





(P.) 1/19

ZEITSCHRIFT  
FÜR  
BILDENDE KUNST  
MIT DEM BEIBLATT KUNSTCHRONIK

HERAUSGEGEBEN

VON

M. G. ZIMMERMANN  
UNIVERSITÄTSPROFESSOR IN BERLIN

---

NEUE FOLGE

ELFTER JAHRGANG

LEIPZIG UND BERLIN  
VERLAG VON E. A. SEEMANN

1900.



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

<https://archive.org/details/zeitschriftfurbi35unse>

## Inhalt des elften Jahrgangs

	Seite		Seite
<b>Malerei.</b>		<b>Plastik.</b>	
Die mittelalterlichen Wandmalereien im Kreuzgange und im Dome zu Schleswig. Von Baurat <i>Hotzen</i> in Hildesheim. Mit 6 Abbildungen . . . . .	11	Harro Magnussen. Von <i>Max G. Zimmermann</i> . Mit 1 Heliogravüre und 15 Abbildungen . . . . .	1
Ein Bildnis von Antoine Caron in der Münchener Pinakothek. Von <i>Gustav Glück</i> . Mit 1 Abbildung	18	Ein Kruzifix Balthasar Permoser's. Von <i>Chr. Seherer</i> . Mit 2 Abbildungen . . . . .	67
Zwei antike Bildnisse aus dem Faijûm. Von <i>H. Schrader</i> . Mit 2 Farbendrucke . . . . .	22	Lorenzo Matielli, der Bildhauer Chiaveri's. Von <i>E. Haenel</i> . Mit 13 Abbildungen . . . . .	106, 121
Die Dresdner Cranach-Ausstellung. Von <i>Karl Woermann</i> . Mit 1 Lichtdruck u. 43 Abbildungen 25, 55,	78	<b>Architektur.</b>	
Antoine Chintreuil. Von <i>W. Gensel</i> . Mit 5 Abbild.	49	Die Domfassade von Siena. Von <i>Luise M. Richter</i> . Mit 2 Abbildungen . . . . .	41
Alexandre Struys. Von <i>Alfred Rubemann</i> (Brüssel). Mit 2 Heliogravüren und 4 Abbildungen . . . . .	73	Vom Palazzo Municipale zu Brescia. Von <i>P. Eichholz</i> , Wiesbaden. Mit 2 Abbildungen . . . . .	235
Ein Werk des Meisters von Flémalle in der Galerie zu Aix. Von <i>Felix Witting</i> . Mit 1 Abbildung . . . . .	89	<b>Graphische Künste.</b>	
Die Gemälde-Galerie Alfred Thieme in Leipzig. Von <i>W. Bode</i> . Mit 1 Dreifarbendruck u. 10 Abbild. 97,	129	Der älteste Stich des Moritzdenkmals im Dome zu Freiberg von <i>Wolf Meyerpek</i> (um 1568). Von <i>Th. Distel-Blasewitz</i> . Mit 1 Abbildung . . . . .	20
Zwei Handzeichnungen Albrecht Dürer's. Von <i>G. Pauli</i> . Mit 3 Abbildungen . . . . .	112	Max Klinger's neueste Radierung. Von <i>J. Vogel</i> . Mit 1 Heliogravüre und 5 Abbildungen . . . . .	36
Ein männliches Bildnis des Luca Signorelli in der Berliner Galerie. Von <i>H. Makowsky</i> . Mit 1 Dreifarbendruck und 3 Abbildungen . . . . .	117	Max Röder . . . . .	94
Worpswede. Von <i>Paul Warneke</i> . Mit 1 Lichtdruck, 2 Dreifarbendrucke und 13 Abbildungen . . . . .	147, 176	Dürer's Meerwunder. Von <i>Konrad Lange</i> . Mit 4 Abbildungen . . . . .	195
Ein Botticelli zu Montelupo. Von <i>Jacques Mesnil</i> . Mit 1 Abbildung . . . . .	164	Eine neue Radierung von <i>Karl Köpping</i> nach Rembrandt . . . . .	217
Eine Handzeichnung von Andrea del Sarto im Kupferstichkabinett der Akademie zu Düsseldorf. Von <i>Friedr. Schaarschmidt</i> . Mit 2 Abbildungen . . . . .	212	<b>Allgemeines.</b>	
Einiges über die Goya-Ausstellung Madrid im Mai 1900. Von <i>A. Schnitz-Berge</i> . Mit 8 Abbildungen . . . . .	229	Nochmals die Bildnisse Winckelmann's. Von <i>Julius Vogel</i> . Mit 1 Abbildung . . . . .	92
Hubert van Eyck. Von <i>W. H. James Weale</i> . Mit 2 Abbildungen . . . . .	251	John Ruskin. Von <i>Paul Clemen</i> . Mit 3 Abbild. 156,	186
Ein unbekanntes Porträt Dante's aus dem 14. Jahrhundert. Von <i>Jacques Mesnil</i> . Mit 3 Abbildungen	256	Der Wiener Kongress. Von <i>Hans W. Singer</i> . Mit 4 Abbildungen . . . . .	166
Neuentdeckte Fresken in Arcetri. Von <i>E. Steinmann</i> . Mit 2 Abbildungen . . . . .	260	Das Museo Poldi Pezzoli in Mailand in seiner neuen Umgestaltung. Von <i>Dr. Gust. Frizzoni</i> . Mit 4 Abbildungen . . . . .	171
Ein verschollenes Gemälde von Heinrich Aldegrever. Von <i>Dr. Franz Weinitz</i> . Mit 1 Abbildung . . . . .	267	Die französische Kunst im Jahre 1900. Von <i>Waltner Gen. v.</i> Mit 27 Abbildungen . . . . .	205, 219, 241, 281
Aus baltischen Gemäldesammlungen. Von <i>Dr. Wilh. Neumann</i> . Mit 15 Abbildungen . . . . .	265	Maximiliane Brentano, geb. von Laroche. Von <i>Reinhold Steig</i> . Mit 1 Abbildung . . . . .	239

## Kunstbeilagen

Originale Arbeiten.		Seite			Seite
<i>Peter Halm</i> , Kirche auf der Reichenau. Radierung	zu	292	<i>Pieter de Hooch</i> , Musikalische Unterhaltung. Dreifarbendruck	zu	128
<i>P. Hey</i> -München, Porträtstudie. Radierung	zu	49	<i>Max Klinger</i> , Ehrenbürgerbrief der Stadt Leipzig für Oberbürgermeister O. Georgi. Heliogravüre nach einer Radierung	zu	36
<i>Georg Jahn</i> , Porträt einer alten Frau. Radierung	zu	264	<i>Adolf Lins</i> -Düsseldorf, Bildnis. Dreifarbendruck	zu	241
<i>C. Th. Meyer</i> -Basel, Am Schleissheimer Kanal. Lithographie	zu	218	<i>Fritz Mackensen</i> , Porträtstudie. Dreifarbendruck	zu	147
<i>Max Pietschmann</i> , Schabkunstblatt	zu	219	<i>H. Magnussen</i> , Friedrich II. in Sanssouci. Heliogravüre	zu	1
<i>Max Roeder</i> -Rom, Pinienhain. Radierung	zu	96	Männliches Bildnis aus den Gräbern des Faijûm. Farbendruck	zu	24
<i>Sion Wenban</i> -München, Landschaft. Radierung	zu	121	<i>Ad. Obst</i> , Das grosse Thor in Peking. Dreifarbendruck	zu	195
<i>Lorenz Wiest</i> , Landschaft. Radierung	zu	194	<i>Luca Signorelli</i> , Poträt. Dreifarbendruck	zu	120
<b>Künstlerische Reproduktionen.</b>			<i>A. Struys</i> , Der Besuch beim Kranken. Gemälde. Heliogravüre		
<i>A. Krüger</i> , Mulatte; Gemälde von <i>Frans Hals</i> . Radierung	zu	97	<i>A. Struys</i> , Hoffnungslos. Gemälde. Heliogravüre	zu	72
<b>Photomechanische Reproduktionen.</b>			<i>Carl Vinnen</i> , Am Waldessaum. Dreifarbendruck	zu	171
<i>Benjamin-Constant</i> , Meine Söhne. Heliogravüre	zu	265	Weibliches Bildnis aus den Gräbern des Faijûm. Farbendruck	zu	48
<i>Lukas Cranach</i> , Ruhe auf der Flucht. Lichtdruck	zu	25			
<i>Hans am Ende</i> , Abendfrieden. Lichtdruck	zu	170			







FREDERICH II IN SANSSOUCI

Hayward & P. Steinhardt



*Harro Magnussen, Weibliche Porträtbüsten.*

## HARRO MAGNUSSEN

VON MAX GG. ZIMMERMANN

**N**ICHT nur Bücher, sondern auch Kunstwerke haben in dem, durch das bekannte, lateinische Sprichwort angedeuteten Sinne ihre Schicksale. Vor sieben Jahren arbeitete ein junger Künstler eine Statue *Friedrichs des Grossen, des Philosophen von Saussouci, in seinen letzten Tagen* und schickte das Werk im Gips auf die Ausstellung. Von Einsichtigen wurde es gleich als bedeutende Leistung begrüsst, aber weitere Wellenkreise schlug die öffentliche Vorführung dieser Arbeit nicht. Sie kehrte in das Atelier des jungen Meisters zurück und stand dort jahrelang in einer Ecke, unbeachtet von den meisten Besuchern, von dem Künstler aber immer mit stiller Wehmut betrachtet, als sein teuerster Schatz behütet, und nur denjenigen, bei denen er ein besonderes Verständnis voraussetzen durfte, als seine beste Hoffnung für die Zukunft gezeigt. Nach jahrelangem Harren war endlich die Zeit gekommen, dass Magnussen die grosse Ausgabe wagen konnte, sein Werk in Marmor ausführen zu lassen. Sein unerschütterliches Vertrauen sollte nicht getäuscht werden. Die Statue wurde im Januar dieses Jahres zusammen mit allen anderen

Werken des Künstlers, von denen ein grosser Teil ebenfalls in echtem Material, in Marmor oder in Bronze ausgeführt war, in seinem Atelier ausgestellt. Der Besuch dieser Ausstellung wurde von Adolph Menzel, welchen Magnussen wenige Tage vorher kennen gelernt und in welchem er einen, sein Schaffen schon seit langer Zeit mit Interesse verfolgenden Gönner gefunden hatte, dem deutschen Kaiser empfohlen. Der Kaiser und die Kaiserin kamen. Lange stand der Herrscher schweigend vor dem Bild seines grossen Vorfahren, mächtig ergriffen, dann traf er mit den ersten Worten die Entscheidung: »Das muss ins Sterbezimmer nach Saussouci.« Wenn Magnussen sich auch schon durch viele andere Werke einen festen Stamm von Verehrern seiner Kunst geschaffen hatte, so flog doch erst jetzt sein Ruhm durch ganz Deutschland und weit darüber hinaus. Diese verschiedene Wirkung des Gipsabgusses und der Marmorausführung ist erklärlich, denn erst im Marmor kommen die Vorzüge des Werkes für den Laien voll zum Ausdruck; erst bei der lebensvollen Transparenz dieses edlen Materials treten die Empfindungen unmittelbar entgegen, welche die Brust



*Harro Magnussen, Hermann Allmers. Marmorbüste.*



*Harro Magnussen, Klaus Groth. Marmorbüste.*

des Künstlers beseelten, als er die Statue schuf. Der König sitzt in seinem Lehnstuhl, nur mit einem Nachthemd bekleidet, ein Bettkissen im Rücken, eine seidene Decke, als deren Modell ein Stoff aus dem Charlottenburger Schloss gedient hat, über die Beine gelegt. Aber der todkranke Mann lehnt sich nicht an, sondern hat sich nach vornüber gebeugt und späht mit ernstem Blick geradeaus, als suchte er mit Seherblick die Zukunft zu durchdringen, um ihr das Geheimnis abzufragen, was aus seiner Schöpfung, der Grösse des preussischen Staates, werden wird, wenn er sie verlassen hat. Der Held so vieler Schlachten giebt der mörderischen Krankheit nicht weichlich nach; er weiss, dass er sterben muss, aber bis zum letzten Atemzuge denkt sein sorgender Geist an sein geliebtes Volk, dessen erster Diener zu sein er für die höchste Aufgabe seines Lebens gehalten hat. Es ist dem Künstler in wahrhaft erstaunlicher Weise gelungen, den genau nach der Totenmaske gearbeiteten Kopf zu durchgeistigen. Das ganze Leben des grossen Königs scheint nur noch Geist zu sein, der den siechen Körper fast über die natürliche Grenze hinaus in Dienst erhält. Die wundervolle klare Wölbung des Schädels, die energische Kraft der Nase und die Festigkeit des Mundes, um den wirkliches Leben zu zucken scheint, sind vorzüglich wiedergegeben; der ganze Ausdruck gipfelt

aber in der mächtigen Intensität des Blickes, der unter den starken Brauen sorgenvoll und gedankentief hervorschiess. Wir erkennen aus diesem Kopf den Herrscher, der sich ebensowohl durch seine Schriften wie durch seine Thaten ausgezeichnet hat. Obgleich von seinem Volk vergöttert, war der Philosoph von Sanssouci in seinen letzten Jahren doch völlig vereinsamt. Alle, die ihm bei seinem grossen Werk geholfen hatten, waren vor ihm dahin gegangen, und unter der neuen Generation mochte er keinem mehr so nahe treten wie jenen Getreuen. Auch das hat Magnussen in seine Statue gelegt. Die Menschen hat der unerbittliche Tod von des Königs Seite gerissen, nur die Windspiele sind ihm noch geblieben; eins schläft friedlich auf dem Fell unter seinem Sessel, das andere aber schmiegt den Kopf an das Knie seines Herrn und schaut fragend zu ihm auf, um teilzunehmen an seiner Sorge und seinem Kummer, wofür es von der Hand des Königs gestreichelt wird. Die durchsichtigen feinen Hände sind nicht weniger meisterhaft und durchgeistigt als der Kopf. So steht das Werk jetzt im Sterbezimmer des grossen Königs in jenem einstöckigen, langgestreckten Rokokoschlösschen, das auf hohen Terrassen weit hinaus schaut über die waldumkränzten märkischen Seen, das für den Preussen zu den weihe-



*Harro Magnussen, Reiterstandbild für den Grafen Anton Günther von Oldenburg.*



*Harro Magnussen, Fürst Bismarck, Marmorbüste.*

vollsten Stätten seines Vaterlandes gehört. Es steht in der Nähe des Fensters, von welchem aus der König wirklich hinausgeblickt hat über die Nordmark, die er aus einer Vorburg gegen die Slaven zum zukunftsreichen Angelpunkt des Deutschtums gemacht hat. In einer ähnlichen Stellung, wie sie der Künstler gewählt, hat der König wirklich gegessen, wenigstens zeigt ihn so ein gleichzeitiger Stich, der die Scene schildert, wie er an einem warmen Augustabend des Jahres 1786 vor dem Schlosse sass, der scheidenden Sonne nachblickte und ihr zurief: Bald werde ich dir näher kommen!

Harro Magnussen ist geboren am 14. Mai 1861 zu Hamburg als Sohn des schleswig-holsteinischen Bildnismalers C. C. Magnussen und einer Hamburger Senatorentochter. 1875 siedelte die Familie nach Schleswig über, wo der Vater eine Holzschnitzschule gründete, um eine seit Jahrhunderten vernachlässigte Kunstthätigkeit des Volkes wieder zu heben. Von ihm erhielt Harro den ersten Unterricht im Zeichnen und in der Holzbildhauerei. 1882 bezog er die Akademie zu München und war zunächst als Maler Schüler von Hackl, Gysis und Löffitz, dann wandte er sich zur Bildhauerei und wurde 1887 Schüler von Reinhold Begas in Berlin. Seit 1893 ist er selbständig.

Magnussen ist vorwiegend *Porträtbildner*; man muss aber diesen Begriff im weitesten Sinne des Wortes fassen, die monumentalen Standbilder berühmter

Persönlichkeiten und ein Werk wie Friedrich d. Gr. in seinen letzten Tagen dazu rechnen. Unter seinen bisherigen Arbeiten herrscht die Bildnis-Büste, und bei dieser bevorzugt der Künstler charaktervolle und durchgeistigte Männerköpfe. Er bringt alle dazu notwendigen Eigenschaften und Beanlagungen mit. Er versteht es vortrefflich, das Grosse und Bedeutende in einem Kopfe zu sehen und in kräftigen Zügen wiederzugeben. Alles Zufällige und Nebensächliche verschwindet vor seinem Blick oder muss sich wenigstens den Hauptsachen unterordnen. Jeder Form und jeder Linie weiss er das Wesentliche und am meisten Charakteristische abzugewinnen, ohne dabei einseitig zu bleiben oder zu übertreiben. Vielmehr ist seiner Darstellung vornehme Schlichtheit in hohem Masse eigen. Der Künstler pflegt selber zu äussern: »Ich thue weiter nichts, als dass ich die Natur wiedergebe, wie ich sie sehe.« Dass er die Natur gross und edel, einfach und vornehm sieht, ist eben das Besondere und das Glück seiner Begabung, was den bedeutenden Künstler ausmacht. Er ist auch nicht einer von denen, welche über die Natur hinaus idealisieren, die Form verallgemeinern, um sie nach dem Geschmack des grossen Publikums schöner erscheinen zu lassen, sondern seine Kunst ist ehrlich und schreckt auch vor dem Hässlichen nicht zurück, wo es der Natur



*Harro Magnussen, Grossherzog Peter von Oldenburg.*



*Harro Magnussen, König Friedrich II., Marmorbüste.*

entspricht. Das, was seine Werke über die Natur erhebt, ist seine Auffassung. Die Zola'sche Definition des Begriffes Kunst als »un coin de la nature vu à travers un tempérament« ist in ihrem zweiten Teil vollständig richtig. Die Natur muss durch eine Künstlerseele hindurchgehen und von ihr eine eigentümliche Färbung erhalten, dann entsteht ein Kunstwerk. Weniger richtig, wenigstens wenn man den höchsten Massstab anlegt, ist der erste Teil des Ausspruches, denn es genügt nicht, dass der Künstler einen Winkel der Natur originell auffasst, vielmehr muss es heissen, das Ganze der Natur. Je mehr der Künstler um sich blickt nicht nach Einzelheiten, sondern je mehr er die Natur als Ganzes in sich aufzunehmen strebt, von einem desto höheren Standpunkte aus wird er sie im einzelnen Fall auffassen. So ist es bei Harro Magnussen. Man denke nicht, dass es einem Porträtbildhauer nicht möglich oder bei ihm nicht erwünscht ist, Persönlichkeit zu zeigen. Wohl muss der Künstler sich hüten, seinem Modell Gewalt anzuthun, vielmehr muss er immer bescheiden hinter dasselbe zurücktreten, aber in der Art, wie er ihm beikommt, wie er das Charakteristische herausholt und wiedergibt, zeigt sich seine Persönlichkeit. Nüchtern und ruhig muss der Porträtist beobachten, aber er muss eine warme Seele haben, welche sich voller Liebe in den Dargestellten versenken und ihn danach wiedergeben kann. So waren

die grössten Porträtisten aller Zeiten, die holländischen Maler des 17. Jahrhunderts, beanlagt, und darin ist Harro Magnussen ihnen verwandt, wie er als Schleswig-Holstein-Hamburger mit ihnen durch die Gemeinsamkeit des niederdeutschen Blutes verbunden ist. Mit allen diesen Eigenschaften ist er wie geschaffen zum Porträtisten berühmter Männer, so hat er Dichter und Gelehrte und als Grössten von allen den Begründer des Deutschen Reiches gebildet.

