist, läßt erschließen, daß die Frau Beziehungen zum Orient hat (sie selbst darf nicht für eine Orientalin gehalten werden, da dafür jede Hinweisung fehlt), und schließlich verlangt auch das so recht in den Vordergrund gerückte runde Grabmal mit der Waffensammlung auf dem Dache eine gewisse Berücksichtigung, es muß errichtet sein, um einen hervorragenden Helden zu ehren, der natürlich zur Frau in nahen Beziehungen steht. Auch der alte Mann mit dem Stabe, der nur mittelbar an der eigentlichen Handlung Anteil nimmt und der zuerst ganz den Eindruck eines Pädagogen macht, muß berücksichtigt werden.

Nun ist seit kurzem in Pompeji, im Hause der Amoretti dorati, ein Bildfragment gefunden, das mit unserem Bilde auf *ein* Original zurückgeht (Abb. 2); leider ist nur der untere Teil erhalten; man sieht besonders deutlich, daß der rechts vor der Frau sitzende Diener ein Orientale ist, ein Phrygier; aber die Hauptsache ist, daß unter dem älteren Manne mit dem Stabe, dem Pädagogen, sozusagen, eine Inschrift steht,  $\Phi\Omega\text{I}\text{N}\text{I}\text{E}$ . Damit werden wir natürlich schon sehr



gefördert, wir müssen nach einer Szene suchen, wo ein Phoinix eine entsprechende Rolle spielt.

Mit dem Namen Phoinix sind zwei Personen in der griechischen Mythologie benannt, zunächst ein Sohn des Agenor, der oftmals geradezu an seine Stelle gesetzt wird, der Ahnherr der Phönizier. Aber für diesen ist in unserem Bilde kein Platz, es kann von vornherein aus der Situation nicht fraglich sein, daß nur der Erzieher des Achilleus, der Sohn des Amyntor, der nach seiner Flucht aus dem väterlichen Hause bei Peleus freundliche Aufnahme gefunden und sich selbst mit der Erziehung des Achilleus beladen hatte, hier in dem vorliegenden Bilde gemeint sein kann. Bekannt sind die Verse, in denen Phoinix bei Homer dem Achilleus gegenüber sein Erziehertum schildert. Auch in der bildenden Kunst wird Phoinix geradezu in der bekannten Tracht der Pädagogen dargestellt, in dieser wohnt er selbst der Szene bei, wo Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes in Skyros entdeckt wird (vgl. Robert, Sarkophage II, T. 10 u. f.). Er geht mit Achilleus nach Troja, sucht, als Achilleus mit Agamemnon wegen der Briseis in Streit geraten ist, den Helden zur Versöhnung zu stimmen, bleibt dann aber, als der Versuch mißlingt, auf den Wunsch des Helden als ihm Nahestehender bei Achilleus zurück. In kriegertischen Taten tritt er weiter nicht hervor, denn daß er von Achilleus über einen der fünf Heerhaufen gesetzt wird, die mit in den Kampf ziehen, will nicht

viel sagen, wo die Schlacht von Patroklos oder Achilleus allein entschieden wird. Um so mehr tritt er nach dem Tode des Achilleus hervor, als es gilt, den Neoptolemos, den Sohn des Achilleus, nach Troja zu holen, weil nach dem Orakel des Helenos der Kampf zugunsten der Griechen nur durch einen Sprößling aus dem Hause des Aiakos entschieden werden kann. Und dies Ereignis, der Versuch der Griechen, durch Phoinix und noch einen anderen Helden den jugendlichen Sohn des Achilleus von seiner Heimalnsel Skyros nach Troja zum Heere zu holen, ist in unserem Bilde dargestellt.

Nach der kleinen Ilias des Lesches wird Odysseus nach Skyros gesandt, es heißt da: Odysseus holt den Neoptolemos nach Troja und gibt ihm die Waffen des Vaters. Ich erinnere daran, daß nach dem Tode des Achilleus um seine Waffen sich ein Streit zwischen Odysseus und Aias erhoben hatte, von denen jeder behauptete, das Meiste und Beste für die Griechen und Achilleus getan zu haben. Der Streit wurde zugunsten des Odysseus entschieden. Als aber Neoptolemos von Skyros geholt wurde, gab er ohne weiteres diesem die Waffen des Vaters zurück.