Zu den monumentalsten Büsten, welche Magnussen geschaffen hat, gehört die des Marschdichters *Hermann Allmers* (1805); wie lebhaft dieser Kopf, den ja auch Lenbach wiederholt gemalt hat, den Künstler interessiert, davon legt der Umstand Zeugnis ab, dass er ihn dreimal als Büste und einmal als Relief gemacht hat. Allmers ist das Unglück widerfahren, dass gerade sein am wenigsten bedeutendes Buch am populärsten geworden ist. Niemand würde in diesem wuchtigen Kopf mit dem Adlerblick, der gewaltigen, abenteuerlich gebogenen Nase und dem festen, durch eine natürliche Missbildung besonders charakteristischen Mund den Verfasser der doch sehr zahmen *Römischen Schlendertage* vermuten. Magnussen hat diesem Kopf vielmehr eine solche Grösse abgewonnen, dass uns die Persönlichkeit wie die Verkörperung des Marschenlandes, mit seinen kraftstrotzenden Viehweiden, seinem schweren Ackerland, seinem meerumrauten und sturm-



*Harro Magnussen, Fürst Bismarck, Marmorbüste.*

umtobten Küstensaum erscheint, des Marschenlandes, das der dargestellte Dichter so oft besungen hat. — Ein Dichterkopf ganz anderer Art ist der von *Klaus*

*Groth* (1893). Er zeigt mehr den aufmerksamen und freundlichen Beobachter, der ohne Lebhaftigkeit nach die Eindrücke in seinem Innern verarbeitet und neu gestaltet. Augenblicklich hat der Künstler ein Denkmal dieses Dichters in Arbeit, das ihm die Niederdeutschen aller Länder in Kiel errichten. Der Dichter sitzt bequem angelehnt in einem alten friesischen Lehnstuhl, das eine Bein über das andere genommen, die Art der Kleidung, die Haltung, die etwas eckige Bewegung der linken Hand, mit der er die Vorlesung aus einem Buch in seiner andern Hand begleitet. — Dem Kopf von *Klaus Groth* schliesst sich der von *Heinrich Seidel* (1893) an, des gemüt- und humorvollen Verfassers von „Lebrecht Hühnchen“ und so vieler anderer fein beobachteter und poetischer Erzählungen. Auch dieser Dichter ist eine mehr nach innen gerichtete Natur. — Letzterem vielfach verwandt, aber durch den satirischen Zug in seiner Begabung von ihm unterschieden ist *Johannes Trojan* (1893), der viel geliebte und viel gefürchtete Chefredakteur des „Kladderadatsch“, der ebensogut die scharf geschliffene Waffe des Spottes zu schwingen wie in seinen Gedichten und Erzählungen durch harmlose Heiterkeit zu erfreuen versteht, der feine Kenner des Weins, den er unzählige Male besungen hat. Mit besonderer Meisterschaft hat *Magnussen* verstanden, diese zum Teil einander widersprechenden Eigenschaften in dem charakteristischen Kopf zum Ausdruck zu bringen. — Von Künstlerköpfen, welche *Magnussen* modelliert hat, sind vor allem sein Vater und sein Schwiegervater, der verstorbene Münchner Maler *Lesker* zu nennen. Noch in Arbeit befindet sich eine Büste des Baumeisters *Hermann Ziller*, der besonders durch seine Entwürfe zum Ausbau des königlichen Schlosses und zum Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin bekannt geworden ist. — Unter den Bildnisdarstellungen von Forschern und Gelehrten ragt namentlich diejenige von *Emin Pascha* hervor. Wohl niemand wird es dem Werk anmerken, dass es nicht nach der Natur gearbeitet ist, so lebendig sind der Blick der scharfen, durch die Brille sehenden Augen, die den genialen Forscher verraten, und die durchgeistigten Züge. Ebenfalls nicht nach der Natur sondern erst nach dem Tode nach Photographien ist das Marmorrelief des Strassburger Chemikers *Hoppe-Seyler* gemacht. Im vorigen Jahre ist die Büste eines der Juristen an der Berliner Universität *Joseph Kohler* im Professorentalar gearbeitet. Der Vollständigkeit halber sei auch die von 1897 stammende Bronzebüste des Verfassers



*Harro Magnussen, Kurfürst Joachim II. Hektor, Standbild in der Siegesallee im Berliner Tiergarten.*



*Harro Magnussen, Mänuliche Porträtbüsten.*

dieser Zeilen genannt, welche auf zwei in Holz geschnitzte Bücher gestellt ist. — Von Finanzmännern hat Magnussen den Justizrat *Riesser* modelliert, von Grosskaufleuten einen Herrn aus Guben. — Bei dem Landtagsabgeordneten *Timm* hat ihn die eigenartige, für die schleswig-holsteinische Landbevölkerung bezeichnende Gesichtsbildung gereizt, bei dem Musiker Professor *Grimm* das lockere, vom Kopf weit abstehende und im Bart weich herabfliessende, weisse Haar. Auch bei der Büste des Tiermalers *Bottomley* ist die Behandlung des weissen, weichen Haares vorzüglich.

Ganz besonders aber müssen Magnussen's *Bismarck*-Darstellungen hervorgehoben werden. Ausser der herrlichen Bismarckmedaille von Hildebrand ist uns keine plastische Wiedergabe des grossen Kanzlers bekannt, welche sich mit den besten Bismarckköpfen von Magnussen messen kann. Fast fünfzigmal schon hat er ihn gebildet, als Medaille, als Büste, als Statuette, als monumentales Denkmal. Weithin sind Gipsabgüsse verbreitet. Von einer einzigen Büste, von der mit dem Schlapplut (zweite Bearbeitung 1898, das Marmororiginal nach Guben verkauft), sind bereits gegen tausend Exemplare verkauft worden. Immer wieder kommt er auf diesen grössten deutschen Mann zurück und kann sich gar nicht genugthun, ihm immer neue Seiten abzugewinnen und ihn doch immer wieder als denselben ganzen Mann zu schildern. Was die Bismarckbilder von Lenbach und Magnussen gemeinsam vor den meisten übrigen auszeichnet, ist das volle Verständnis für das vollblütige, gewaltige, unwiderstehliche Temperament, für die Seelenkraft, die aus warmer Empfindung quillt. Magnussen hat darauf noch mehr Nachdruck gelegt als Lenbach, welcher letzterer

mehr den überreichen Geist in den durchgearbeiteten Zügen sich spiegeln lässt, während Bismarck bei Magnussen vor allem als der grosse Patriot erscheint, der die Sehnsucht eines ganzen Volkes nach dem Reich, durchdrungen von demselben unwiderstehlichen Gefühl, mit fast übermenschlicher Energie zur wunderbaren That gemacht hat. Der Unterschied zwischen den beiden kommt wohl daher, dass Lenbach den Kanzler seit langen Jahren genau kannte und oft im persönlichen Verkehr hat beobachten können, während Magnussen, welcher allerdings auch das Glück gehabt hat, einige Zeit in Friedrichsruh weilen zu dürfen, ihn mehr mit den Augen der jüngeren Generation sieht, welcher er wie ein Recke aus besserer Vorzeit erscheint. Seine Auffassung ist die mehr in die Zukunft weisende, wie sie sich auch namentlich für öffentliche Denkmäler eignet. Unter den Darstellungen in ganzer Figur ragt die kleine Bronzestatue hervor, welche den Fürsten in langem Mantel mit auf dem Rücken zusammengelegten Händen zeigt. Die vornehme, edle Ruhe, die imponierende Würde und machtvolle Grösse dieser Gestalt sind unübertrefflich. Das Bronzedenkmal in Kiel (1897) zeigt den Kanzler in Kürassieruniform ohne Kopfbedeckung als Redner im Parlament, etwa in dem Augenblick, in welchem er den berühmten Ausspruch thut: »Wir Deutsche fürchten Gott und sonst nichts in der Welt.« Auch für das grosse, von Baumeister Möller entworfene Nationaldenkmal auf dem Knivsberg, das dort als hohe Warte an Schleswigs Nordgrenze stehen soll, wird Magnussen eine Kolossalfigur Bismarck's schaffen. Ein höchst wertvolles Dokument ist die Marmorbüste vom Jahre 1896, welche nach direkter Naturanschauung gearbeitet ist

und die Züge des Kanzlers als eines Achtzigjährigen verewigt.

Von der zweiten Lieblingsgestalt Magnussen's unter den grössten Söhnen unseres Volkes, von *Friedrich dem Grossen*, giebt es ausser der Marmorstatue in Sanssouci noch zwei Darstellungen, einen Marmorkopf und eine Bronzestatue. Letztere (1894) zeigt den grossen preussischen König auf dem Spaziergang im Park von Sanssouci, wie er von einem Gedanken ergriffen plötzlich stehen geblieben ist. Überaus reizvoll sind die Linien der Gestalt mit der in die Hüfte gestützten Linken und der auf dem Stockknopf liegen-

den ausgestreckten Rechten; unvergleichlich malerisch wirken die zurückgeknöpften Rockschösse, die Schärpe, die hohen Stiefelschäfte und der Degen. Im Einklang damit stehen die schlanken und beweglichen Körper der Windhunde. Der feine, scharfe und graziöse Geist des königlichen Philosophen ist schlagend wiedergegeben, und sogar das Rokokozeitalter ist sehr glücklich in der ganzen Erscheinung betont, dabei aber doch die Grösse und Würde eines genialen Herrschers. Bei dieser vortrefflichen Arbeit ist Adolph Menzel wohl insofern als Lehrmeister zu betrachten, als die ganze Vorstellung, welche unsere Generation



*Harro Magnussen, Friedrich II. von Preussen, Bronzestatue.*

von der äusseren Erscheinung des grossen Königs hat, aus seinen Werken abgeleitet ist. Bei dem Marmorkopf mit dem Dreispitz hat den Künstler mehr die äussere Form dieses durchfurchten Gesichtes als die Durchgeistigung desselben interessiert. Es scheint, als hätte er sich damit einmal genaue Rechenschaft geben wollen über alle Einzelheiten dieses merkwürdigen Kopfes.

stützt er auf den Schwertgriff. Das bärtige Gesicht schaut unter dem Topfhelm ernst hervor. Als Bildnisgrundlage hat der Kopf auf einer ausgezeichneten gleichzeitigen Medaille gedient. Die beiden Bildnisbüsten auf der Bank werden *Markgraf Georg den Frommen von Ansbach* und *Bischof Mathias von Jagow* darstellen. Auf die Einführung der Reformation in Brandenburg durch Joachim II. soll noch besonders



Harro Magnussen, Johannes Trojan, Marmorbüste.



Harro Magnussen, Heinrich Seidel, Marmorbüste.

Unter den Darstellungen anderer historischer Persönlichkeiten wird ein Hauptwerk Magnussen's die Statue *Joachim's II.*, Kurfürsten von Brandenburg, für eine der Gruppen in der Siegesallee werden. Das Denkmal bekommt die bei allen festgehaltene Form, ein Standbild auf einem Sockel vor einer halbrunden Bank. Der Kurfürst steht in seiner Rüstung, die nach der noch erhaltenen wirklichen gearbeitet ist, ruhig da. Die gepanzerte Rechte fasst den Mantel, die Linke

durch ein Bildnismedaillon Luther's angespielt werden. — Aus dem Jahre 1895 stammt der Entwurf zu einem Reiterstandbild für den *Grafen Anton Günther von Oldenburg*, dessen Pferd mit langer Mähne und langem Schweif nach einer alten Abbildung gearbeitet ist. Die abnorme Haarfülle und das Kostüm aus der Zeit des 30jährigen Krieges ergaben von selbst eine malerische Auffassung, zu welcher auch die Anordnung des Reiters auf einem ansteigenden Fels ge-

hört. — Im vorigen Jahre wurde in Kronstadt ein Bronze-standbild des siebenbürgischen Reformators *Honterus* von Magnussen errichtet; es steht an der Kirche, in welcher der Reformator gepredigt, er zeigt mit der erhobenen Linken auf das gegenüberliegende Gymnasium, welches er gegründet hat und hält in der Rechten das aufgeschlagene Reformationsbüchlein, welches er geschrieben hat. — In Arbeit ist ein Standbild der Fürstin *Maria von Jever* für diese Stadt der Bismarck-Getreuen. Ihr 400ster Geburtstag soll dort nächstens festlich begangen werden in dankbarer Erinnerung daran, dass sie dem Ort Stadtrechte verliehen hat. Die jugendlich anmutige Fürstin steht ruhig da, die Urkunde der Stadtrechtverleihung in der Hand. Interessant ist das Brabanter Kostüm, das Brokatgewand mit gepufften Ärmeln und Halskrause, der kettengeschmückte Pelzkragen, der Federhut, darunter das Netz mit den schneckenförmigen Windungen am Ohr. Die Bronzefigur wird über einer Sandsteinbank stehen, deren Wangen der oldenburgische Löwe schmückt.

Von modernen Fürsten hat Magnussen zuerst den Herzog *Friedrich VIII. von Schleswig-Holstein*, den Vater der deutschen Kaiserin, dargestellt. Ein reiches Material von Photographien aus dem Besitz des Herzogs Ernst Günther von Schleswig-Holstein hat ihm vorgelegen, nach dem er zwei verschiedene Büsten dieses Fürsten seines engeren Heimatlandes geschaffen hat. Die Marmorbüste des regierenden Grossherzogs *Nikolaus Friedrich Peter von Oldenburg* hat er nach dem Leben gebildet. Der Grossherzog ist in Uniform dargestellt, ruhig geradeaus blickend.

Weibliche Büsten hat Magnussen seltener geschaffen als männliche, doch hat er auch hierfür hohe Be-

gabung bewiesen. Unsere Kopfleiste zeigt die Marmorbüste einer jungen Münchnerin, welche mit entblösten Schultern aus einem Blumenkelch hervowächst, die Marmorbüste einer Norwegerin in einem tief ausgeschnittenen Kleide, dessen weit abstehender Kragen aus weissem gemustertem Seidenstoff in malerischen

Falten Kopf und Hals manschettenartig umgiebt, und die Gipsbüste einer jungen Berliner in einer schlichten, hoch am Halse geschlossenen Bluse. Den Kopf der schönen norwegischen Dame zeigt unsere Schlussvignette (S. 22) noch einmal im Profil. Die schwierige Aufgabe, ein lächelndes Gesicht zu bilden, ist dem Künstler vortrefflich gelungen.

Noch seltener hat Magnussen Akte gearbeitet, doch auch darin hat er sich mit Erfolg bewährt. Unsere Abbildung führt eine gefesselte Sklavin vor, deren schlanker Körper in engem Anschluss an das Modell gebildet ist. Das Werk hat nur Statuettengrösse, ebenso wie eine andere nackte weibliche Figur, welche eine Schale mit Früchten als Opfer für Ceres emporhält. — An den Preisaufgaben, welche der Kaiser zur Ergänzung von Antiken stellte, hat sich Magnussen dreimal beteiligt. Von den Archäologen wurde seine Ergänzung der tanzenden Mänade als eine der am besten gelungenen bezeichnet. — Die Vielseitigkeit des Künstlers lernen wir ferner noch aus seinen Medaillen und Plaketten, sowie aus seinen Entwürfen zu einem Stammschoppen der Getreuen von Jever kennen.

Möge es dem Künstler, der nach Dante's Rechnung den Zeitpunkt

»Nel mezzo del cammin di nostra vita« erst kürzlich überschritten hat, vergönnt sein, sein Lebenswerk noch durch eine grosse Reihe bedeutender Werke zu bereichern!



*Harro Magnussen, Die gefesselte Sklavin, Statuette.*

# DIE MITTELALTERLICHEN WANDMALEREIEN IM KREUZGANGE UND IM DOM ZU SCHLESWIG

VOM BAURAT HOTZEN IN HILDESHEIM

**U**NTER den in unserer Zeit wieder zu Tage geförderten mittelalterlichen Wand- und Gewölbmalereien nehmen diejenigen im Dom zu Schleswig und namentlich dem dazu gehörigen Kreuzgang oder Schwahl<sup>1)</sup> eine nicht unbedeutende Stelle ein. Sowohl ihre Vollständigkeit und grosser Umfang, wie auch ihre Wiederherstellung sichern ihnen dieselbe.

Betrachten wir zunächst die Malereien im sogenannten Schwahl, welche bereits in den achtziger Jahren dieses Jahrhunderts zuerst entdeckt wurden. Die Ausmalung des Schwahls erstreckt sich durch alle drei Arme dieses gewölbten Ganges (siehe Grundriss-Skizze), sowohl auf die Wände wie auf die Gewölbe und macht ein in der Idee zusammenhängendes organisches Kunstwerk aus, welches auch vollständig zur Ausführung gekommen ist. Gerade in dieser seiner Totalität wie in der gewaltigen Ausdehnung der bemalten Räume liegt ein besonderer Reiz dieser schönen gewölbten Hallen, der um so höher anzuschlagen ist, als nur sehr wenige der bis in unsere Tage geretteten mittelalterlichen Wandmalereien etwas anderes sind als Bruchstücke, welche die Wirkung kaum ahnen lassen, die eine durchgeführte Ausschmückung der Räume hervorbringt. —

Die harmonische Einheitlichkeit des Ganzen ist jedoch nicht Folge einer Gleichzeitigkeit in der Herstellung, sondern wir haben bei dieser Ausmalung drei getrennte Teile auseinander zu halten.

Erstens: die Malereien an den geschlossenen Wänden der Aussenmauern.

Zweitens: an den durch die offenen Fensterbogen durchbrochenen Wänden der Innenmauern.

Drittens: an den Gewölben.

Jeder dieser Teile ist zwar ein, ohne Unterbrechung, für sich ausgeführtes Ganzes; zwischen den Herstel-

lungen dieser drei Teile liegen aber Zwischenräume. Der erstgenannte Teil, die Bilder an den Umfassungswänden, ist der älteste. Wie die Abbildungen erkennen lassen, sind dieselben in die Schildbogen-Umrahmungen der einzelnen Gewölbe hineinkomponiert. Gemalt sind sie auf weissem Grunde mit rotbraunen Konturen in gebranntem Ocker, ohne alle Anwendung von Färbung der Flächen. Jedes Bild wird von einem Kranz von Weinblättern eingerahmt, der für jedes Feld besonders erfunden ist, an der unteren Seite sind sie von einem Tierfries in 0,60 m Höhe vom Fussboden abgeschlossen, der sich durch alle drei Flügel des Kreuzgangs in immer wechselnden Bildern fortsetzt. Letzterer erinnert, sowohl durch die Anordnung von jedesmal zwei gegeneinander gestellten Tiergestalten, wie durch die Kreisformen und das teilende romanische Blatt zwischen je zwei Kreisen, vor allem aber durch die Gestalten der Tiere selbst, auffallend an den schönen Tierfries, welchen man aus dem Kirchhofe am Magdeburger Dom an den Wänden des Kapitelhauses eingeritzt sieht und die Reihe von Bildern Otto's I., seiner beiden Gemahlinnen, sowie einiger Krieger und Kleriker an der unteren Seite begrenzt.

Gelegentlich einer baulichen Unterhaltungsarbeit entdeckte Verfasser unter dem Wandverputz Spuren von Wandmalereien. Eine sofort angestellte sorgsame Untersuchung und Blosslegung enthüllte unter einer späteren Putzschicht das Bild der Kreuzesabnahme so gut erhalten, dass es vollständig durchgepaust werden konnte. Später wurden noch folgende Bilder zu Tage gefördert und durch den Herrn Maler Olbers in Hannover wieder hergestellt.

Im westlichen Flügel des Kreuzganges (s. Grundriss-Skizze) anfangend:

1. Gewölbequadrat No. I: Die Geburt (musste ganz neu komponiert werden, da dieselbe nicht zu ergänzen war).
2. Gewölbequadrat No. II: Zug der drei Könige nach Bethlehem.
3. Gewölbequadrat No. III: Anbetung der Könige.

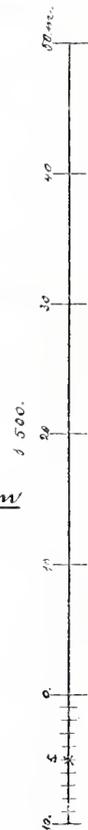
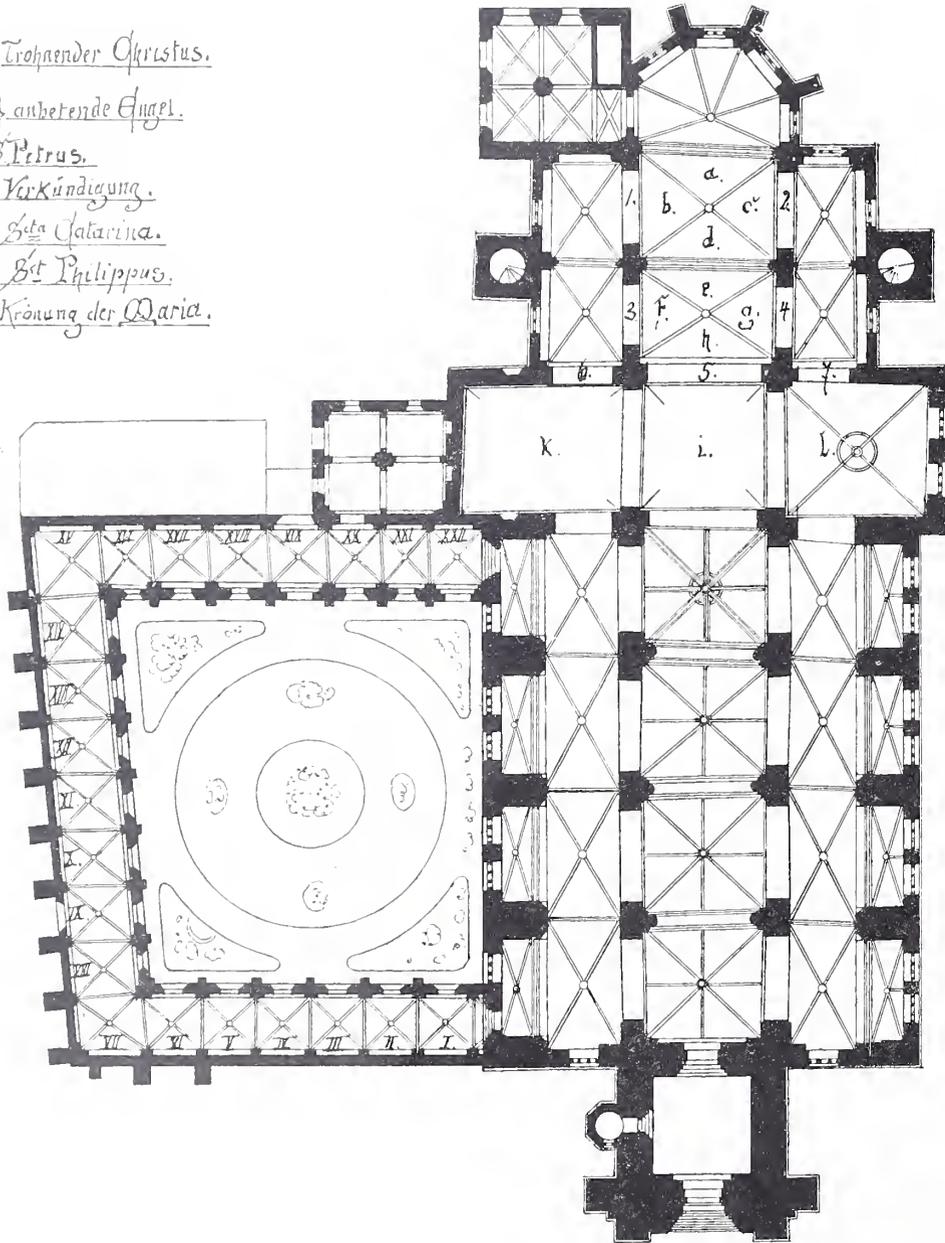
<sup>1)</sup> Das in Schleswig-Holstein gebräuchliche dänische Wort *schwahl* ist stammverwandt mit unserem *schwül*, wie dieses warm und still bedeutet, so bedeutet *schwahl* soviel wie kühl und still.

Grundriß des St. Peters-Domes in Schleswig.

Osten

- a. Trohnender Christus.
- b. } anbetende Engel.
- c. }
- d. St. Petrus.
- e. Verkündigung.
- f. St. Catharina.
- g. St. Philippus.
- h. Krönung der Maria.

Norden



Süden

Westen

4. Gewölbequadrat No. IV: Darstellung Jesu im Tempel.
5. Gewölbequadrat No. V: Der Bethlehemitische Kindermord.
6. Gewölbequadrat No. VI: Flucht nach Ägypten.
7. Gewölbequadrat No. VII: Die Taufe Jesu durch Johannes.

Im nördlichen Flügel.

8. Gewölbequadrat No. VII: Verrat Judä in Gethsemane.
9. Gewölbequadrat No. VIII: Die Geisselung.
- Gewölbequadrat No. IX enthält kein Bild, weil hier eine Aussenthür.
10. Gewölbequadrat No. X: Die Kreuzschlepfung.
11. Gewölbequadrat No. XI: Die Kreuzigung.
12. Gewölbequadrat No. XII: Die Kreuzesabnahme.
13. Gewölbequadrat No. XIII: Die Grablegung.
14. Gewölbequadrat No. XIV: Die Auferstehung.
15. Gewölbequadrat No. XV: Die drei Frauen am Grabe.
- Im östlichen Flügel.
16. Gewölbequadrat No. XV: Christus in Emmaus.
17. Gewölbequadrat No. XVI: Der ungläubige Thomas.
18. Gewölbequadrat No. XVII: Himmelfahrt.

19. Gewölbequadrat No. XVIII: Ausgiessung des heiligen Geistes.
- Gewölbequadrat No. XIX: Thür.
- Gewölbequadrat No. XX: Thür.
20. Gewölbequadrat No. XXI: Tod der Maria.
21. Gewölbequadrat No. XXII: Majestas Domini.

Von diesen 21 Bildern waren die sechs Bilder No. 1, 16, 17, 18, 19 und 21 so stark zerstört, dass eine Erneuerung durch einfaches Nachziehen der Zeichnung nicht möglich war und wurden dieselben deshalb nach

den vorhandenen Resten von dem Herrn Maler Olbers neu komponiert. Die übrigen 15 Bilder waren so gut erhalten, dass sie fast ohne alle Ergänzung Strich für Strich nachgezogen werden konnten, so dass sie in der That als die alten Bilder bezeichnet werden müssen.

Diese lange Reihe von Bildern aus dem Leben unseres Heilands, in denen die Figuren reichlich  $\frac{3}{4}$

natürlicher Grösse haben, eine rechte biblia pauperorum des Mittelalters, bildet den ersten und bedeutungsvollsten Teil des Werkes. Ausserdem sind, wie bereits bemerkt, die nach dem Kirchhofe gehenden Fensterseiten und die Gewölbe mit Malereien geschmückt. Die

Pfeilervorsprünge, Bogen, Gurten und Rippen sind, wie solches auch aus den Bildern sichtbar ist, bei reicher Formstein-Profilierung, ohne Putz im Backstein belassen. Sinnreich und für Dekorationsmalerei

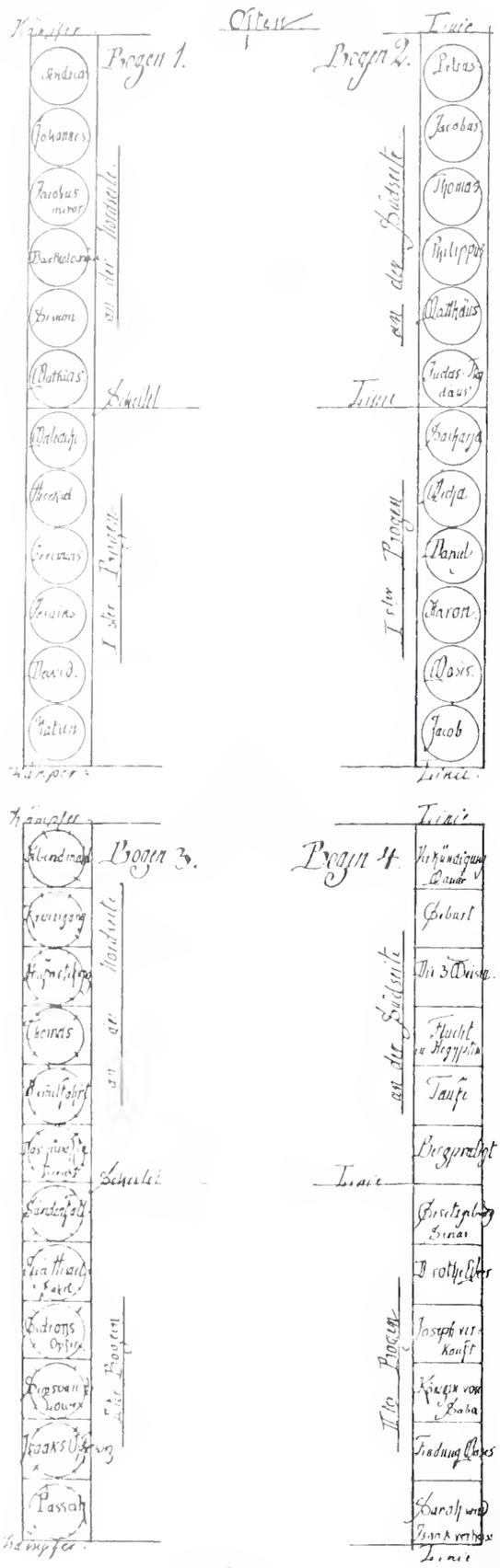
höchst beachtenswert und instruktiv ist die Art und Weise, wie der Maler die durch die bis zum Boden reichenden

Fensteröffnungen zerstückelten und fast aufgelösten Innenwände gegen den Kirchhof hin behandelte. Um hier, trotz der vielfachen Durchbrechungen und Pfeilervorlagen, die Vorstellung grösserer Flächen zu schaffen, hat er eine der Wirklichkeit sich an-

schliessende Architektur gemalt, die mit einer an der ganzen Wand wagerecht hinlaufenden Zinnenbekrönung nach oben abschliesst und so die mit stehenden Figuren ausgefüllten spitzbogigen Nischen zwischen den Fenstern zu einem Ganzen verbindet; eine Anordnung, die sehr wohlthätig wirkt. Die hier erwähnten Einzelfiguren sind in dem westlichen Kreuzgangsflügel die Propheten, mit Spruchbändern in den Händen, in dem daran stossenden nördlichen die Könige



*Kreuzgang im Dom zu Schleswig.*



und in dem östlichen die Apostel mit ihren Attributen.

Diese Figuren zeigen eine andere Behandlung als die oben beschriebenen Bilder an den Aussenwänden. Sie stellen sich nämlich nicht als einfach rot ausgeführte Konturenzeichnung dar, sondern sind farbig behandelt, gehören einer späteren Zeit an und machen eine mächtige, ernste Wirkung. Leider waren dieselben weniger gut erhalten. —

Einen frappierenden Gegensatz für das Auge des Beschauers bildet zu der auf beiden Wandseiten ihm umgebenden heiligen Gesellschaft das fast fratzenhafte Durcheinander, welches ihn von oben her aus den Gewölben anblickt. In fast verwirrendem Wechseltanz umgaukeln ihn sirenenartige Wesen als Gebilde einer ausschweifenden Phantasie und suchen durch allerhand Lockungen wie Musik, Tanz, Spiel, Jagd, Kampf und Lust die Aufmerksamkeit von der heiligen Umgebung ab und auf sich zu ziehen. Anscheinend hat hier der Gedanke Ausdruck finden sollen, dass durch die Welt des Argen und der Sinnenlust der von Christus erlöste Mensch auf seinem Lebenswege zur Sünde verlockt wird.

Auch hier ist, wie bei der Malerei an den Fensterseiten, eine ziemlich reiche und lebhafte Färbung der auf hellem Grunde befindlichen Zeichnung zur Anwendung gekommen und dadurch für das Ganze eine reiche Wirkung hervorgebracht. Die beigegebene innere Perspektive des nördlichen Flügels giebt, obgleich die Farben fehlen, einen gewissen Eindruck von der reichen Pracht dieser schönen Hallen, die in der Vollständigkeit der echten mittelalterlichen Ausschmückung dieser weiten Räume nicht viele ihresgleichen finden möchten. Lebhaft erkennen wir beim Aufenthalt in diesen gewölbten Hallen, wenn von dem stillen umschlossenen Garten blühende Ranken und Wohlgeruch durch die weiten Fensterbogen zu uns hereinwehen, dass die mittelalterliche Kunst es verstanden hat, Räume zu schaffen von einem Reiz der Anlage und einer Schönheit der Ausschmückung, wie sie in dieser Art bei uns später nicht wieder vorkommen.

Bei einer so reichen Ausmalung des Kreuzganges überrascht es nicht, dass auch in der Kirche selbst alte Malereien aufgedeckt wurden. Zwar beschränkte sich solches nur auf die Chorpartie mit dem Querschiff, aber die hier aufgefundenen Reste haben den Vorzug, dass ausser den spätgotischen Malereien des Chors in den drei Gewölbequadraten des Querschiffes sich noch Reste von feiner romanischer Gewölbemalerei vorfinden. Überhaupt aber handelt es sich im Dom fast nur um Gewölbe- nicht so sehr um Wandmalereien.

Die östlich sich an das Querschiff anlegende dreischiffige Choranlage von sieben Gewölben ist erst entstanden infolge der ums Jahr 1440 eingetretenen Zerstörung des früheren Chors durch Feuersbrunst. Da der Wiederaufbau des Chors rasch nach dem Brande erfolgte, so ist die Möglichkeit vorhanden, dass auch die Entstehung der Malereien daselbst in die Mitte des 15. Jahrhunderts fällt, wohin sie ihrem Charakter nach gehören.

*W. K.*

In der beifolgenden Grundriss-Skizze sind die Hauptgegenstände der Ausmalung verzeichnet, sowie die Anordnung ersichtlich gemacht. Abweichend von der gewöhnlich üblichen Anordnung ist der zum Weltgericht wiederkehrende Christus nicht in dem sechsteiligen Apsidengewölbe, sondern in dem östlichen Gewölbeviertel des letzten Chorquadrats angebracht, wo sich mehr Raum für diese grosse, majestätische Gestalt findet. Die eigentlichen kleinen Apsidengewölbe sind dafür in besonders reicher Weise ornamental ausgemalt und erhält der ganze Chorschluss einen sehr wirksamen und reichen Schmuck figürlicher Malerei in den breiten Leibungen der fünf Apsidenfenster. Nach Art des oben erwähnten Tierfrieses im Schwahl zeigt sich nämlich in den Leibungen der Fenster aufsteigendes Ornament, welches in grossen aneinander gereihten Kreisen je zwei gegen-

einander gestellte Tiergestalten in lebhafter Bewegung und Färbung zeigt. Diese Tiergestalten sind dem oben erwähnten Tierfries im Schwahl nach-

gebildet und zum Teil direkt entnommen. Die Leibungen des Mittelfensters jedoch stellen in ebensolchen Kreisen eine Reihe von männlichen und weiblichen Köpfen dar, für welche bis jetzt nicht gelungen ist, eine Erklärung zu finden.

In ähnlicher Weise enthalten die breiten Bogen No. 1 und 2 der Grundriss-Skizze eine Reihe von schön ausgeführten Köpfen auf sternbesätem Grunde in Medailloneinrahmung. Zwölf derselben, auf den östlichen Hälften beider Bogen, stellen als Repräsentanten des Neuen Testaments in jedem Bogen je sechs Apostel im Brustbilde dar, denen gegenüber auf den beiden westlichen Bogenhälften jedesmal sechs Pro-

pheten als Repräsentanten des Alten Testamentes erscheinen. Diese Gegenüberstellung des neuen und alten Bundes wiederholt sich in den folgenden beiden Bogen No. 3 und 4.

Nicht in runder Medaillonform, sondern in vier-eckiger Umrahmung, sind auf farbigem Grunde hier an den östlichen Hälften der Bogen je sechs, im ganzen also 12 Szenen aus dem Neuen Testamente dargestellt, denen gegenüber auf den westlichen Bogenhälften die alttestamentlichen Vorbilder sich finden, wie z. B. der Auferstehung Christi gegenüber ist dar-

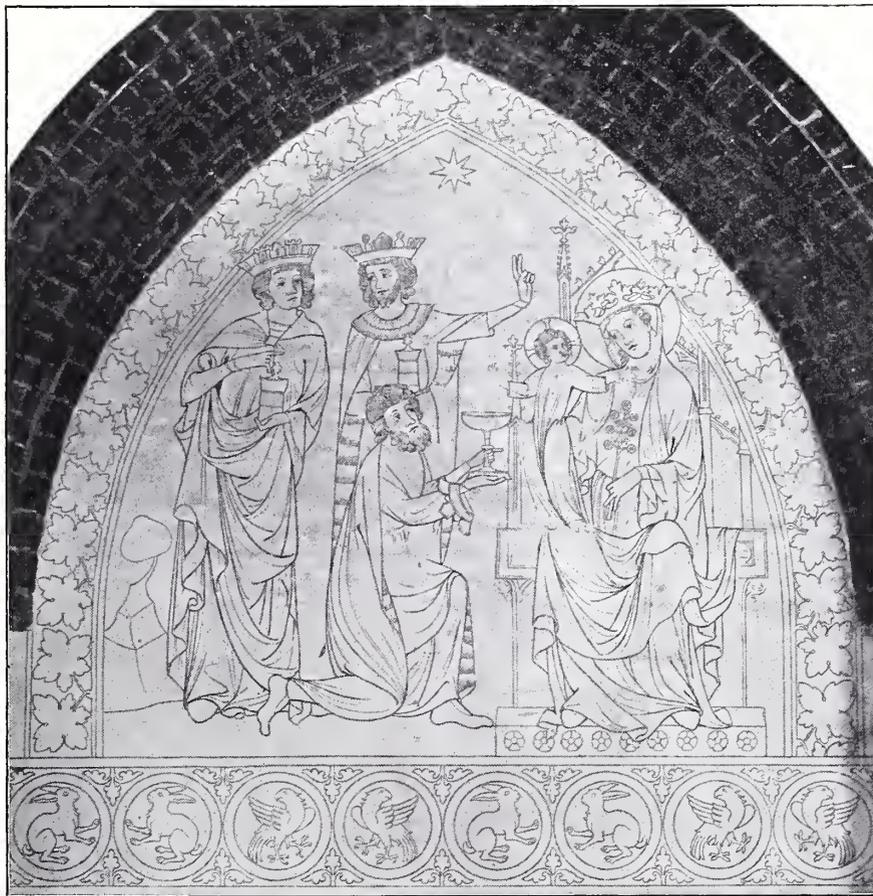
gestellt: Simon wie er den Löwen zerreisst u.s.w.

Den Schluss der Chorausmalung machen die Bogen 5, 6 und 7 der Grundriss-Skizze. In dem Triumphbogen (5) sind in der oben beschriebenen Anordnung und in vier-eckiger Feldderteilung Szenen aus dem Leben St. Petri, des Schutz-

heiligen der Kirche, dargestellt. Die von den beschriebenen Gurtbogen eingeschlossenen eigentlichen Wölbungen des Hauptchors anlangend, so wurde schon er-

wähnt, dass die schmalen und steilen Wölbungen des Chorschlusses nur mit Ornamenten geschmückt sind. Dagegen zeigen die acht Felder der beiden davorliegenden Gewölbequadraten des Chors folgende figürliche Darstellungen in kolossalem Massstabe, welche von mächtiger Wirkung sind:

- a) zeigt den thronenden Christus mit dem aus seinem Munde hervorgehenden blossen Schwert.
- b) und c) anbetende Engelsgestalten.
- d) St. Petrus, den Schutzheiligen.
- e) Verkündigung Mariä.
- f) Sta. Catharina.



Die Anbetung der Könige; Dom zu Schleswig.

g) Sct. Philippus.

h) Krönung der Maria.

Die Gurtbogen 6 und 7 sind nur mit heraldischen Musterungen verziert. Die Ausschmückung des nördlichen und südlichen Nebenchors ist fast nur ornamentaler Art und nur in untergeordneter Weise sind Menschen- und Tierfiguren hineingezogen. Die Behandlung des Ganzen ist so, dass auf matt elfenbeinfarbigem Grunde die Ornamentierung der Rippen und Kappen mit Blumen, Blattwerk etc. in lebhaften Farben

besteht jene mittlere Partie aus einem äusseren Kreise, welcher einen inneren, mit Vierpass versehenen Kreis umschliesst. In den vier Pässen sitzen vier Halbfiguren, die mit über den Kopf erhobenen Händen den inneren Kreis halten, der auf blauem Grunde ein ganz goldenes Lamm mit der Kreuzesfahne zeigt. In dem anstossenden nördlichen Gewölbequadrat des Querschiffs befindet sich, innerhalb eines äusseren Kreises, ein an den vier Zipfeln aufgespanntes Tuch, in dessen Mitte ein goldener Bethlehem-Stern sich be-



*Der Verrat Judas Ischariots; Dom zu Schleswig.*

ohne Gold aufgemalt ist. Die Behandlung der menschlichen Figuren ist reich und fein in Farben ausgeführt.

Die Anordnung der romanischen Malereien in den drei dem älteren Bau angehörenden Gewölben des Querschiffs (siehe Grundriss-Skizze) ist romanischer Weise auf konzentrisch um den Schlussstein des Gewölbes sich bildenden Kreisen getroffen. Leider ist in allen drei Gewölben nur noch die Partie um den Mittelpunkt erhalten.

In dem kuppelartigen Gewölbe der Kreuzesvierung

findet. (Vermutlich stand unter diesem Gewölbe, im nördlichen Querschiffarme, ehemals ein, den heiligen Drei Königen geweihter Altar. Noch jetzt ist ein Altarschrein aus dem 13. Jahrhundert dort vorhanden, welcher unter einer charakteristischen Dachbildung in fünf lebensgrossen, bemalten Holzfiguren die Anbetung der Könige vor Maria mit dem Kinde darstellt. Es ist dieser Schrein, neben dem grossen Altarwerke des Hans Brüggemann, zweifellos das bedeutendste der im Dom vorhandenen Kunstwerke.)