Daß Aischylos diesen Mythos behandelt habe, ist nicht bekannt, wohl aber hat ihn sicher Sophokles einer Tragödie zugrunde gelegt, und zwar in den Skyrioi. Allerdings ist die Ansicht, die zuerst von Robert aufgestellt ist, daß die Skyrioi des Sophokles nicht, wie man früher annahm, die Wegholung des Achilleus, sondern die des Neoptolemos von Skyros behandelten, noch nicht zur allgemeinen Annahme gelangt, selbst Nauck behauptet noch in der zweiten Ausgabe der *Fragmenta Tragicorum*, daß die Skyrioi des Sophokles denselben Inhalt haben, wie die gleichnamige Tragödie des Euripides, von der es nicht zweifelhaft sein kann, daß es sich in ihr um die Entdeckung des Achilleus unter den Töchtern des Lykomedes handelte. Aber es bedarf wirklich nur einer eingehenderen Würdigung der uns hinterlassenen Fragmente, um die Frage völlig zu klären. Da ist eine deutliche Anspielung auf den Tod des Achilleus fr. 510 *οὐκ εἶ γὰρ ἀνδραὶς πόλεμος ἀγροῦσιν νέους*, der Krieg der rafft am liebsten wohl die jüngsten hin, was um so charakteristischer ist, weil gerade der Name des Neoptolemos davon abgeleitet wird, daß sein Vater in so frühen Jahren in den Krieg ziehen mußte. Ein Gespräch zwischen Phoinix und dem



Jugendlichen Neoptolemos enthält fr. 513: »wenn man durch Weinen Übel heilen und durch Tränen den Toten wieder erwecken könnte, dann würde das Gold gegen die Tränen keinen Wert haben; jetzt aber, o Preis, ist dies nicht erfüllbar, sonst würde auch ich den Vater durch meine Tränen wieder zum Leben zurückgerufen haben.« Das weist so deutlich auf ein Gespräch zwischen dem greisen Phoinix, der den so früh gestorbenen Achilleus beklagt, und dem Neoptolemos hin, der darauf brennt, bald zum Kriege zu ziehen, damit er seinen Vater rächen kann, daß man gar nicht daran zweifeln kann, daß das Argumentum tragoediae in der Wegholung des Neoptolemos zu suchen ist. Auch fr. 512 »nichts ist so schmerzlich, als zu leben allzulang« paßt in diesen Stoff hinein, es sind die Worte des greisen Lykomedes, der aus all den Übeln des Alters heraus im Tode die einzige Befreiung sieht. — Von Euripides ist zunächst keine Tragödie bekannt, die sich auf diesen Stoff bezieht, da die Skyrioi ohne Frage auf die Entdeckung des Achilleus in Skyros geht, wie fr. 682 deutlich beweist, wo die Folgen des engen Verkehrs zwischen Achilleus und Deidameia geschildert werden. Aber daß in dieser Zeit noch eine Tragödie dieses Stoffes anzusetzen ist, beweist eine Stelle des Aristoteles, der aus der kleinen Ilias mehr als acht Stücke genommen sein läßt, darunter den Neoptolemos. Ich hatte früher in dem Neoptolemos einen Nebentitel der Skyrioi sehen wollen, weil man mir entgegen halten konnte, daß Aristoteles die Skyrioi in der Reihe der aus der kleinen Ilias geschöpften Stücke hätte erwähnen müssen, daß also die Nichtanführung des Stückes ein Gegenbeweis gegen den von Robert und mir vorausgesetzten Inhalt sei, aber Aristoteles sagt ausdrücklich »mehr als acht Stücke«, und führt die genannten einfach als Beispiel an. Man wird also besser in dem Neoptolemos die Hinweisung auf ein von den Skyrioi des Sophokles verschiedenes Stück sehen, unsicher, von welchem Verfasser. Von Mimnermos wird eine Tragödie Neoptolemos und ein Fragment daraus erwähnt: »Ja, ja, so macht man's immer mit dem tüchtigsten Mann; man neidet ihn, so lang er lebt, doch ist er tot, dann ist ein jeder willig, ihn zu preisen laut.« Es liegt auf der Hand, wie diese Verse wundervoll in den vorausgesetzten Inhalt hineinpassen. Deidameia, zu der das Gerücht von den Streitigkeiten im Lager der Griechen gedrungen ist, die also daraus schließen mußte, daß man nicht in Achilleus einen nicht zu entbehrenden Helden erblicken konnte, äußert ihre Verwunderung über die jetzt einstimmig ausgesprochene Teilnahme der Griechen an erlittenen Verlusten und die bis zum äußersten gesteigerte Wertschätzung des Achilleus, und ihr antwortet einer der Gesandten der Griechen, daß das ganz natürlich ist, »es liebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen, während gegen den Toten alle Mißgunst schweigt.« Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die Vermutung derer richtig ist, die annehmen, daß nach der Anführung des Mimnermos seine Verse und der Namen des Tragödiendichters ausgefallen sind, so daß man den Euripides oder irgend einen anderen gleichzeitigen Tragödien-

dichter als Verfasser des Neoptolemos ansetzen könnte; für Euripides spricht nicht wenig die in den Worten enthaltene Antithese: »man neidet ihn, so lang er lebt, doch ist er tot, dann ist ein jeder willig, ihn zu preisen laut.« Aber schließlich bleibt der Verfasser gleichgültig, wenn nur das Stück da ist, und das haben wir sicher.

Wer nach Sophokles den Stoff behandelte, mußte natürlich von dem Seinen hinzutun, das heißt, die Grundlagen des Stückes mehr oder weniger verändern, um seine Berechtigung zur Neubearbeitung darzulegen. Deshalb darf man sich nicht wundern, wenn statt des Odysseus sein immerwährender Nebenbuhler Diomedes mit Phoinix nach Skyros gesandt wird. Odysseus war geeignet, hinzugehen, weil er die Insel schon kannte, insofern als er schon früher den Achilleus von dort geholt hatte, aber auch Diomedes war bei der Entdeckung des Achilleus dabei gewesen, und je mehr das Verdienst des Odysseus um die Auffindung des jugendlichen Achilleus hervortrat, desto weniger konnte er auf der anderen Seite geeignet erscheinen, jetzt wieder hinzugehen, da seine Person mehr oder weniger als Drohung für die in Skyros Sitzenden aufgefaßt werden konnte. Auch in bezug auf den Gewalthaber in Skyros konnte oder mußte eine Änderung eintreten. Bei der Wegführung des Achilleus war Lykomedes der gegebene Führer des Hauses, Deidameia mußte als Tochter zurücktreten; jetzt war Deidameia als anerkannte Gattin des Achilleus und Mutter des Neoptolemos eine durchaus nicht zu vernachlässigende Figur. So erscheint sie auch in den Posthomerica des Quintus Smyrnaeus (in denen übrigens Odysseus und Diomedes als griechische Gesandte erscheinen) als die Hauptperson, der Neoptolemos die Fremden zuführt. Lykomedes gilt als ein alter Mann, dessen Worten keine Bedeutung zukommt. So werden wir uns nicht wundern, wenn auf unserem pompejanischen Bilde Diomedes unter Beistand des Phoinix mit der Deidameia, nicht dem Lykomedes verhandelt. Eine derartige Hervorziehung der weiblichen Herrscherin findet man übrigens schon auf einigen Sarkophagen mit der Entdeckung des Achilleus angedeutet, wo rechts auf einem Throne eine königliche Frau, nicht Lykomedes selbst, sitzend dargestellt ist, in der man doch wohl mit Robert die Mutter der Deidameia sehen muß (vergl. Robert, Sarkophage II, Taf. 10). An Stelle dieser Mutter tritt jetzt bei dem Weggang des Neoptolemos die Tochter der damaligen Königin, die Mutter des jungen Helden, Deidameia. Es würde weiter auch nicht wundernehmen, wenn der Dichter des Neoptolemos, um seine eigenen Wege zu wandeln, voraussetzt, daß die Waffen des Achilleus nicht bloß dem Neoptolemos *versprochen* werden, sondern wenn sie von den Griechen gleichsam als eine Ehrengabe vor den Füßen der trauernden Witwe, zum neuen Gebrauch für den jungen Neoptolemos, niedergelegt werden. So sind der Speer und Schild zu den Füßen der sitzenden Frau auf das beste erklärt. Weiter kann man auch annehmen, daß der Dichter zwischen Troja und Skyros regen Verkehr walten läßt. Achilleus ist