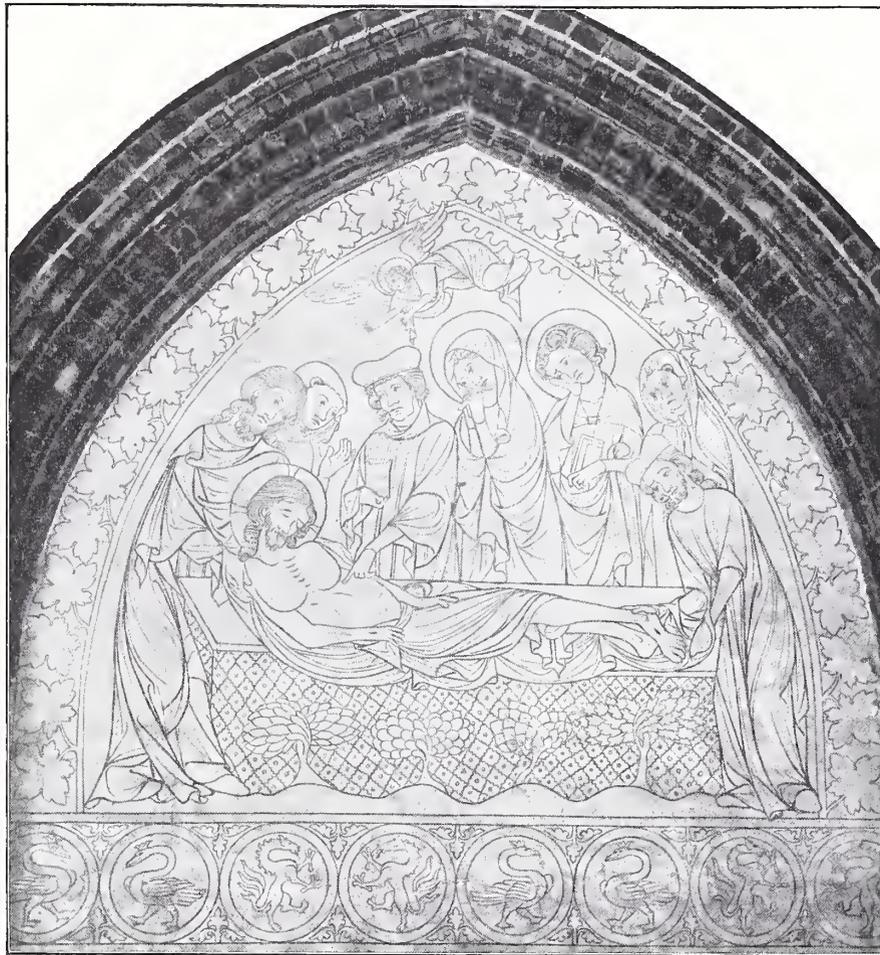
In dem südlichen Gewölbequadrat des Querschiffes

gruppieren sich um den Schlussstein, auf dem anscheinend das Kreuzeszeichen aufgemalt war, die vier evangelischen Zeichen in farbiger Ausführung.

Diese geringen Reste von romanischen Malereien in den drei Gewölben des Querschiffes stellen durch den kleineren Massstab die reichere und sorgfältigere Ausführung und die vielfache Verwendung von Gold, den Unterschied der romanischen Ornamentierung von der spätgotischen des Chores in recht augenfälliger Weise dar.

Brande von 1440, einen Umbau erfahren hat. Dieser bestand in Herstellung der jetzigen Gewölbe an Stelle der früheren vielleicht flachen Decke und in Umwandlung der romanischen Rundbogenöffnungen nach dem Kirchhofe hin, von denen noch zwei erhalten sind, in die jetzigen hohen und schmalen spitzbogigen Lichtöffnungen.

Die Malereien an den verschont gebliebenen Rückwänden des Kreuzganges sind in den Anfang des 14. Jahrhunderts zu setzen, während diejenigen an den



*Die Grablegung; Dom zu Schleswig.*

Die farbige Ausschmückung der drei Langschiffe und der nebenherlaufenden beiden Reihen Seitenkapellen an der Süd- und Nordseite, ist nach den vorhandenen Resten einer wenig bemerkenswerten spätgotischen Ornamentierung wieder hergestellt.

Bezüglich des Alters der oben beschriebenen Malereien im Kreuzgange wie im Dom ist zu beachten, dass, ähnlich wie im Dom ein durchgreifender Umbau des Chores und der Seitenschiffe nach dem Brande von 1440 erfolgt ist, gleicherweise auch der Kreuzgang im 15. Jahrhundert und zwar anscheinend vor dem

Fensterwänden und den Gewölben des Kreuzganges dem Ende des 15. Jahrhunderts angehören. Die Entstehungszeit der Malereien im Chor des Doms ist, wie schon erwähnt, durch den rasch erfolgten Wiederaufbau des Chores in der jetzigen Hallenkirchenform, nach dem zeitlich bestimmten Brande von 1440 nach einer Seite hin bestimmt und in der That trägt diese Malerei durchaus noch den Stempel der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, während die Malerei in den drei Gewölben des Querschiffes in das 12. Jahrhundert gesetzt werden muss.

## EIN BILDNIS VON ANTOINE CARON IN DER MÜNCHNER PINAKOTHEK

Die Geschichte der französischen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts weist noch immer fast unüberwindliche Schwierigkeiten auf. Unter dem Namen der Clouet findet man in vielen Sammlungen Gemälde von ganz verschiedenen Händen, ja selbst oft Werke niederländischen Ursprungs. Einiges Licht haben in dieses Dunkel die Arbeiten französischer Gelehrter, besonders die Henri Bouchot's, gebracht. Unter anderm hat man eine Gruppe von solchen Bildnissen, denen die deutsche Forschung vorher den seltsamen Namen Pseudo-Amberger gegeben hatte, mit gutem Recht dem Zeitgenossen der Clouet, Corneille de Lyon, zugeschrieben. Für die späteren Nachfolger der Clouet fehlt es aber leider selbst an solchen Vermutungen; daher mag wohl der folgende Versuch erlaubt sein, einem dieser Künstler, von dem bisher kein gemaltes Bildnis bekannt war, ein solches zuzuweisen.

In der älteren Pinakothek zu München befindet sich unter dem Namen des holländischen Malers Adriaen Crabeth das Brustbild einer jungen Dame in der steifen und prächtigen französischen Tracht des 16. Jahrhunderts (No. 1316). Sie trägt ein schwarzes Barett mit Straussfedern und ein weisses, reich mit Gold besetztes Kleid mit hoher, gesteifter Halskrause und prunkvollem, goldenem Halsbande. Das lange, vornehme Oval des Gesichtes spricht wohl für eine Verwandtschaft der Dargestellten mit dem königlichen Hofe von Frankreich; doch sind alle Versuche, die Persönlichkeit zu bestimmen, vergeblich geblieben. Es ist ein sehr elegantes, dabei etwas gelecktes und glattes höfisches Bildnis, das gewiss ganz und gar nach dem Wunsch und Geschmack der Bestellerin ausgefallen ist. Das Bild erinnert sehr an die Weise des jüngeren Clouet; die Behandlung ist jedoch breiter, die Malweise weicher und unbestimmter, die Färbung des Fleisches stumpfer und kälter, und man vermisst überhaupt die unsägliche Feinheit der Ausführung, die das gemeinsame Merkmal aller Arbeiten François Clouet's ist.

Wichtig für die Bestimmung des Urhebers des Gemäldes ist ohne Zweifel die auf dem grünlich grauen Hintergrunde angebrachte Bezeichnung, die man wohl nur aus Verlegenheit auf den Namen Adriaen Crabeth gedeutet hat. Sowohl die Buchstaben des Monogramms A und C, als auch die Jahreszahl 1577 stimmen vortrefflich zu dem Namen eines Malers, der uns als Nachfolger der Clouet bekannt ist: *Antoine Caron*. Dieser Künstler, über den Anatole de Montaiglon ein kleines Buch geschrieben

hat (Paris 1850), wurde vor 1521 zu Beauvais geboren und starb um das Ende des 16. Jahrhunderts. Nach alten Berichten war er Hofmaler Heinrich's II. und Catherinens von Medici. Ludwig von Orléans hat ihn in zwei Sonetten besungen: in dem einen, an Catherina von Medici gerichteten, stellt er ihn über alle Maler der Vorzeit, in einem zweiten, worin er unserem Maler zum neuen Jahre Glück wünscht, ruft er ihm zu:

»Cousin aura toujours un éternel renom,  
Et toi, par dessus lui, tu l'auras, mon Caron;  
Aussi, pour t'étréner, au retour de cet an,

Je fai prière à Dieu, qu'en toi seul il assemble  
Ce qu'Apelle et Zeuxis, Janet, le Titian,  
Raphael, Michel ange ont eu jamais ensemble.«

Dieser Wunsch hat sich nicht erfüllt. Wer weiss heute noch etwas von Antoine Caron? Nur ein paar mythologische Zeichnungen in dem aufgelösten Stil der Schule von Fontainebleau und einige gestochene Illustrationen zu Philostrat sind uns von ihm erhalten geblieben (vgl. Mantz, *Histoire de la peinture française* I). Die Gemälde seiner Hand, die einst in den Kirchen seiner Vaterstadt Beauvais prangten, sind verloren gegangen. Von seinen Bildnissen weiss man nicht viel mehr, als dass einige von seinem Schwiegersohne Thomas de Leu und von Léon Gauthier gestochen worden sind; aber in dem Werke dieser Stecher findet man keines mit dem Namen Caron's. Th. de Leu hat im Jahre 1599 ein Bildnis seines Schwiegervaters gestochen; es lässt sich aber nicht mehr sagen, ob diesem Stiche ein Selbstbildnis Caron's zu Grunde liegt.

So wäre denn das Münchner Bild das einzige erhaltene Beispiel von Caron's Bildniskunst. Denn aus welchem Grunde Henri Bouchot die in seinem trefflichen Buche über die Clouet auf Seite 61 abgebildete Federzeichnung mit dem Bildnisse Pierre de Brach's — allerdings zweifelnd — unserem Meister zuschreibt, weiss ich nicht. Freilich zeigt sie in der Anlage und Auffassung die grösste Ähnlichkeit mit dem Bildnisse der Pinakothek. Nach diesem einzigen, durch die Inschrift beglaubigten Werke des Meisters wird es vielleicht Kennern, die auf diesem Gebiete mehr zu Hause sind, als der Verfasser, möglich sein, noch andere Gemälde Caron's unter den vielen Arbeiten der Clouet'schen Schule nachzuweisen.

Wien, im Juni 1899.

GUSTAV GLÜCK.



*Antoine Caron, Weibliches Porträt; München, Pinakothek. Photographie Brückmann.*

# DER ÄLTESTE STICH DES MORITZDENKMALS IM DOME ZU FREIBERG

VON THEODOR DISTEL-BLASEWITZ

DURCH die goldene Pforte in der alten meissnischen Bergstadt führt der Weg u. a. zu dem Marmormausoleum des Kurfürsten Moritz zu Sachsen, des Helden von Sievershausen<sup>1)</sup>, im wesentlichen einer Ausführung des Steinmetzmeisters Anton van Zerum aus Antwerpen.<sup>2)</sup> Den im dreiunddreissigsten Lebensjahre von hinnen gerufenen<sup>3)</sup> Meteor<sup>4)</sup> charakterisiert ein Ranke<sup>5)</sup> also: Eine Natur, deren Gleichen wir in Deutschland nicht finden. So bedächtig und geheimnissvoll; so unternehmend und thatkräftig; mit so vorschauendem Blick in die Zukunft, und bei der Ausführung so vollkommen bei der Sache: und dabei so ohne alle Anwendung von Treue und persönlicher Rücksicht: ein Mensch von Fleisch und Blut, nicht durch Ideen, sondern durch sein Daseyn als eingreifende Kraft bedeutend . . . . Der in der entscheidenden Stunde ausser Landes weilende Bruder und Regierungsnachfolger August, war, wider menschliche Berechnung, Träger des Kurschwertes, des kaiserlichen Lohnes von Mühlberg her, geworden, dem Geschenke dankte er sichtbar durch die Errichtung der Moritzdenkmäler in Dresden<sup>6)</sup>, an der Stelle, bis zu welcher die Residenzbefestigung gediehen war, und in der Geburtsstadt des zu Feiernden, Freiberg, wo beider Vater, Herzog Heinrich († 1541), nach testamentarischer Bestimmung, schon ruhte und fast sämtliche lutherischen Albertiner beigesetzt worden sind.

Das letztgenannte Prachtwerk ersten Ranges, wie Lübbe<sup>7)</sup> das früheste im heutigen Königreiche Sachsen gebildete monumentale Freigrab, welches die Renaissanceformen auf diesem Gebiete einführt (Steche), nennt, ist in der Litteratur zur Genüge gewürdigt worden: ich habe daher nur auf die bessere derselben

zu verweisen.<sup>1)</sup> Einer Beschreibung des Werkes enthebt das beigegebene Bild. Über den Fund des gezeichneten Originalblattes selbst (818 mm h. und 550 mm br.) habe ich schon berichtet<sup>2)</sup> und dessen Urheber Wolf Meyerpek gehört ebenfalls der Kunstgeschichte an. Das noch vorhandene Porträt, nach welchem die vor dem Kruzifix knieende überlebensgrosse Heldenfigur geschaffen worden, nahm ich schon früher zu nennen<sup>3)</sup> Gelegenheit, das kürzlich veröffentlichte prächtige Alabasterrelief »Maurisius«<sup>4)</sup> stammt aus späterer Zeit und dem Tizianbilde (1548) seines Bruders hat der Denkmalsurheber leider überhaupt nicht die gebührende Achtung gezollt<sup>5)</sup>, sonst wäre es wohl heute eine Zierde der königlichen Gemäldegalerie zu Dresden. Wie die Wissenschaft annehmen konnte, dass der erst 1578 verstorbene Meyerpek die ihm unterm 15. Februar 1568 erteilte kurfürstliche Erlaubnis zur Wiedergabe des Freiburger Monuments nicht als Befehl aufgefasst habe, ist mir, der ich August als Mann der That kenne, unverstündlich. Genug! Ein bezeichneter Kupferstich des Bittstellers befindet sich seit über einem Jahrzehnt im königlichen Kupferstichkabinet zu Dresden und weitere werden noch hervorkommen. Ich halte freilich dafür, dass das seiner Umgebung bare Kunstwerk lediglich nach dem untergegangenen Modelle geschaffen worden ist. Da aber die Zahl der den Oberbau tragenden Greife, der Sinnbilder der Weisheit und Wachsamkeit<sup>6)</sup> wie der Stärke, von Einem mit »acht« und vom Andern mit »sechzehn« angegeben wird, so sei bemerkt, dass auf den Schmalseiten nur einer als Mittelträger angebracht ist.<sup>7)</sup> Zur Ueberschrift der Abbildung noch, dass »P. E.« positum est und »VIIIVIRI« septem viri aufgelöst lauten!

1) Archiv für die sächsische Geschichte. N. F. VI., 108 f.

2) Den Entwurf dazu lieferten die Brüder Benedikt und Gabriel de Thola aus Brescia, die Greife goss Hans Wessel zu Lübeck, das Kruzifix lieferte David Fleischer, der auch das Holzmodell des Denkmals schuf.

3) Geboren während des denkwürdigen Reichstags zu Worms, am 21. März, gestorben den 11. Juli 1553.

4) Böttiger-Flathe, Geschichte des Kurstaates und Königreiches Sachsen. I., 581.

5) Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation, Ausg. v. 1843, V., 327 f.

6) Archiv — unter 1 — N. F. IV., 363 f., Neues Archiv für sächsische Geschichte und Alterthumskunde IV., 116 f. und Zeitschrift für Museologie und Antiquitätenkunde VI., 123. Das 1895 an den unweit vom alten Standorte gelegenen Vorsprung unter dem K. Belvedere versetzte Monument sollte endlich in alter Pracht erstehen!

7) Grundriss der Kunstgeschichte, Ausg. v. 1879, II., 325.

1) Archiv — unter 1 — III., 234 u. 447 f., XI., 81 f., Neues Archiv — unter 6 — IV., 115 f., Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen. III., 39 f. (Steche), sowie Mittheilungen des Freiburger Alterthumsvereins XXIX., 116 und XXXIV., 142, endlich Mittheilungen des Königlich Sächs. Alterthumsvereins XXVIII., 54/5.

2) Kunstchronik XXI., 487.

3) Zeitschrift — unter 6 — V., 91.

4) Dresdner Kunst und Leben III., 633.

5) Zuerst belegt im Archiv — unter 1 — IV., 117.

6) A. a. O. 631/2 wurde von einem romanischen (nicht gotischen) Wappengreife eines Wettiners als heutiger Damenschmuck gehandelt. Dasselbst ist in der Mitte der letzten Spalte das Wort über zu streichen. In dem dort angezogenen Repertorium . . . 462, 1 l. m. befand sich die Kopie.

7) Zu Steche a. a. O. 43 berichtige ich hier gleich mit, dass dessen Lindeman(n) schon 1519 verstorben ist, aber Laurentius L. mit Melanchthon, den er überlebt hat, an den Denkmalsinschriften thätig war.



## ZWEI ANTIKE BILDNISSE AUS DEM FAIJÛM

VON den beiden antiken Bildnissen aus dem Faijûm, welche hier in farbiger Wiedergabe erscheinen<sup>1)</sup> — schönen und charakteristischen Stücken der bekannten Sammlung Theodor Graf's in Wien — ist das eine, ein sehr junges Mädchen darstellende (Graf No. 63), schon im Jahrgang 1889 dieser Zeitschrift in einer Heliogravüre (zu S. 38) bekannt gemacht worden. R. Graul hat dazu in einem, in erweiterter Form auch selbständig erschienenen Aufsatz (auf S. 9—13 und 39—44) über die Auffindung der Gemälde, ihre einstige Verwendung als Schmuck von Mumien, ihre Technik und die Zeit ihrer Entstehung berichtet. Es genügt darauf hinzuweisen und daran zu erinnern, dass die Bilder nach allen Anzeichen in der späteren römischen Kaiserzeit, vom zweiten nachchristlichen Jahrhundert ab, entstanden sind. Wer die pompejanischen Bilder kennt, wird sich vor dem anmutigen Mädchenkopf mit den unnatürlich weit geöffneten, dunkel umränderten Augen und dem kleinen Mund an die Frauenköpfe auf den spätesten, kurz vor der Verschüttung gemalten Wänden erinnert finden. Den männlichen Bildnissen lassen sich die Marmorbüsten, Porträts von Kaisern und von Privatpersonen, vergleichen, wie sie seit der Epoche der Antonine offenbar in grosser Masse entstanden und in allen Museen vertreten sind. Sie teilen mit den ägyptischen Bildern die virtuose Leichtigkeit der Technik und das lebhaftere Interesse für die Typen der vielen damals in das Reich,

bis in die höchsten Stellen hinauf, eindringenden fremden Rassen.

Die beiden Tafeln sind in dem modernen Dreifarbendruck hergestellt, welcher damit zum erstenmale in diesen Heften zur Anwendung kommt. Wer sich die Mühe nimmt, die vor zehn Jahren erschienene Heliogravüre zu vergleichen, wird über die Überlegenheit des neuen Verfahrens nicht im Zweifel sein; mag man in Bezug auf die Reinheit der Farben noch Fortschritte wünschen — der Eindruck der Körperlichkeit, der Wirklichkeit mit allen ihren Zufälligkeiten ist kaum zu übertreffen. Zumal an dem männlichen Bildnis glaubt man überall das Relief des Farbeauftrags zu erkennen. Die Herstellung lässt sich am einfachsten als farbiges Netzdruckverfahren bezeichnen. Vom Original werden auf bekanntem photochemischen Wege drei Druckplatten hergestellt, welche nur je eine Farbe, der Regel nach Gelb, Rot und Blau, enthalten und, sorgfältig übereinander gedruckt, alle Nüancen des Originals wiedergeben. Es liegt an der Unreinheit der allein verwendbaren dauerhaften Druckfarben — Anilinfarben halten sich bekanntlich nicht — wenn die Farben an Reinheit und Frische das Original nicht erreichen, auch hin und wieder, wie in unserem Fall, eine vierte Platte nötig wird. Für unsere beiden Tafeln sind die Farben Schwarz, Fleischfarben, Rot und Gelb, ausserdem Gold, verwendet. Die Aufnahmen und Probedrucke hat Hofphotograph J. Löwy in Wien gemacht; die Ausführung der Drucke wurde von der Druckerei von Ernst Hedrich's Nachfolger in Leipzig besorgt.

H. SCHRADER.

1) Eins in diesem, das andere im nächsten Heft.



*Harro Magnussen, Porträtbüste, Marmor.*

## BÜCHERSCHAU

**Altichiero und seine Schule.** Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Malerei im Trecento, von *Paul Schubring*. Leipzig, Karl W. Hiersemann, 1898. Mit Abbildungen.