Herr einer mächtigen Flotte, mit der er die kleinasiatischen Städte und Inseln brandschatzt, warum soll er nicht auch seiner Gattin nach dem unfernen Skyros Botschaft senden, das nach der Bemerkung im Philoktet des Sophokles nur eines Tages Fahrt von Lemnos entfernt ist, und soll ihr nicht auch von den vielen Sklaven, die er erbeutet, den einen oder anderen zusenden, damit diese seines Ruhmes Kändler seien? Ich denke dabei an die Erzählung, die Homer im 21. Buche der Ilias von Lykaon gibt: Achilleus hat ihn erbeutet und dann nach Imbros an Eetion verkauft, von wo er nach Troja zurückgekehrt ist, um wieder in die Hände des jetzt nicht wieder zu erweichenden Achilleus zu fallen. Es liegt nahe, diesen Sklavenhandel zu verallgemeinern, und dann haben wir keinen Grund, um uns über die Gegenwart des Orientalen, der zu den Füßen seiner Herrin sitzt, zu wundern. Natürlich mußte dann bei solchem Hin- und Hergehen von Boten zwischen Troja und Skyros auch die Nachricht vom Tode des Achilleus unweigerlich nach Skyros gelangen, und dann war es zu begreifen, daß für den ruhmreichen Helden wenigstens ein Kenotaphion eingerichtet wurde, da kein Dichter hätte wagen dürfen, das fest an die troischen Gefilde gebundene Grab des Achilleus und Patroklos von dort wegzueskamotieren. Also alle die Einzelheiten unseres Bildes erklären sich unter dieser Annahme ohne Zwang: die Griechen senden den Phoinix und Diomedes, um den Sohn des Achilleus von Deidameia zu erbitten, sie schicken die Waffen des Achilleus mit; Deidameia empfängt sie vor der Burg, an deren Mauer ein Kenotaphion des Achilleus errichtet ist, zu ihren Füßen liegt ein Sklave, den sie von Achilleus zugesandt bekommen hat, und hinter ihrem Stuhle steht Neoptolemos, geduldig der Entschließungen seiner Mutter wartend. Es wird ihr schwer, auch den Sohn herzugeben, nachdem ihr Gatte so frühzeitig das Leben in Troja verloren hat, aber sie ist eine Heldenmutter. Wie Praxithea im Erechtheus des Euripides sich nicht scheut, zu erklären, daß sie bereit ist, eine ihrer Töchter zum Opfer herzugeben, damit das Leben der ganzen Bürger und die Stadt selbst erhalten wird, so gewinnt

auch Deidameia es über sich, dem Neoptolemos die Erlaubnis zur Ausreise zu geben; die Waffen des Achilleus werden ihm dienen, und schon liegt der Reisesack bereit, mit dem er das Schiff besteigen soll.

Und die Probe dafür? Glücklicherweise gibt es auch eine Probe. Es sind von dem römischen Dichter Accius Fragmente eines Neoptolemos vorhanden, die eine ganz merkwürdige Übereinstimmung mit dem zeigen, was wir aus dem Bilde heraus für das zugrunde liegende Stück festgestellt haben. Namentlich ist es sicher, daß die Waffen des Vaters schon in Skyros, nicht erst in Troja, übergeben werden, vergl. fr. tu, ute dixi, macte his armis, macte virtutei patris. Und auch noch ein anderes Bild wird uns dadurch klar. Es ist das ein in der sogenannten Villa des Fannius Synistor gefundenes Bild, in dem Barnabei (La Villa di Fannio Sinistore, S. 58, Tafel 7 und 8) eine Liebesszene dargestellt sehen will. Auch hier haben wir den Phoinix mit dem Stabe, die Frau mit dem Schild, neben ihr den jungen Mann, auf den die Frau ihre Blicke heftet, nicht wie eine Geliebte auf den Geliebten (so möchte es Barnabei auffassen), sondern wie eine Mutter auf ihren einzigen Schmerzsohn, den man ihr nehmen will. Diomedes fehlt, entweder weil das Bild nach links nicht ganz vollständig ist, oder aber weil der Maler eine andere Sagenversion, die bei Philostrat vertreten ist, befolgte, nach der Phoinix allein nach Skyros ging, um den jungen Krieger zu holen. Aber bei aller Übereinstimmung möchte ich doch die Frage für dieses Bild noch nicht als spruchreif bezeichnen, es müssen hier noch verschiedene Untersuchungen am Original selbst angestellt werden, die bis jetzt fehlen, ich hielt es nur für richtig, auf das Bild als ein in diese Reihe Gehöriges hinzuweisen, damit mir nicht von irgend einer Seite vorgeworfen würde, dies Bild übersehen zu haben. Um so mehr glaube ich aber, für das zuerst der Besprechung zugrunde Gelegte behaupten zu können: es stellt dar die Abholung des Neoptolemos von Skyros, auf Grund der Tragödie Neoptolemos, die von Aristoteles erwähnt und von Accius seiner lateinischen Bearbeitung zugrunde gelegt ist . . .

## CLARA SIEWERT ALS ZEICHNERIN



Lithographie von Clara Siewert

**M**IT leise tastendem Stift sucht diese Künstlerin intime Seelenkunde zu vermitteln. Nicht auf das Dekorative, das heute so breiten Raum in der Graphik einnimmt, sondern auf die zarten Mittel, mit denen die ganz individuellen Formen und Ausdrucksnuancen erfaßt werden können, sind ihre Absichten gerichtet. Gefühlserschütterungen und leise schauerndes Ahnen von herausdringenden Schicksalsmächten spiegelt sich in beweglichen Zügen. Dieser Stift will im Bilden erzählen. Da ist etwas, das zur Illustration hinweist. Darum schließen sich auch häufiger eine Reihe von Blättern zu zyklischer Darstellung zusammen. Zum Beispiel der Hexe tragische Geschichte. Sie hat im stillen mit gütiger Weisheit den Armen geholfen und wohlgetan. Verleumdung zischelt um sie, aber die Liebe der Ihren folgt ihr bis zum Richtkarren, dessen Räder freilich selbst ein verzweifertes Anpacken nicht aufhalten kann. Die Folge ist in lithographischer Zeichnung begonnen, bisher aber noch nicht beendet worden. Auch in der Radierung hat die Künstlerin sich neuerdings versucht. Mir scheint, sie hat bisher in den Bleistiftzeichnungen als Graphikerin das Beste geleistet. Da geht nichts von den leisesten Absichten im Schwarz und Weiß verloren, was bei der reproduzierenden Technik durch schwer kontrollierbare Vorgänge getrübt werden mag. Es gehört zu den seltenen Leistungen, wie hier ganz zarte und doch eindringliche Striche um das Besondere, Aufschlußgebende der Erscheinung werben.

Wenn sie für eigentliche Illustration arbeitete, indem sie statt eigene Phantasien zu verkörpern, sich an eine Erzählung anlehnte, hat die Zeichnerin sich meist der Federzeichnung bedient. Ihr Vorstellungskreis ist ein weiter. Auch das ist eine notwendige Vorbedingung für das Gebiet der Illustration. Bald beschäftigt sie sich mit dem Phantastischen, zeichnet Sibyllen oder Prophetinnen, bald interessiert sie sich für das elegante Wirklichkeitsleben. Damen der großen oder der halben Welt mit ihrem graziös verführerischen Auftreten tauchen in ihren Zeichnungen auf. Kindern und besonders jungen Mädchen folgt sie in das Gebiet ihrer Träumerei und ihres Sehns. Besonders einen schlanken, fast gebrechlichen weiblichen Typus, wie die Badende ihn zeigt, studiert sie mit Sympathie und Beharrlichkeit, aber sie hat auch in dem Blatt »Das Hexenhaus« mit Humor die banale, breite Weibsnatur treffend dargestellt. Die Gruppe der drei klatschenden Weiber ist die Repräsentation mehrerer echter Volkstypen. Auch Märchen wie das vom Machandelbaum und von Prinzessin und Schweinehirt haben diese bewegliche Phantasie angezogen und überall hat sie echt lebendige Menschlichkeit anschaulich hingestellt. Die Seite ihres Talents, welche die Künstlerin auf die Illustration hinweist, gab den ersten Anlaß zu diesen Zeilen. Doch darf es nicht unerwähnt bleiben, daß Clara Siewert als Malerin mit einer originellen farbigen Auffassung und einer an ihre graphischen Arbeiten erinnernden persönlichen Durchdringung der menschlichen Erscheinung besonders in den Ausstellungen der Berliner Sezession hervorgetreten ist.

ANNA L. PLEHN.



Federzeichnung von Clara Siewert



JUNGES MADCHEN







GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 0092 0112