Die künstlerische Bedeutung der Meister der veronesischen Schule am Ende des XIV. und im Beginne des XV. Jahrhunderts ist von Crowe und Cavalcaselle in ihrer Geschichte der italienischen Malerei voll gewürdigt worden, die historisch selbständige Stellung der nordostitalienischen Kunst ist erst neuerdings von Julius Schlosser in seinen Aufsätzen im Jahrbuch der Kunstsammlungen des österr. Kaiserhauses auf Grund reichhaltigen neuen, künstlerischen und litterarischen Materials in eingehender und eindringender Betrachtung in helleres Licht gestellt worden. Der Verfasser sucht nun in seiner Studie über Altichiero die einzelnen hervorragendsten Vertreter der älteren Veroneser Schule stilkritisch zu charakterisieren, den Anteil der einzelnen Meister an den erhaltenen Werken festzustellen und ihre Stellung zu einander und in der Entwicklung der italienischen Kunst näher zu bestimmen. Einer Einleitung über die eigenartige, durch die allgemeinen Verhältnisse bedingte künstlerische Auffassung des wirklichen Lebens im Norden Italiens folgt eine eingehende Betrachtung der Fresken der Cappella di S. Felice in S. Antonio in Padua. Der Verfasser sucht hier und bei den im folgenden Abschnitte beschriebenen Fresken der Cappella di S. Giorgio in Padua die verschiedenen Künstlerindividualitäten zu sondern, ihre künstlerischen und technischen Eigentümlichkeiten klar zu legen und dann auf Grund der Inschriften, der Dokumente und der historischen Nachrichten über die Stiftung der Werke den Anteil jedes einzelnen der beteiligten Maler zu bestimmen. Im fünften Abschnitte hält der Verfasser Umschau nach anderen Werken Altichiero's, des massgebenden Meisters der Schule, in Verona und anderenorts. Das sechste Kapitel behandelt die künstlerische Herkunft der Schule und ihr Verhältnis zu der von Treviso, die letzten beiden enthalten eine auf sehr sorgfältiger und eingehender Beobachtung beruhende Charakteristik der Veroneser Schule und Andeutungen über die Einwirkung derselben auf die Weiterentwicklung der norditalienischen Malerei. Die Prüfung der Beobachtungen und Zuschreibungen des Verfassers, seiner durch ihre Länge etwas ermüdenden und in der sprachlichen Form nicht immer ganz einwandfreien Auseinandersetzungen muss späterer Forschung vor den Gemälden selber vorbehalten sein. Sie zeugen jedenfalls von gründlichem Studium und liebevollem Eindringen in den Gegenstand, von Kenntnis und Verständnis der Resultate früherer Forschung. Mir scheint nur, dass der Verfasser die Bedeutung der Komposition gegenüber der Betrachtung der Formen allzusehr betont hat, und dass er bei den Künstlern hier und da Absichten vorausgesetzt hat, die sie doch wohl nicht gehabt haben. Das Streben nach realistischer Darstellung im Bilde selber muss wohl unterschieden werden von der künstlerischen Absicht, durch die Einheitlichkeit der Handlung und durch die Beziehung der einzelnen Gemälde zum wirklichen Raume eine realistische (illusionistische) Wirkung hervorzurufen. Diese grosse Neuerung angebahnt zu haben, ist das Verdienst Mantegna's. Er zuerst sucht in bewusster Weise seinen Darstellungen den Eindruck der Wirklichkeit im Raume, vom wirklichen Standpunkte des Beschauers aus zu geben. Altichiero bleibt bei dem Streben nach Naturwahrheit innerhalb der einzelnen Darstellungen, ja sogar nur innerhalb der einzelnen Gruppen eines Bildes stehen. Auch die Architektur ist in seinen Fresken zwar als solche naturwahrer behandelt als in früheren Werken, aber nicht in ein der Wirklichkeit entsprechendes Verhältnis zu den

Gestalten der Darstellung gebracht, wie der Verfasser meint. Es herrscht bei Altichiero noch das echt venezianische Streben nach dekorativ-füllender Wirkung vor. In Verfolg einer an sich sehr richtigen Grundidee von der Selbständigkeit der Veroneser Schule in Auffassung und Färbung wird die von der früheren Betrachtungsweise zu stark betonte nahe Verwandtschaft Altichiero's mit der Kunst Giotto's vom Verfasser für die Entwicklung der Formen in seiner Kunst nun wieder allzu gering angeschlagen, andererseits der eigenen künstlerischen Beobachtungsgabe eines so bedeutenden Talentes wie Altichiero zu wenig Rechnung getragen. Es ist zum mindesten wenig wahrscheinlich und nicht notwendig, dass Guariento der Stammvater der Veroneser Malerschule gewesen sei, die doch ihre eigentümlich unbefangene Auffassung des alltäglichen Lebens unmittelbar auf der formalen und technischen Grundlage der Kunst Giotto's entwickelt haben kann. Auch Jacopo Bellini's »Vorliebe für Pferde, für Rüstungen und Waffenschmuck braucht nicht erst in den Gemälden Altichiero's reichliche Nahrung gefunden zu haben, sondern vielmehr in seiner Beobachtung des wirklichen Lebens. Wohl aber scheinen mir die Ausführungen des Verfassers über den engen Zusammenhang Vittore Pisano's mit seinen Veroneser Vorgängern zutreffend zu sein. Das ist einer der wichtigsten Punkte in der Entwicklungsgeschichte der nordostitalienischen Malerei, der hoffentlich noch eingehenderes Studium finden wird. Nur darf man den Einfluss der älteren Generation der Veroneser auf die jüngere nicht allzu einseitig in Ausserlichkeiten sehen wollen. Gegenüber den mittel- und nordwestitalienischen Malerschulen sind die venezianischen bisher ziemlich stiefmütterlich behandelt worden. Hoffentlich wird die kunstgeschichtliche Betrachtung sich ihnen nun um so eifriger zuwenden. Die vorliegende Arbeit ist ein erfreuliches Anzeichen dafür.

P. K.

**Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert.** Von *Hans von der Gabelentz*. Mit 12 Lichtdrucktafeln. Strassburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1899. 8<sup>o</sup> (Studien zur deutschen Kunstgeschichte 15. Heft).

„... wenn sich auch mehr Handschriften heranziehen liessen, so würde das Gesamtbild wohl bereichert, aber kaum verändert werden können.“ Mit diesem Satz der Vorbemerkung begegnet der Verfasser dem Vorwurf, den er erwarten mochte, dass er sich nur ein spärliches Material verschafft habe. Auch den Nachsatz wird man gelten lassen müssen. Das reichere Gesamtbild aber würde der Handschriftengruppierung zumeist wohl zu Gute gekommen sein, es würde möglich gewesen sein, die einzelnen Gruppen schärfer zu umschliessen, ihre Besonderheiten deutlicher zu erkennen. Aber auch in dieser freiwilligen Begrenzung ist diese Studie sehr willkommen. Man muss sich freilich durch viel Bilderbeschreibung hindurchlesen. Doch erkennt der Verfasser richtig, dass Entwicklung und Fortschritt der Miniaturmalerei allein im Ornament sich kund giebt. Auch um das präzise auszulösen, wäre der verschmähte Materialreichtum dem Verfasser nützlich gewesen. Die Verteilung der vom Verfasser eingesehenen Handschriften auf verschiedene Gruppen liest sich sehr glaubwürdig. Nachprüfen lässt sich das sehr schwer, weil von diesen Miniaturen kaum etwas publiziert ist. Man wird aber dem Verfasser immer gern beipflichten, weil er nicht im hoffärtigen Tone einleitender Erörterungen schreibt, sondern seine Ansichten mit Bescheidenheit vorbringt, der aber die Bestimmtheit nicht fehlt. Einzelne Ausführungen sind von kunstgeschichtlichem Interesse. Der grosse Einfluss Dürer's auf die ober-

deutsche Buchmalerei ist ja selbstverständlich. Beachtenswerter ist schon, dass Stiche des Meisters E. S. bis tief ins 16. Jh. hinein von den Miniaturmalern als Vorbilder verwendet werden. Da, wo der Verfasser vom Verhältnis der Miniaturmalerei zum Kupferstich und Holzschnitt spricht, wäre der Erweis, der sich vermutlich bringen lässt, sehr erwünscht gewesen, dass die Miniaturmalerei dieser Epoche allein der empfangende Teil ist, kopiert, aber nicht kopiert wird. Eine Gruppe bayerischer Handschriften, die im engen Zusammenhang mit der niederländischen Buchillustration steht, ist für die Geschichte der Miniaturmalerei besonders wichtig. Sie scheint sich nicht näher lokalisieren zu lassen.

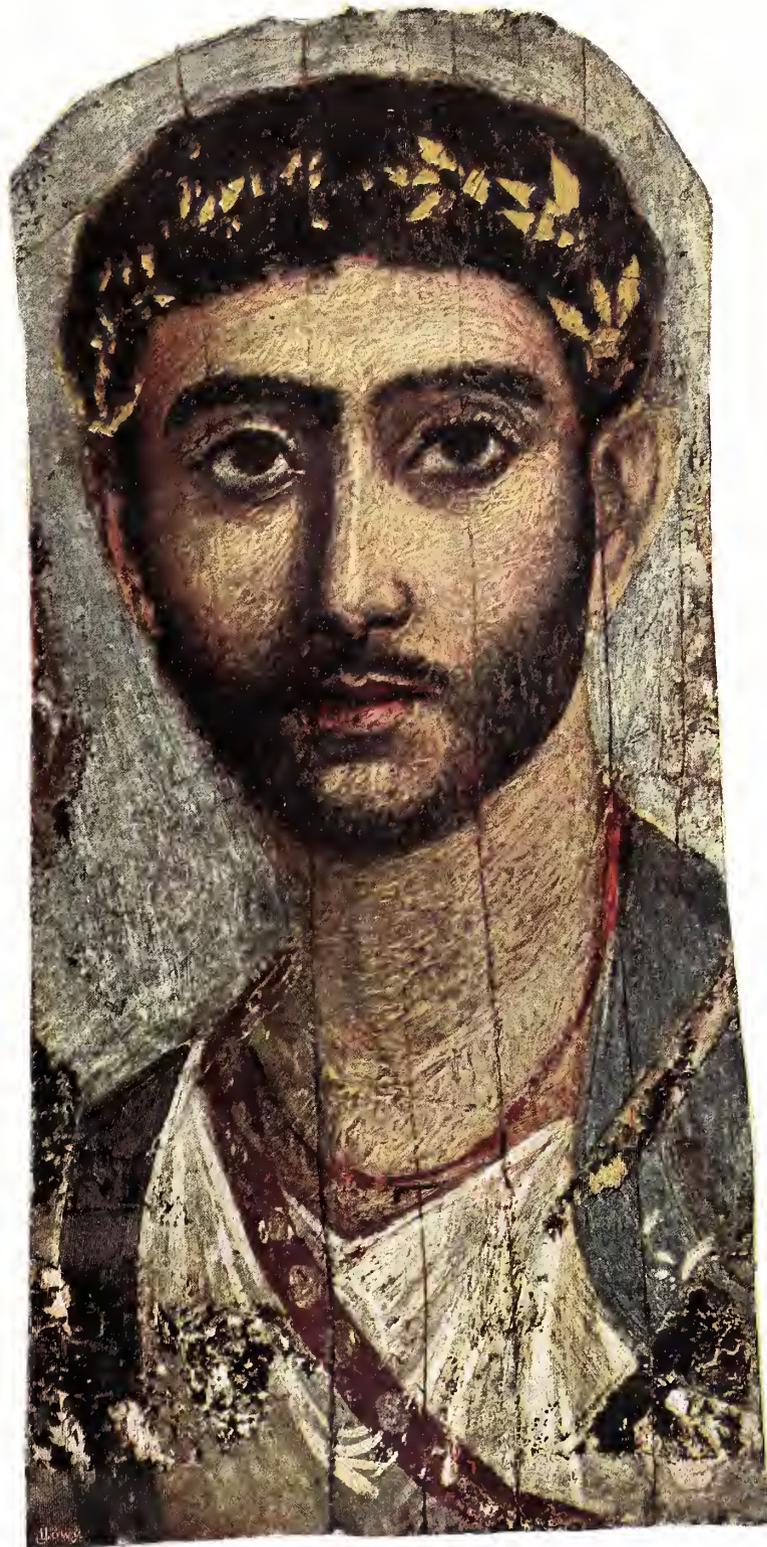
J. S.

**Wolfgang Helbig, Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom.** Erster Band. Zweite Auflage. Leipzig, B. G. Teubner 1899.

Von Helbig's an dieser Stelle (Kunstchronik 1892/3 Sp. 174 ff.) ausführlich besprochenem „Führer“ liegt der erste Band in neuer Auflage vor, der zweite soll demnächst folgen. Es bedarf kaum der Hervorhebung, dass diese neue Auflage kein blosser Wiederabdruck ist. Schon ein vergleichender Blick auf die beiderseitigen Litteraturangaben beweist, welche Fülle wissenschaftlicher Arbeit in den acht Jahren seit dem erstmaligen Erscheinen des Buches der Erklärung und Bestimmung der römischen Antikenschätze zu Gute gekommen und vom Verfasser sorgfältig verfolgt und berücksichtigt worden ist. Demgemäss hat auch bei einzelnen Monumenten, z. B. beim Torso vom Belvedere (Nr. 130) oder dem hängenden Marsyas des Konservatorenpalastes (Nr. 593), die Besprechung eine vollständige Umarbeitung erfahren. Mehrfach sind Stücke ganz neu aufgenommen; so No. 67 die kürzlich als Nachbildung der Athena Hephaisteia des Alkamenes erklärte Statue des Museo Chiaramenti; No. 119 das auf die Geburt des Dionysos bezogene Relieffragment ebenda; No. 572 die Platte des Konservatorenpalastes mit der Bakchantin, die auch der Verfasser nicht als Original des fünften Jahrhunderts anerkennt, obwohl er den Typus selbst als damals bereits vorhanden aus des Euripides Bakchne erschliesst; No. 603 die vom Verfasser als Heilgöttin, nicht als Dichterin gedeutete Mädchenfigur mit der Rollenkapsel im Oktagon desselben Museums u. a. Vor allem ist aber der Plan des Werkes durch Einbeziehung der auf dem Kapitolsplatz im Freien aufgestellten Skulpturen (unter denen S. 259 die sogen. Trophäen des Marius der Zeit Domitian's zugewiesen werden), sowie das auf dem Caelius seit einigen Jahren neu eröffneten Magazzino archeologico comunale wesentlich erweitert worden. Auch an neuen interpretativen oder kunstgeschichtlichen Vermutungen Helbig's fehlt es nicht; wir erwähnen ausser den schon genannten die folgenden: die Hera Barberini (No. 308) führt Helbig auf eine der für Metellus Macedonicus von Dionysios und Polykles gearbeiteten zwei Junostatuen zurück, den kolossalen Ares im Erdgeschoss des kapitolinischen Museums (No. 411) auf den halikarnassischen des Leochares oder Timotheos; zu dem weiblichen Kolossalkopf der oberen Galerie desselben Museums (No. 453) begründet er die schon in der englischen Ausgabe des „Führers“ (1895) geäusserte und seitdem von anderen wiederholte Vermutung, derselbe sei Original des Damophon von Messene; der Stierreiter der Basis No. 535 wird als Caracalla, die gewöhnlich auf Brutus gedeutete Büste der anstossenden Sala del Gladiatore (No. 536) als Dichter, u. zw. Vergil, erklärt. Zu einer Prüfung dieser Vorschläge ist hier nicht der Ort. Auch möge es an dem Gesagten genug sein; einer eingehenderen Einführung bedarf ja das auch im Äusseren sich neu und gefällig präsentierende, durch einige neue Textabbildungen bereicherte Werk nicht. E. L.

**Königsberger Stuckdecken.** Namens der Altertums-gesellschaft Prussia herausgegeben von E. v. Czihak und Walter Simon. Leipzig, Hiersemann 1899.

Das Tafelwerk unter diesem Titel giebt in 18 vortrefflichen Lichtdrucken die beiden künstlerisch wertvollen Decken des Rathaussaals und des Junkerhofes sowie einige der besseren Arbeiten dieser Art in Privathäusern wieder. E. v. Czihak, Direktor der Kunst- und Gewerbeschule, hat den in jeder Hinsicht guten Text geschrieben. Er schickt eine kurze Übersicht der Geschichte der Stuckdecke voraus, die alle wesentlichsten Momente enthält — vielleicht hätte trotz der summarischen Übersicht Melozzo da Forlì's und der Metelli und Colonna gedacht werden können. Leider tritt auch hier der alte Irrtum auf, als ob durch den dreissigjährigen Krieg die deutsche Renaissancekunst völlig unterbrochen (die Unterbrechung oder vielmehr der Abbruch, den die deutsche Renaissancekunst durch den dreissigjährigen Krieg erfuhr) worden wäre. Das zweite Kapitel enthält eine sehr klare Übersicht des Kunstgeschmackes in Norddeutschland während des XVII. Jahrhunderts. Wenn aber die Behauptung aufgestellt wird, dass erst während der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts ein bestimmter Kunstgeschmack Eingang fand und sich alleinige Geltung verschaffte: der niederländische oder genauer gesagt, der holländische, so kann ich dem nicht völlig beipflichten. Denn es sind derartige Arbeiten bereits in der ersten Hälfte nachweisbar. Die Bemerkung Seite 5 über die Kunstgegenstände, die aus den Niederlanden bezogen wurden, scheint mir insofern bedenklich, als der Anschein erweckt werden kann, der in Berlin gepflegte Kunstgeschmack habe die künstlerischen Beziehungen zu den Niederlanden hergestellt. Diese sind bekanntlich lange vor dem XVI. Jahrhundert nachzuweisen. Das dritte Kapitel über die kunstvollen Decken in Königsberg enthält zuerst einen wertvollen Nachweis über die Einwirkungen der süddeutschen Kunst durch die Person des Schlossbaumeisters Blasius Berwart. In Anschluss hieran werden die Decken in den Privathäusern besprochen, und zwar nicht nur die Stuckdecken, sondern auch die in Holzschnitzerei hergestellten. Nach dem mit kurzen sicheren Worten gekennzeichneten Entwicklungsgange bemerkt E. v. Czihak: Der Akanthus, das klassische Laubwerk, erfuhr eine eigenartige Ausbildung; in grossen Massen, in langgezogenen und vielfach eingerollten Windungen wurde er ganz frei ohne rahmenartige Begrenzung, als durchbrochener, hohler Körper gearbeitet . . . Der Akanthus erhielt hierbei eine länglich spitzige, später eine mehr stachelige oder federige Bildung. Diese Blattform ist eine bekanntermassen im späteren XVII. Jahrhundert überall in Deutschland recipierte. Czihak bemerkt ganz richtig, dass trotz der Bezeichnung welches Schnitzwerk diese Bildungen in Italien unbekannt waren und hebt auch eine gewisse Ähnlichkeit mit spätgotischen Werken hervor. Ich möchte glauben, dass der Akanthus hier, wenn überhaupt, nur eine geringe Rolle spielt. Ich meine, dass ebenso wie in den spätgotischen Arbeiten einzig das Dornblatt geltend gemacht werden darf. Da die Zeit des XVII. Jahrhunderts auch im Blattwerk durchaus realistisch arbeitete, so scheint mir diese Annahme auch von diesem Gesichtspunkte aus berechtigt. Das vierte und fünfte Kapitel erläutern endlich die Geschichte und die künstlerische Stellung der Decken im Rathause und im Junkerhofe. Die historischen Nachweise sind ebenso genau wie die künstlerische Würdigung feinfühlig und besonnen ist. Die Hypothese, dass Michael Döbel der Urheber der Rathaussaaldecke sein könne, ist mit Umsicht vorgetragen. M. Döbel schuf, wie v. Czihak mitteilt, c. 1660 das Kospothische Grabdenkmal im Dome zu Königsberg, arbeitete im Berliner Schloss, sowie in den Schlössern von Potsdam, Borne, Caput. Die Gebrüder Pörtzel haben, wie v. Czihak urkundlich nachweist, die Decke im Junkerhof gearbeitet. Der nicht unbedeutliche künstlerische Wert der Decken, die der Zerstörung bald anheimfallen müssen, der auf der Höhe kunstwissenschaftlicher Forschung stehende Text wie die gute Reproduktion machen das Werk zu einer sehr willkommenen Gabe. B. H.



Männliches Bildnis aus den Gräbern des Fajûm  
Sammlung Graf in Wien. (No. 4.)





Füllung Weinrebe; Aquarell von OTTO VITTALI, Offenburg.



Füllung Iris; Aquarell von OTTO VITTALI, Offenburg.







L. CRANACH, Ruhe auf der Flucht.  
München, bei Herrn Generalmusikdirektor LEVI.

# DIE DRESDNER CRANACH-AUSSTELLUNG

VON KARL WOERMANN

WAR das eine Farbenpracht in den Cranach-Sälen der Deutschen Kunstausstellung« zu Dresden! Betrat man, aus ihnen kommend, die Gemäldesäle der lebenden Künstler, so hatte man Mühe, sich in die grauen und stumpfen Töne unserer lichtfrohen aber farbenschüchternen Zeit wieder hineinzusehen. Mehr als einen Künstler habe ich sagen hören, es müsse zu den Ergebnissen der mit einer modernen Kunstausstellung verbundenen Cranach-Ausstellung gehören, dass unsere Maler zu grösserer Farbenkraft und Farbenreinheit zurückkehrten. Nun, Jede Zeit sieht, wie sie sieht, und kann und muss sich in *ihrer* Art künstlerisch aussprechen; aber dass neue Eindrücke auch eine neue Art zu sehen erzeugen können, ist zweifellos. Jedenfalls wird man nichts dagegen haben, wenn die Cranach-Ausstellung wenigstens den einen oder den anderen Künstler, der sie gesehen, zur Farbe zurückführen sollte.

Das nächste Ergebnis, das ich selbst von einer Zusammenstellung einer Reihe der besten Bilder Lukas Cranach's d. ä., von denen doch eben manche schwer erreichbar und wenig gekannt waren, erhoffte, war das Zugeständnis aus Kenner- und Künstlerkreisen, dass der alte »ehrlich-deutsche« Meister Lukas aus seinen guten eigenhändigen Werken doch als ein grösserer Künstler hervorschau, als man ihn sich nach seiner überall verbreiteten Werkstattware vorgestellt hatte. Dieses Ergebnis ist unzweifelhaft erreicht worden. Von Künstlern, Kennern und Laien habe ich den Ausspruch gehört, Deutschland habe durch die Ausstellung einen echten Künstler zurückgewonnen. Bei abwägenden Vergleichen kommt wenig heraus. Es genügt, dass die Ueberzeugung wieder zum Durchbruch gekommen, Lukas Cranach d. ä. sei auch als Künstler ein ganzer Mann gewesen, auf den Deutschland Ursache habe, stolz zu sein.

Auf anderem Boden liegen die eigentlichen kunstgeschichtlichen Ergebnisse, die von der Cranach-Ausstellung erwartet wurden. Ich hatte ursprünglich auf die Klärung der »Pseudogrünewaldfrage« ein Hauptgewicht gelegt. In meinem »Wissenschaftlichen Verzeichnis« der ausgestellten Werke, das übrigens geschrieben werden musste, ehe die Bilder in Dresden beschaffen waren, habe ich mich ausführlich darüber ausgesprochen, noch ausführlicher in der vorjährigen Kunstchronik (Sp. 145—154). Da diese Frage, so

viele Meinungsverschiedenheiten im einzelnen auch übrig bleiben mochten, sich unter den berufensten Cranach-Forschern rasch dahin zu klären schien, dass es sich in allen Fällen um Bilder der Cranach'schen Werkstatt oder Schule, nicht um Werke einer anderen Schule handle, trat die Frage der Entwicklung Cranach's vor der Pseudogrünewald-Zeit, sagen wir etwa, seine Entwicklung bis zum Jahre 1520, alsbald in den Vordergrund. Gerade für die Erforschung der Entwicklungsgeschichte Cranach's bis zu dieser Zeit, ja bis in die zwanziger Jahre hinein, waren die massgebenden Bilder ausgestellt; gerade diese Bilder aber schienen mir eine Reihe von entwicklungsgeschichtlichen Rätseln aufzugeben, deren Lösung keineswegs auf der Hand lag. Endlich traten durch die gleich zur Eröffnung der Cranach-Ausstellung von Flechsig (Kunstchronik 1898—99, Sp. 337—341) veröffentlichten Ansichten, nach denen den Söhnen des älteren Cranach, Hans und Lukas, ein weit grösserer Anteil an den beglaubigten Gemälden der Werkstatt zukäme, als man bisher angenommen, die Frage der Eigenhändigkeit bezeichneter und datierter Cranach'scher Gemälde schon für eine frühere Zeit und in anderer Bedeutung hervor als bis dahin vermutet worden war.

So vielen Einzelfragen gegenüber war von vornherein nicht daran zu denken, sie, wie es 1872 auf der Holbein-Ausstellung mit der Frage der Echtheit der Dresdner oder der Darmstädter Madonna geschehen, durch mündliche Erörterung und Abstimmung zur Entscheidung zu bringen. Teilte aber jeder, der berufen war oder sich berufen fühlte, über die Ergebnisse der Cranach-Ausstellung zu schreiben, nur seine eigenen, durch eigene Beobachtung gewonnenen Ansichten mit, so war vor auszusehen, dass von allgemein anerkannten Ergebnissen in Bezug auf die kunstgeschichtlichen Streitfragen, die die Cranach-Ausstellung lösen sollte, nicht ohne weiteres würde die Rede sein können. Auch ich kann nur meine eigenen Beobachtungen, die sich über den ganzen Sommer erstreckt haben, niederschreiben. Von grösseren Aufsätzen namhafter Kunstforscher über die Cranach-Ausstellung sind mir bisher nur diejenigen von Max Friedländer im Repertorium und von W. von Seidlitz in der Gazette des Beaux-Arts bekannt geworden. Flechsig scheint die Ansichten, die er in seinem genannten Aufsatz ausgesprochen, in seinen noch immer nicht

erschienenen, mir jedoch teilweise in den Korrekturbogen gütigst zugänglich gemachten Cranach-Studien fast in vollem Umfange aufrecht zu erhalten. Insofern er die Ansicht vertritt, Pseudogrünwald sei kein anderer als Hans Cranach, doch aber manche der früher Pseudogrünwald zugeschriebenen Gemälde dem alten Lukas selbst lässt, weicht auch er grundsätzlich nicht von der Auffassung ab, dass die Bilder dieser Art, soweit der Meister sie nicht selbst gemalt hat, seiner Werkstatt angehören. Ueber die Stellung, die er Hans Cranach in dieser Werkstatt zuschreibt und über manche andere Ansichten Flechsig's, wird sich freilich streiten lassen. Seine Verdienste um die Cranachforschung aber wird auch anerkennen, wer nur einen Teil seiner Ausführungen unterschreiben kann. Seinen Cranachstudien darf man nach wie vor erwartungsvoll entgegensehen. Von den Ansichten Friedländers weichen die meinen in anderen Beziehungen ab als von denjenigen Seidlitz', von beiden aber doch nur in Einzelfällen. In allen Fällen aber liegt mir mehr daran, meine Uebereinstimmung mit den genannten geschätzten Fachgenossen in den Hauptfragen, als unsere Meinungsverschiedenheiten in Einzelfragen zu betonen.

1.

Die Lebensgeschichte Lukas Cranach's d. ä. (1472—1553) ist in diesen Tagen so oft erzählt worden, dass ich nicht die Absicht habe, auf sie zurückzukommen. Ich wende mich daher sofort der Cranach-Ausstellung zu und versuche zunächst, die bis zum Jahre 1515 entstandenen Gemälde des Meisters nach Massgabe der auf der Ausstellung gewonnenen Eindrücke aneinanderzureihen. Die den Bildern im Folgenden beigefügten Nummern, sind diejenigen meines Verzeichnisses der Ausstellung.

Den Ausgangspunkt aller Cranach-Forschungen bildet nach wie vor die schöne Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (1), die sich, von Dr. Fiedler aus dem Palazzo Sciarra in Rom für Deutschland gerettet, jetzt im Besitze des Generalmusikdirektors Levi in München

befindet (Abb. 6). Auf einem gemalten Zettel mit L und C in derselben Verschlingung wie auf Cranach's früheren Holzschnitten, auf einem zweiten Zettel mit der Jahreszahl 1504 bezeichnet, ist sie ein kunstgeschichtlich wohl beglaubigtes Gemälde aus demselben Jahre wie die in den Uffizien befindliche »Anbetung der Könige« von Dürer, dem ein Jahr älteren Zeitgenossen des Meisters. An Farbenpracht stehen beide Bilder einander gleich, an Festigkeit des Gefüges der Einzelgestalten wie der Gesamtanordnung

ist das Dürer'sche Bild dem Cranach'schen überlegen, wird von diesem aber an Unmittelbarkeit der Beobachtung und an Poesie der Auffassung übertroffen. Cranach's Ruhe auf der Flucht wirkt wie ein Vorläufer der schönsten Bilder Böcklin's. Einzig ist der Zusammenklang der frischen Landschaft, ihrer Tannen, ihrer Bergferne, ihres Felsenquells, ihres von Blüten und reifen Erdbeeren spriessenden Vordergrundes mit der Figurengruppe: der lebenswürdigen Madonna, dem nachdenklichen Josef, den langbekleideten musizierenden Engeln, den spielenden nackten Englein, von denen einer Wasser schöpft, einer einen Vogel fängt, ein dritter dem nackten Jesusknaben Erdbeeren anbietet. Die Kopfbildung Josefs ist voll deutschen Eigenlebens. Unter den Engeln unterscheidet man einen pausbackig stumpfnasigen neben einem habichtsnasigen Typus, wie sie beide auch in früheren Holzschnitten des Meisters



Abb. 2. Kreuzigung Christi von 1503. Schleissheim. Photographie Tamme.

wiederkehren. Marias Gesicht ist noch lang oval, die Stirn ist noch hoch und nach oben etwas verschmälert, die Nase ist ziemlich lang und gerade, die vollen Wangen machen den unteren Teil des Gesichts breiter als den oberen. Ein kleiner Goldstrahlen-Heiligenschein umgibt den Kopf der Mutter Gottes, wie aller Marien, die Cranach bis 1515 gemalt hat. Die Schatten des Linnens auf dem Schosse Marias sind blau. Im ganzen ist alles durch und durch deutsch empfunden und gegeben. Nur die nackten Engelsgestalten zeigen eine Freiheit der Formensprache, die darauf hindeutet, dass dem 32jährigen Meister auf irgend eine Weise Einflüsse der ober-

italienischen Renaissance zugetragen worden, die sich um dieselbe Zeit überall in der süddeutschen Kunst regen. Das Vorbild eines bestimmten anderen deutschen Meisters ist bis jetzt nicht erkennbar, auch dasjenige des Math. Grünewald nach meiner Empfindung durchaus nicht. Nur die fränkische Schule im weitesten Sinne macht sich bemerkbar, beeinflusst vielleicht durch die »Donauschule«. Im übrigen haben wir es hier offenbar mit einer selbständigen, in sich geschlossenen Künstlerpersönlichkeit zu thun.

Von diesem, technisch noch etwas spröden, aber von reinster Poesie erfüllten Meisterwerke deutscher Kunst um 1504 hat man zunächst, rückwärts schliessend, erkennen wollen, dass zwei datierte, aber nicht bezeichnete Gemälde von 1503 und einige diesen nahestehende Bilder ebenfalls von Cranach herrühren müssten. Es handelt sich um die Schleissheimer »Kreuzigung Christi«; (147; Abb. 2), und um das männliche Bildnis des Germanischen Museums (148). Zu den Bemerkungen in meinem Katalog wäre nachzutragen, dass W. Schmidt sich schon 1896 (Reperitorium S. 286), W. Friedländer sich 1899 (Reperitorium S. 248) zu der Ansicht bekehrt, diese Bilder rührten von Lukas Cranach d. ä. her.

Den namhaften Forschern, die diese Ansicht vertreten, stehen aber andere gegenüber, die ihr durchaus nicht zustimmen können. Diesen muss auch ich mich anschliessen. Selbst dass der Kreuzigungs-holzschnitt von 1502 (Pass. 40, No. 1), der zum Beweise dafür angeführt wird, dass Cranach das Bild von 1503 gemalt habe, von diesem Meister herrührt, ist mir durch den Vergleich der Typen dieses Blattes mit denjenigen der unzweifelhaften früheren Cranach-schen Holzschnitte nicht klar geworden. Gerade die



Abb. 3. Die heil. Katharina aus dem Flügelbilde von 1506. Dresden, Galerie. Photographie Tamme.

Maria des Holzschnitts von 1502 mit ihrer gebrochenen Stumpfnase gleicht meiner Ansicht nach durchaus nicht, wie man behauptet, der geradnasigen Maria des Cranach-schen Holzschnitts von 1505 (B. 76). Verwandte Typen, gleiche Gewandzipfel, ähnliche Stellungen, wie sie durch die gleiche Schule und die gleiche Zeit bedingt werden, zieht man, wenn ihnen deutliche Unterschiede entgegenstehen, wie hier, mit Unrecht zum Beweise der Gleichheit der Hand heran. Auch führt der Vergleich von Holzschnitten mit Gemälden schon wegen der Verschiedenheit der Grösse und der Technik selten zu einwandfreien Ergebnissen. Vergleichen wir aber nur das Schleissheimer Gemälde der Kreuzigung von 1503 mit dem besprochenen Cranach-schen Bilde von 1504, so drängt sich

uns die Gewissheit auf, dass diese Bilder nicht die gleiche Hand zeigen. Man vergleiche nur das stumpfnasige Kurzgesicht der Maria des Bildes von 1503 mit dem geradnasigen Langgesicht des Cranach'schen Bildes von 1504, man vergleiche die unruhige, bewegte Zeichnung des Nackten auf jenem Bilde mit der klaren Schlichtheit der Darstellung des Nackten auf Cranach's Bilde, man vergleiche die breite, alles

Einzelne verschmähende Behandlung der Landschaft auf dem Kreuzigungsbilde mit der unendlich liebevoll bis zu jedem Kraut, jeder Blume und Beere durchgeführten Landschaft der Ruhe auf der Flucht; man vergleiche aber auch die grundverschiedene

Farbenempfindung beider Bilder: es ist unmöglich, dass dieselbe Hand, die 1503 das Linnen so braun in braun gemalt hat, wie auf dem

Schleissheimer Bild, auf dem nicht etwa ein vergilbter Firnis mitspricht, ein Jahr später das lichte, blauschattige Linnen der Ruhe auf der Flucht ge-



Abb. 4. Die heil. Barbara, Ursula und Margaretha. Dresden, Galerie. Photographie Tamme.



Abb. 5. Venus und Amor. St. Petersburg, Ermitage.  
Photographie Tamme.

malte habe. Es ist undenkbar, dass demselben Farbentopf, wie das kalte Braun und Rot, das beide Bilder von 1503 beherrscht, die naturfrische grüne Landschaft, das warme Braun und leuchtende Rot des Bildes von 1504 entstamme. Dazu kommt die innere Verschiedenheit der geistigen Stimmung: auf der Cranach'schen Ruhe auf der Flucht schon die gleichmässige Ruhe, die Cranach später nie, selbst bei Darstellungen der Kreuzigung nicht, verlassen hat, auf der Schleissheimer Kreuzigung eine Leidenschaftlichkeit und ein inneres dramatisches Feuer, die Cranach stets fremd geblieben sind. Wenn die Schleissheimer Kreuzigung von 1503, was ich nicht in Abrede stellen will, dieselbe Hand zeigt, wie der Holzschnitt von 1502, so beweist nicht der Holzschnitt, dass das Gemälde von Cranach herrührt, sondern umgekehrt das Gemälde, dass auch der Holzschnitt diesem Meister nicht zugeschrieben werden darf. Ist das Gemälde von 1503 technisch doch auch viel routinierter und freier gemacht als die Ruhe auf der Flucht von 1504! Gewiss ist die Kreuzigung ein ausgezeichnetes Bild. Dass sie, wie andere annehmen, von Grünewald herrührt, dessen spätere Weise sie im Keime zeige, ist mir nicht überzeugend, jedenfalls aber wahrscheinlicher, als dass Cranach sie gemalt habe.

Das nächste, mit den Anfangsbuchstaben von Cranach's Namen bezeichnete Gemälde ist die Enthauptung der hl. Katharina von 1506 (2—3) aus der Dresdner Galerie. Der Zettel trägt die Buchstaben L. C. nebeneinander unter der Jahreszahl 1506. Die 5 der Jahreszahl ist rückläufig dargestellt; alles das kommt auf gleichzeitigen Holzschnitten des Meisters ebenso vor. Gleichwohl steht das Bild seiner wesentlichen Formensprache, Farbengabe und Pinselführung nach auf einem anderen Boden als die »Ruhe auf der Flucht«. So lange, schlanke Gestalten, wie auf diesem Bilde, treten sonst erst gegen 1516 bei Cranach auf; so locker und leicht, wie der landschaftliche Grund hier hingesezt ist, findet er sich sonst bei Cranach kaum. Vor allen Dingen stimmt die übrigens feine Farbensprache dieses Bildes mit ihrem graugelblichen Gesamtton, mit dem verbrannten Rot, das sich auf den männlichen Köpfen über Nasen und Wangen verbreitet, mit den meisten ihrer Einzelakkorde weder zu derjenigen der »Ruhe auf der Flucht« von 1504, noch zu denjenigen der späteren Bilder des Meisters. Doch ist das Bild zu gut, als dass man das Fremdartige, das es enthält, auf Rechnung einer Kopistenhand



Abb. 6. Die vierzehn Nottelfer. Torgau, Marienkirche. Photographie Taume.

setzen könnte; vielmehr muss man durchaus daran festhalten, das es das Urbild der beiden bekannten Kopien in Tempelhof und Wörlitz ist, die es mit dem Zettel L. C. 1506 wiedergeben, aber auch den Namen des späteren Kopisten, Daniel Fritsch, hinzufügen. Dass ein anderer Meister als Cranach sich L. C. 1506 gezeichnet habe, ist nun freilich von vornherein nicht besonders wahrscheinlich; an den Leipziger Meister Ludwig oder Ludwig Keyser von Zeitz, den Corn. Gurlitt ausgegraben, zu denken, liegt wenigstens kein genügender Anlass vor; bei näherem Zusehen lassen sich auch Cranachische Züge genug in dem Bilde und in seinen Flügeln entdecken: in den Typen der bildnisartigen männlichen Köpfe, die das Bild füllen, so gut wie in dem Idealkopf der knieenden Heiligen (Abb. 3), der immerhin, wie auch die Köpfe der weiblichen Heiligen des ausgestellten Flügels (Abb. 4), zu dem Typus des Wörlitzer Triptychons (s. unten) hinüberleitet; im Schlossberg des Hintergrundes der Landschaft so gut wie in den liebevoll durchgebildeten Blumen und Kräutern ihres Vordergrundes, der an denjenigen der »Ruhe auf der Flucht« von 1504 erinnert. Die Sonderklänge, die Cranach hier

angeschlagen, lassen sich auch aus den neuen Eindrücken, die ihn zu Wittenberg bestürmten, erklären. Anfang 1505 trat er in den Dienst des sächsischen Kurfürsten. Dass damals Jacopo de' Barbari sich in Wittenberg befand, dass vielleicht Dürer selbst vor kurzem dort gewesen, dass gerade in Wittenberg sich damals grosse Stilwandlungen vollzogen, das alles hat Corn. Gurlitt nachgewiesen. Die grossen Stilverschiedenheiten zwischen der »Ruhe auf der Flucht« von 1504 und der »Hinrichtung der hl. Katharina« von 1506 lassen sich daher auch bei der Annahme, dass beide Bilder von Cranach herrühren, recht wohl erklären.

Ich gestehe, dass es für mich zu den Ergebnissen der Cranach-Ausstellung gehört, dass ich diese Annahme, besonders angesichts der deutlichen Bezeichnung des Bildes, nicht mehr für unmöglich, ja dass ich sie für notwendig erachte, es sei denn, dass ein anderer Meister L. C. nachgewiesen würde, der um 1506 ein so bedeutendes Bild dieser Richtung gemalt haben könnte.

Die nächsten datierten und beglaubigten Gemälde Lucas Cranach's sind das bekannte Bildnis Christoph Scheurl's aus dem Besitze des Freiherrn von Scheurl in Nürnberg und die



Abb. 7. Kopf des heil. Christophorus. Wasserfarbenzeichnung. Weimar, Museum.

lebensgrosse Darstellung von Venus und Amor aus der Ermitage zu St. Petersburg (4 und 5). Beide tragen die Jahreszahl 1509. Zu dem Bildnis Scheurl's, das einmal von wunderbarer Einfachheit, Klarheit und Eindringlichkeit gewesen sein muss, will ich nur noch bemerken, dass ein kleiner Unterschied zwischen der Lesart der von Scheurl herrührenden Inschrift, die dieser selbst veröffentlicht hat, und der thatsächlich auf dem Bilde stehenden sich durch späteres Missverständnis und dementsprechende Übermalung erklärt: in dem Satz

SI SCHEURLVS TIBI NOTVS EST MAIOR stand ursprünglich, wie Scheurl angiebt und man noch sehen kann, nicht MAIOR, sondern VIATOR, als Anrede an den Wanderer. Von grösserer Wichtigkeit für die Entwicklungsgeschichte des Meisters ist die Petersburger Venus. Beide Bilder sind die ersten bekannten Gemälde, die ausser den Buchstaben L. C.

und der Jahreszahl das Wappen und Werkstattzeichen des Künstlers, die geflügelte Schlange mit dem Ring im Munde, zeigen. Von den Holzschnitten des Meisters tragen nur Der hl. Christoph (B. 58) und Venus und Amor (B. 113) das Schlangenzeichen schon neben der Jahreszahl 1506. Flechsig führt aber eine Reihe beachtenswerter Gründe dafür an, dass die Jahreszahl auf diesen Blättern in irgend einer unaufgeklärten Absicht oder aus irgend einem Versehen verwechselt worden und thatsächlich 1509 zu lesen sei.

Allerdings könnte auch Cranach selbst



Abb. 8. Madonna. Kupferstich des Jacopo de' Barbari. Nach Kristeller Nr. 3.

diese Blätter erst später mit der Zahl 1506 bezeichnet haben, vielleicht aus guten Gründen. Jedenfalls ist es wahrscheinlicher, dass Cranach die Flügelschlange, erst nachdem er sie 1508 (nach Flechsig erst 1509) als Wappen erhalten, auf seinen Werken angebracht, als dass er sie nur auf jenen beiden Holzschnitten (man sieht nicht ein, aus welchem Grunde) schon drei Jahre früher angebracht haben sollte. Das grosse Petersburger Gemälde (Abb. 5) ist eben deshalb von so grosser Wichtigkeit, weil es uns beglaubigte Typen des Meisters von 1509 vor Augen stellt. Dass der Kopftypus dieser Venus von 1509 nicht eine natürliche Weiterbildung des Kopftypus der Madonna von 1504 sei, wird man nicht behaupten können. Beschreiben liesse er sich kaum mit anderen Worten als dieser. Auch der nackte Körper der Venus ist kaum freier und »italienischer« behandelt, als die Kinderkörper auf dem Bilde von 1504. Der Kopf des Amor mit seinem braunen Kraushaar, seiner Stumpfnase und seinen vortretenden Lippen, den man sogar als »negerhaft« bezeichnet hat, ist germanisch-individueller, als die Engelköpfe von 1504.

Wenn man also italienische Einflüsse in der Venus von 1509 zu erkennen meint, so ist das zunächst nur insofern richtig, als diese sich schon im Bilde von 1504 fanden; doch ist zuzugeben, dass die Einflüsse Jacopo de' Barbari's und anderer italienischer Stecher, vielleicht auch die Eindrücke, die Lukas Cranach 1508 in den Niederlanden empfangen, in-



Abb. 9. Mittelbild des Fürsten-Triptychons. Wörlitz, Gotisches Haus. Photographie Tammé.

zwischen auf die Durchbildung des nackten weiblichen Körpers in etwas mehr italisierendem Sinne eingewirkt haben mögen. Jedenfalls enthalten die späteren Pseudogrünwaldwerke, in denen von einigen Seiten ein besonderer oberitalienischer Einfluss hervorgehoben wird, keine Spur von grösserer italienischer Einwirkung als dieses sicher eigenhändige Werk Cranach's von 1509.

Von besonderer Wichtigkeit war es mir, die Petersburger Venus auf der Dresdner Ausstellung zu sehen, weil ich hoffte, mit ihrer Hilfe werde sich feststellen lassen, ob ein paar andere Bilder dieser Zeit wirklich von Cranach herrührten oder nicht. Diese Hoffnung hat sich meiner Ansicht nach erfüllt. Es wird fortan unmöglich sein, die vierzehn Nothelfer der Torgauer Marienkirche (98) und das köstliche Triptychon von Wörlitz (127), die beide durch den ausgezeichneten Restaurator der Dresdner Galerie aus ziemlich verfallenen Zustände trefflicher Erhaltung zurückgegeben worden, aus den Werken Cranach's zu streichen.

Das Torgauer Bild (Abbild. 6) stammt von einem Altar, der 1505 bestellt worden. Das Gemälde kann aber recht gut erst einige Jahre später ausgeführt worden sein. Das ausgezeichnete Wasserfarbenblatt des Weimarer Museums, das gleichzeitig im Dresdner Kupferstich-Kabinett ausgestellt war, ist eine ausgeführte Studie zu dem Kopfe des hl. Christophorus auf dem Bilde (Abb. 7). Die Studie ist L. C. und wahrscheinlich doch auch 1505 bezeichnet. Von der letzten

Ziffer ist nur der Haken unten links erhalten. Die Studie ist lebendiger als der etwas verändert ausgeführte Kopf. Im übrigen sind die Halbfiguren der vierzehn Nothelfer auf dem Bilde etwas kompositionslos gedrängt, aber doch dekorativ wirksam angeordnet und in lebhaften Farben mit Blattgoldzuthaten ausgeführt. Die Köpfe der zwölf männlichen Heiligen, die zum Teil den spitznasigen früh-Cranachischen Typus zeigen, sind gut, wenn auch etwas summarisch modelliert. Die beiden weiblichen Heiligen aber zeigen einen besonderen Typus, der einerseits im Übergang von der Madonna von 1504 zur Venus von 1509 steht, andererseits besonders stark durch die Frauentypen der Stiche Jacopo de' Barbari's beeinflusst ist. Man vergleiche No. 2, 3, 6, 10, 18, 24 der Kristeller'schen Ausgabe Barbari's (Abb. 8). Alle vierzehn Heiligen

tragen jene kurzen, goldenen Strahlenkreise, die bis 1515 für Cranach charakteristisch sind. Margaretha's Drache beherrscht mit mächtigen Fledermausflügeln die rechte Hälfte des oberen Teiles des Bildes. Die Trefflichkeit seiner Ausführung musste Aufsehen erregen. Das Bild mag, wie auch Friedländer annimmt, um 1507 gemalt sein. Später ist es keinesfalls. Die Vorzüglichkeit des Drachens aber erklärt vielleicht, wie man darauf kam, Cranach ein ähnliches Ungetüm zum Wappen zu geben.

Das Triptychon aus dem gotischen Hause zu Wörlitz, dessen Mittelbild die Verlobung der hl. Katharina (Abb. 9) in lebensgrossen Halbfiguren auf dunk-

lem Grunde zeigt, wird zwar im Hosäus'schen Katalog der Wörlitzer Sammlung als »ein Prachtwerk Cranach'scher Kunst« anerkannt, ist aber bis in die neueste Zeit herein von der Cranach-Litteratur nicht gewürdigt worden. Schuchardt nennt es gar nicht. Betrachtet man es im Zusammenhang mit den übrigen Werken, die wir bisher kennen gelernt haben, so wird man doch bald zu der Überzeugung gelangen, dass wir es hier in der That mit einem Meisterwerke Cranach's zu thun haben. Auf Cranach's Werkstatt weisen schon die beiden Stifterbildnisse auf den Flügeln (Abb. 14) hin, die in den Köpfen fast genau mit den Bildnissen Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen auf dem bezeichneten Cranach'schen Kupferstiche von 1510 übereinstimmen, wohl aber die Fürsten noch in etwas jüngeren Alter darstellen. Das Bild dürfte 1508,



Abb. 10. *Madonna unter den Tannen. Breslan, Dom. Photographie Tamme.*

wenn nicht noch ein Jahr früher, entstanden sein. Es zeigt wohl die frühesten gemalten Bildnisse der Fürsten, die aus der Werkstatt hervorgegangen; die Farbenpracht, mit der die Gewänder der Schutzheiligen, des hl. Bartholomäus bei Friedrich dem Weisen, des hl. Jacobus bei Johann dem Beständigen, ausgestattet sind, entspricht der Bedeutung, die der Ausführung des Werkes beigelegt worden sein muss. Die Zusammenstellung von kostbarem Ultramarinblau mit Orange gelb in der Kleidung des hl. Jacobus findet sich so bei Cranach nicht wieder. Es war offenbar die Absicht des Meisters und seiner Auftraggeber, dass hier an den Farben nicht gespart werde. Dass in jener frühen Zeit ein anderer als der Meister selbst dieses wichtige Fürstenbild zu Wittenberg ausgeführt habe, ist auch von vornhercin unwahrscheinlich. Auch

der Stil des Bildes weist bei näherem Studium durchaus auf Cranach hin. Der italisierende Typus der Madonna, den man doch wohl mit Unrecht gerade als luinesk angesprochen, steht zugleich demjenigen der knieenden hl. Katharina von 1506, und demjenigen der Petersburger Venus von 1509 nahe. Die Köpfe der Engel, die neben dem Haupte der Madonna schweben, gleichen demjenigen des Petersburger Amor; die Köpfe der hl. Katharina und der hl. Barbara klingen schon an spätere Typen Cranach's an, z. B. an die Katharina des Karlsruher Bildes (No. 111 der Ausstellung), dessen Eigenhändigkeit freilich nicht ganz überzeugend ist. Auch die eigentümliche Gestaltung der Augensterne, die hervortreten, als wollten sie herausfallen, ist dem Wörlitzer Bild nicht allein eigentümlich, sondern wiederholt sich auf anderen frühen Werken Cranach's, z. B. schon an den weiblichen Heiligen des Torgauer Bildes und auch an dem Breslauer Dombild, der lieblichen Madonna unter den Tannen.

Diese Madonna unter den Tannen (71; Abb. 10) hat als das nächste bezeichnete Bild Cranach's zu gelten. Seinen Siegelring mit der Flügelschlange und den Buchstaben L. C. hat er hier links auf die Brüstung gemalt. Vor 1509 ist das Bild also keinesfalls entstanden. Da der Typus der Madonna sich hier etwas verändert, indem eher die Stirn vortritt, das Untergesicht sich zurückzieht, wird man sie sich ein Jahr nach 1509, also um 1510, entstanden denken. Die üppige, reiche Landschaft steht hier wieder auf demselben Boden, wie diejenige der »Ruhe auf der Flucht von 1504. Die kühle Farbenfrische, die das vorzüglich erhaltene Bild auszeichnet, wird auf eine wohlgelungene Abnahme des alten Firnisses

zurückzuführen sein. Die Durchführung ist von grosser Kraft und zugleich von grosser Feinheit. Die feinen Lichtstrahlenkränze um Marias und des kleinen Heilands Haupt sind nicht mit wirklichem Gold, sondern mit gelber Farbe dargestellt.

Fürs Studium der weiteren Entwicklungsgeschichte Cranach's ist es schade, dass der erbetene Flügel mit den beiden Fürstenbildnissen aus dem Altarwerk der Kirche zu Neustadt an der Orla, ein nach den Urkunden um 1512, aber jedenfalls nicht

völlig eigenhändig gemaltes Werk, nicht für die Ausstellung zu erlangen gewesen. Die nächsten datierten und bezeichneten Werke Cranach's sind die kostbaren lebensgrossen Bildnisgestalten des historischen Museums zu Dresden, die den Herzog Heinrich den Frommen und seine Gemahlin, Katharina von Mecklenburg (6 und 7), darstellen. Sie sind noch mit L. C. und der Schlange neben der Jahreszahl 1514 bezeichnet. An der Darstellung der reichen Gewänder, in denen das Blattgold nicht gespart ist, mögen Gesellen geholfen haben. Die Köpfe des Für-

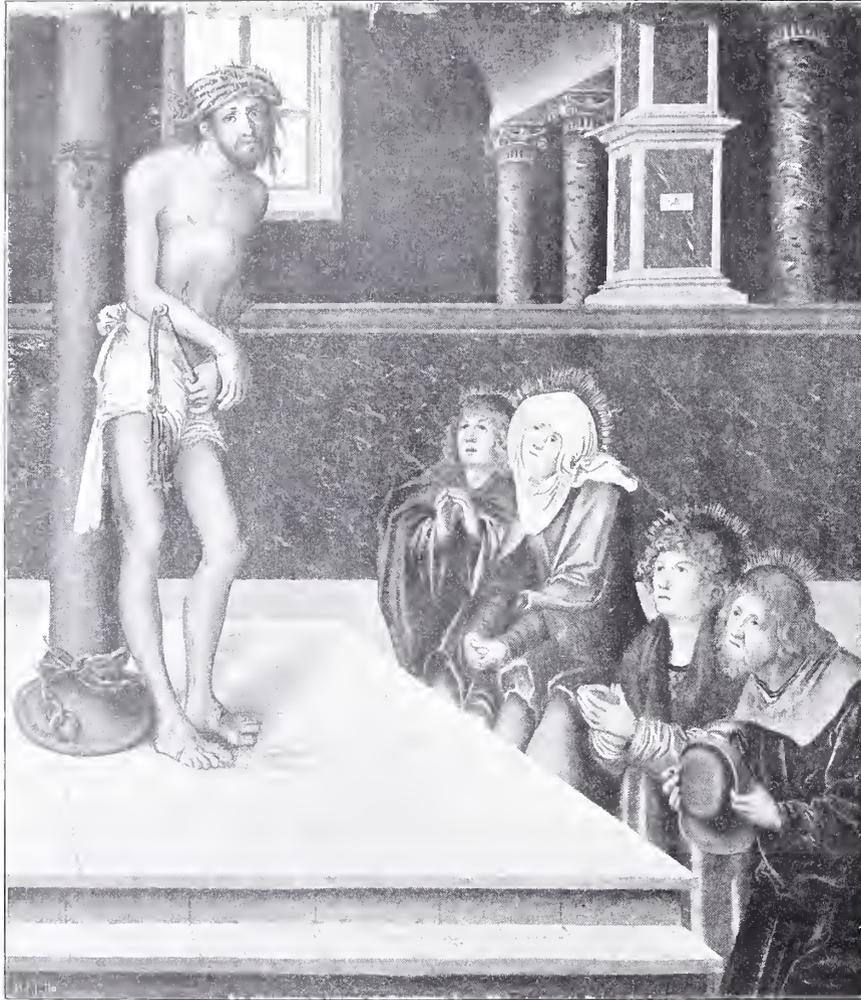


Abb. 11. *Ecce homo*. Dresden, Galerie. Photographie Tamme.

stenpaares, ihre Hände und ihre Lieblingshunde, die zu ihren Füßen stehen, aber zeigen den bereits 42jährigen Meister in der vollen Kraft seiner Pinselführung.

Eine etwas grössere Anzahl erhaltener Bilder des Meisters trägt die Jahreszahl 1515. Ausgestellt waren von diesen der Dresdner »Christus an der Säule« (8; Abb. 11) mit vier anbetenden Heiligen und das feine, wenn auch nicht in seiner vollen Ursprünglichkeit erhaltene Kreuzigungsbild der Frau Wesendonck in Berlin; dazu eine Photographie nach dem Doppelbild der Heiligen Hieronymus und Leopold aus der Wiener Galerie.

Die weiblichen Kopftypen runden sich jetzt mehr ab und nähern sich leise der späteren Durchschnittsform der Cranachischen Köpfe; dabei bleibt, wie stets bei Cranach, den Frauenköpfen eine Neigung zu typischer Gestaltung, während die Männerköpfe grössere individuelle Verschiedenheiten zeigen. Die Modellierung des Fleisches wird eindringlicher, die Bewegungsmotive zeigen eine Neigung, ihre Eckigkeit abzustreifen. Auf dem Dresdner Bilde von 1515 tragen die Heiligen gestalten noch alle die unauffälligen Goldstrahlen ums Haupt, die wir bisher überall bei Cranach gefunden; auf dem Wesendonck'schen Kreuzigungs-bilde aber sind sie daraus verschwunden und sie kehren von nun an auf eigenhändigen Bildern Cranach's wenigstens in dieser Gestalt nicht, auf seinen Madonnenbildern überhaupt nicht wieder. Die Behandlung der Heiligenscheine gehört meines Erachtens nicht zu den Äusserlichkeiten, in denen ein Künstler heute so, morgen anders und übermorgen wieder wie vorgestern verfährt. Hier liegt eine Empfindung zu Grunde, die der künstlerischen oder gar religiösen Überzeugung entspringt. Ich glaube daher mit Sicherheit annehmen zu können, dass die Bilder Cranach's, die den aus kleinen Goldstrahlen bestehenden Heiligenschein zeigen, bis etwa Mitte 1515 entstanden, dass die Bilder, die den Heiligenschein aufgegeben haben, nach dieser Zeit entstanden sind. Andere stilistische Merkmale bestätigen diese Beobachtung.

Dazu hat Fräulein Hedwig Michaelson, wie sie mir gütigst mitteilt, gefunden, dass zwischen 1509 und 1515 der Cranach'sche Faltenwurf allmählich seine Unruhe und Vielfältigkeit abstreift, um zu grösserer Ruhe hindurchzudringen. Alle derartigen Einzelheiten der Darstellungsweise sind entwicklungsgeschichtlich zu berücksichtigen, leiten jedoch leicht irre, wenn man sich ausschliesslich an eine von ihnen hält.

Die älteste Renaissancearchitektur auf einem der ausgestellten Gemälde Cranach's findet sich auf dem Dresdner *Ecce Homo* von 1515, wenn nicht der *Bethlehemitische Kindermord* derselben Sammlung, noch etwas früher entstanden ist. Auf den Holzschnitten Cranach's kommen Renaissance-Motive zuerst auf der grossen Enthauptung Johannes des Täufer's (B. 60) vor, wenn anders Flechsig recht hat,

dieses Blatt wegen seiner Bezeichnung mit L. C. ohne Schlange vor 1509 zu setzen. Bei Hans Burckmair finden sich Renaissance-Motive ja auch noch einige Jahre früher.

Versuchen wir nun, die meistens nicht beglaubigten, jedenfalls nicht datierten Bilder der Cranach-Ausstellung, die zwischen der Petersburger Venus von 1509, bezw. dem Breslauer Dombild und den genannten Bildern von 1515 entstanden sind, aneinanderzureihen, so thun wir besser, von einer Verteilung dieser Bilder auf die einzelnen Jahre, die doch mehr oder weniger auf ein Ratespiel hinauslief, vor der Hand noch abzusehen. Zu den wichtigsten dieser Werke gehört der anmutig-herbe kleine Flügelaltar des Merseburger Doms, den meines Wissens zuerst Flechsig für den älteren Cranach selbst in Anspruch genommen hat (52). Die Aussenseiten der Flügel werden von einem guten Gesellen herrühren. Die Eigenhändigkeit der Innenbilder aber scheint mir unzweifelhaft zu sein. Das Mittelbild zeigt noch den schwarzen Grund des Wörlitzer Triptychons. Den Typen nach dürfte das Merseburger Werk aber doch einige Jahre jünger sein, als das Wörlitzer. Vielleicht schliesst es sich dem Alter nach dem schönen grossen Madonnenbild aus dem Besitze des Freiherrn von Heyl in Darmstadt (116) an. In schlichter, ernster Grösse hebt auf diesem Bilde die mütterlich besorgte Frauengestalt, die, von ihrem ruhig geworfenen blauen Mantel umwallt, auf einer Holzbank sitzt, sich von der einfach grossen Landschaft ab, die von der Felsenburg zur Linken beherrscht wird. Dass das Bild ein eigenhändiges frühes Werk Cranach's sei, hat meines Wissens kein Kenner auf der Dresdner Ausstellung bezweifelt. Es mag



Abb. 12. *Der segnende Heiland.*  
Zeit, Nikolaikirche. *Photogr. Tamme.*

zwischen 1511 und 1513 gemalt sein. — Etwa derselben Zeit oder einer noch früheren wird auch die kleine *Vermählung der hl. Katharina* der Karlsruher Sammlung angehören, deren Eigenhändigkeit mir wegen der etwas mechanisch platten Art ihrer Pinselführung nicht zweifellos erscheint. Die Typen des Bildes erinnern noch an diejenigen des Wörlitzer Altars. Von grossen Bildern schliessen sich hier dann die Zeitzer Flügel an: das Bild des lebensgrossen, feierlich segnend in priesterlich-königlicher Gewandung dastehenden Heilands (112; Abb. 12), das noch der

Nikolaikirche zu Zeit gehört, und die Hl. Anna Selbdritt (142) des Berliner Museums, die ebenfalls aus Zeit stammt. Dass beide Bilder trotz ihrer verschiedenen Grösse ursprünglich zusammengehört haben, ist in Dresden deutlich hervorgetreten. Gerade sie zeigen, wie Cranach um 1513 malte, wenn er lebengrosse Gestalten eigenhändig ausführte. Die feierliche Christusgestalt, deren zinnoberroter, mit echt goldenem Besatz geschmückter Mantel sich prächtig vom hellblauen Grunde abhebt, gehörte zu den wirksamsten Erscheinungen der Ausstellung. — Abgesehen von den Scheiben-Heiligenschein der grossen hl. Anna Selbdritt aus Zeit, verwenden alle diese Bilder jenen kurzen Strahlen-Heiligenschein; und schon seinetwegen müssen zu den Bildern, die bis Mitte 1515 entstanden sind, die erst seit kurzem Cranach zugeschriebene

Anbetung der Könige (113) des Leipziger Museums, der Christus am Olberg (76) der Dresdner Galerie und die kleine Heilige Nacht (90) des Herrn von Kaufmann in Berlin gezählt werden, wogegen die prächtig durchgeführte, trefflich bezeichnete Anbetung der Könige (78) des Gothaer Museums, die ihr Kind stilende Madonna (138) der Darm-

städter Galerie und die ebenfalls erst durch Flechsig Cranach zurückgegebene Dreieinigkeit (153) des Leipziger Museums, schon weil ihnen die Heiligenschein-Strahlen fehlen, nicht vor der zweiten Hälfte des Jahres 1515, freilich aber, ihren Frauentypen nach zu urteilen, auch nicht viel später entstanden sein werden. Schwerlich vor 1515 ist das kleine Bild der Coburger Veste entstanden, das Adam und Eva darstellt (107). Ein männliches Bildnis des Meisters aus dieser Zeit wird das wirkungsvolle Brustbild Friedrichs des Weisen im Haarnetz (74) aus dem Besitze

Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Georg zu Dresden sein, wogegen das gut modellierte weibliche Bildnis (122) aus dem Kgl. Schlosse in Berlin schon etwas früher entstanden sein mag. Die gekrönte Madonna auf der Mondsichel mit dem anbetenden Friedrich dem Weisen, hinter dem wie stets sein Schutzheiliger Bartholomäus, steht (128; Abb. 13), muss dem Ende dieser Epoche, etwa dem Jahre 1515, angehören. Dass dieses öfter

genannte, Herrn Geheimen Hofrat Schaefer in Darmstadt gehörende wichtige Bild von Cranach herrührt, wird nach der Dresdner Ausstellungsniemand mehr leugnen. Der hochstirnige Typus der Madonna erinnert schon ganz an die Frauentypen des bezeichneten und datierten Wörlitzer Bildes von 1516. Der Stifter ist offenkundig Friedrich der Weise (Abb. 14). Die Goldstrahlen der Himmelsglorie umgeben hier die ganze Gestalt der Maria.

Zu den Gemälden dieses Zeitraums, die das Licht der Ausstellung dem Meister nicht näher gebracht, sondern von ihm entfernt hat, gehören zunächst die Chemnitzer Flügel (150 und 151), die eine Heidenpredigt in einer Kirche und das Martyrium der sieben Söhne der hl. Felicitas darstellen. Einige Kenner haben Werke Cra-



Abb. 13. *Madonna auf dem Halbmond mit dem anbetenden Friedrich dem Weisen und dem heil. Bartholomäus.*  
Darmstadt, Geh. Hofrat Dr. Schäfer. Photographie Tammé.

nach's aus dieser Zeit in ihnen erkennen wollen. Aber diese kurzen, plumpen Gestalten, diese unbeholfenen, vielfach verzerrten Bewegungsmotive, diese breite, volle Pinselführung, diese tonvolle dekorative Farbgebung weisen in ihrer keineswegs reizlosen Eigenart überhaupt kaum auf die Wittenberger Werkstatt hin. Eher zeigt die Chemnitzer Halbbrundtafel mit dem Zeugentod des hl. Jacobus (149), zu der die in Chemnitz zurückgebliebene »Dreieinigkeit« stimmt, Anklänge an Cranach's Werkstatt. Dass jene Flügel und diese Stücke demselben Altar angehört haben

müssen, ist nämlich keineswegs einleuchtend. — Deutlich auf Cranach's Werkstatt weist das dreiteilige Altarwerk der Nikolaikirche zu Jüterbog (108) hin, das sich freilich noch der alten Strahlen-Heiligenscheine bedient, aber schwerlich vor 1515 entstanden ist. Die Gesellen brauchen dem Meister in der Aufgabe des Heiligenscheins ja nicht sofort gefolgt zu sein. Ein eigenhändiger Entwurf Cranach's muss zu Grunde liegen; an der Ausführung, deren grelle Farbigkeit und leere Malweise auffällt, aber kann der Meister keinen wesentlichen Anteil gehabt haben. Im Dämmerlicht der Kirche wirkt dieses Bild ausgezeichnet, so dass treffliche Kenner wie Scheibler und Janitschek, die es dort gesehen, es für eigenhändig erklärt haben; auch mir ist es erst, als ich es in Dresden neben anderen wiedersah, zum Bewusstsein gekommen, dass es für des Meisters eigene

Hand zu äusserlich dekorativ behandelt ist. Aber dass es aus der Werkstatt des Meisters stammt, halte ich für unzweifelhaft.

Erwägt man, rückblickend, dass die grosse Mehrzahl der bisher besprochenen, bis zum Ende des Jahres 1515 entstandenen Gemälde der Ausstellung, in denen jetzt nahezu von allen Kennern eigenhändige Werke Lukas Cranach's d. ä. erkannt werden, ja, dass sogar die beglaubigten und bezeichneten Werke dieser Reihe noch von Schuchardt, der vor einem Menschenalter der beste Kenner Cranach's war, mit Stillschweigen übergangen wurden, wie auch unsere neueren Geschichten der Malerei nur etwa die Hälfte von ihnen kennen und nennen, so wird man dem Dienste, den die Cranach-Ausstellung der Erforschung der Weiterentwicklung Cranach's von 1504 bis 1515 geleistet hat, seine Anerkennung nicht versagen.



Abb. 14. Friedrich der Weise mit dem heil. Bartholomäus  
und Johann der Beständige mit Jacobus d. ä.  
Flügel des Fürsten-Triptychons. Wörlitz, Gotisches Haus.  
Photographie Tamme.

## MAX KLINGER'S NEUESTE RADIERUNG



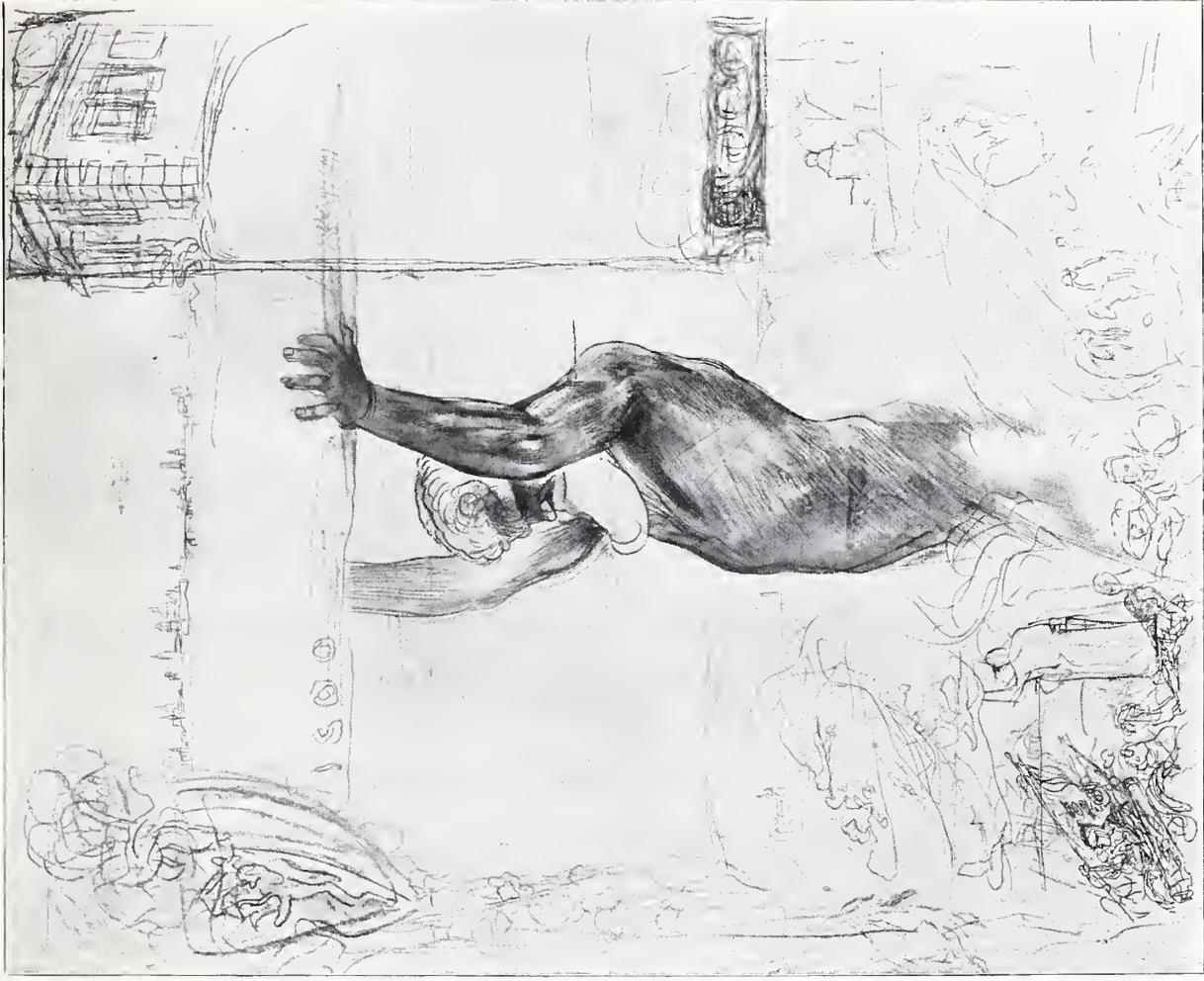
*Aus den Schriften der kgl. sächs. Kommission für Geschichte.  
Radierung von M. Klinger.*

Max Klinger — und kein Ende! Obschon jedes Werk, das uns die Kunst des Leipziger Meisters schenkt, ein Anrecht auf besondere Beachtung macht, so will es doch jetzt bald scheinen, als ob jeder, der zur Würdigung Klinger's einen Beitrag liefern will, sein gutes Recht hierzu erweisen müsse. Die Grösse dieses Mannes, seine Vielseitigkeit als Künstler und sein Gedankenreichtum und seine Phantasie als Denker macht uns allen diese Aufgabe leicht. Und doch wäre es wünschenswert, wenn die nächste Zukunft einmal das Stadium der Ruhe bringen würde zur Bewältigung dessen, was in den letzten Monaten auf den Büchermarkt gekommen ist. Im Laufe eines halben Jahres — gewiss ein Zeichen, wie sehr das Thema »in der Luft lag« — sind allein drei selbständige Monographien über ihn erschienen, alle drei verdienstvoll und von dem Bestreben durchdrungen, den Kreis der Freunde des Künstlers zu erweitern und zu vertiefen. Und eine vierte, die lange vorbereitet worden und als Weihnachtsgabe erscheinen sollte, ist vorläufig nur aus buchhändlerischen Gründen unterblieben! Ueberdies hat es nicht an ausgezeichneten Arbeiten in Zeitschriften und solchen, die als Broschüren erschienen sind, gefehlt: ich nenne nur die ungemein anregende und erschöpfende Studie, die Georg Treu über Klinger als Bildhauer kürzlich im »Pan« veröffentlicht hat,<sup>1)</sup> und Carl Schuchhardt's Vortrag über Klinger's »Kreuzigung« in Hannover, wo dank der dortigen kunstsinnigen Kreise das Bild nun endlich eine bleibende Stätte gefunden hat.

<sup>1)</sup> Sie soll, wie wir eben hören, in erweiterter Form und um Abbildungen vermehrt als selbständige Schrift im Verlage von E. A. Seemann in Leipzig demnächst erscheinen.



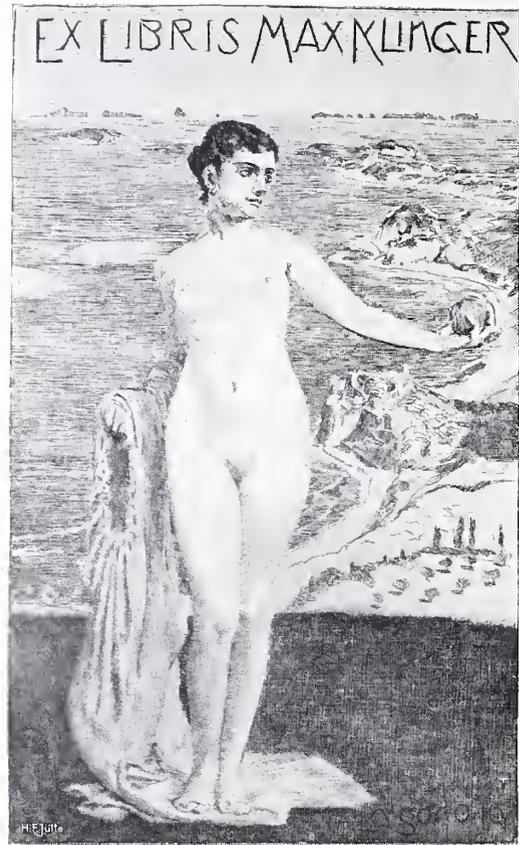
Nicht ausgeführter Entwurf der Georgi-Adresse; von M. Klingner.



Skizze des ausgeführten Entwurfes zur Georgi-Adresse; von M. Klingner.

Die wenigen folgenden Zeilen wollen diese reiche Klinger-Litteratur der letzten Monate nicht vermehren, sondern nur ergänzen. Klinger schien als Radierer an einem Punkt der Ruhe angelangt zu sein. Er selbst erklärte vor etwa Jahresfrist, es würde ihm nicht leicht fallen, die von ihm so emsig und mit so durchschlagendem Erfolge geübte Kunst in ihrem früheren Umfange wieder aufzunehmen, ja selbst ein einzelnes Blatt würde angesichts der neuen Probleme, die er sich gestellt, ihm Schwierigkeiten machen. Und die vielen, die sein Atelier in den letzten Jahren gastlich aufgenommen hat, haben zu ihrem Staunen gewahrt, dass fast ausschliesslich das Modellieren und die Bildhauerei seine Zeit ausfüllen, und von denen, die zu seiner Kunst keine innerliche Beziehung haben und sich lediglich von dem flüchtigen Eindruck bestimmen lassen, konnte man oft das Urteil hören, dass des Künstlers Stärke überhaupt und ausschliesslich auf dem Gebiete der Plastik liege. Solchen Stimmen gegenüber darf man nur an die Worte erinnern, die der Künstler in Malerei und Zeichnung in allgemeiner Gültigkeit ausgesprochen hat: Das Arbeitsmaterial eines jeden entspricht genau seiner geistigen Bestimmung.

Eine Veranlassung seltener Art ist es gewesen, die den Meister vor kurzem wieder die Radiernadel in die Hand gegeben hat. Als vor Jahresfrist der verdiente Leipziger Oberbürgermeister Dr. Georgi seinen Entschluss kundgegeben hatte, der Bürde des Amtes zu entsagen und nach fünfundzwanzigjähriger erfolg-



*Ex libris. Von M. Klinger.*



*Ex libris. Von M. Klinger.*

reicher Wirksamkeit sich in den Ruhestand zurückzuziehen, ward von den beiden städtischen Kollegien beschlossen, ihm das Ehrenbürgerrecht der Stadt Leipzig zu verleihen. Wir alle haben es mit besonderem Dank empfunden, dass Klinger, obschon er seit längerer Zeit in plastische Arbeiten vertieft war, sich bereit finden liess, diesen Ehrenbürgerbrief auszuführen. Sein Werk sollte ja nicht nur die Stadt, die damit ihre höchste Auszeichnung verlieh, sondern auch, da es sich um einen durch den Druck zu verbreitendes Werk der Radierkunst handelte, in ganz besonderem Masse das scheidende Stadtoberhaupt ehren. Klingers Radierwerk weist schon eine Reihe solcher Gelegenheitsadressen auf: als das bekannteste und wohl auch das gewaltigste, das sein Griffel geschaffen, das Menzelblatt der Berliner Künstlerschaft; dann das Ehrendiplom deutscher Spiritusfabrikanten für den Halleschen Professor Dr. Maercker (1882) und die dem Leipziger Professor der Zoologie Leuckart von Schülern und Freunden zum siebenzigsten Geburtstage gewidmete Glückwunschartadresse. Die Komposition des Ehrenbürgerbriefes hat den Künstler längere Zeit beschäftigt und man darf wohl auch sagen, dass sie mit der Zeit an innerem Gehalt wesentlich gewonnen hat. Der erste Entwurf, den wir hier neben der endgültig ausgeführten Originalskizze nachbilden, trägt bei weitem nicht das persönliche Gepräge und die individuelle Färbung, birgt in sich bei

weitem auch nicht die Wucht und die Kühnheit des Gedankens, die das vollendete Werk auszeichnen. Denn diesem gegenüber muten uns die um eine Säule gruppierten personifizierten Gestalten von Handel, Gewerbe und Wissenschaft wie etwas Alltägliches an, das uns nicht überrascht und uns nicht die spezifisch Klingerische Gedankenfülle ahnen lässt. Wie anders die Radierung! Welche Macht und welche Grösse der Konzeption liegt in diesem Blatte!

Dieses neueste Werk der Klinger'schen Griffelkunst bedarf unsomehr einer Erläuterung, als gewisse persönliche Anspielungen auf die Person des Gefeierten sich ohne einen besonderen Hinweis nicht ergeben dürften. Der Grundgedanke des Werkes ist: aus dem Geiste der neuen Zeit heraus hat sich die moderne Grossstadt entwickelt. Das gilt besonders für Leipzig, dem infolge des Aufschwunges der modernen Verkehrsverhältnisse, seiner günstigen örtlichen Lage, durch die Blüthe von Handel, Wissenschaft und Industrie in den letzten Jahrzehnten neue Bahnen in seiner Entwicklung gewiesen worden sind. Diese einzelnen, den Geist der neuen Zeit ausmachenden Faktoren sind aber, was Deutschland betrifft, bedingt worden durch die grossen, politischen, tief in die Geschichte und die Geschehnisse des deutschen Volkes eingreifenden Ereignisse dieses Jahrhunderts. An der Spitze dieser Ereignisse, die Klinger teilweise in Anwendung auf die Leipziger Vergangenheit schildert, stehen die Befreiungskriege: in der rechten unteren Ecke des Blattes sehen wir im Hintergrunde aus dichtem Pulverdampfe auftauchen den alten Pleissenburgturm; davor eine Explosion: die Sprengung der Frankfurter Brücke am 19. Oktober 1813, wodurch den Franzosen der Rückzug abgeschnitten werden sollte; im Vordergrund Napoleon auf der Flucht inmitten seiner Grenadiere und Generale. Der Künstler setzt dann seine Erzählung auf der linken Seite des Blattes fort: in der Luft sehen wir Kampf und Sieg zweier Adler; der doppelköpfige unterliegt: eine Anspielung auf den Sieg der preussischen Waffen über die österreichische Armee im Jahre 1866. Endlich folgen in der unteren Ecke Ereignisse aus dem letzten deutsch-französischen Kriege und zwar wieder mit einer lokalen Anspielung, die Eroberung einer französischen Mitrailleuse durch das in Leipzig garnisonierende 107. Infanterieregiment, bei dem Max Klinger selbst als Einjährig-Freiwilliger vor zwanzig Jahren gedient hat. Aus all diesen Kämpfen ist das deutsche Reich hervorgegangen, symbolisch dargestellt durch die Schilling'sche Germania auf dem Niederwalde. Mitten aber aus der geschilderten Darstellung steigt aus einer dichten, nebeligen Masse empor die reckenhafte, körpergewaltige Gestalt eines bärtigen Giganten, der beinahe Dreiviertel des Blattes in der Höhe ausfüllend, so wie einst Atlas die Weltkugel trug, in seinen erhobenen muskulösen Armen eine gewaltige Erdscholle mit dem Bilde der Stadt Leipzig hält. Guirlanden, die an dieser Scholle befestigt sind, mögen uns sagen, dass es eine Zeit der Erfolge ist, die dieses Stadtbild geschaffen hat. Der Grundgedanke des Bildes ist, um uns kurz zu wiederholen: Die Entwicklung Leipzigs zu seiner jetzigen Grösse und

nationalen Bedeutung ist eine Thatsache, die aus den die Neuzeit bedingenden geschichtlichen Faktoren der Vergangenheit herausgeboren ist. Zu diesen allgemeinen Gesichtspunkten tritt aber das Individuell-persönliche hinzu, das schaffend und gestaltend die Erlungenschaften der Neuzeit sich zu Nutze gemacht hat: es ist die Persönlichkeit, die mit Willensstärke kraftvoll in die Geschehnisse der Stadt eingegriffen hat. Und diesen Gedanken, die persönliche Anspielung auf Dr. Georgi, bringt der Künstler in zwiefacher Weise zum Ausdruck. Die Wurzeln, die den Menschen erstarken lassen und seine Kräfte bedingen, liegen in dem Boden, wo er geboren ist. Deshalb bilden den landschaftlichen Hintergrund, den man in der Mitte des Blattes gewahrt, die vogtländischen Berge mit Schloss Mylau und der Göltzschthalbrücke: die Heimat Dr. Georgi's. Hierzu tritt oben in der rechten Ecke ein Hinweis auf seine amtliche Thätigkeit in Leipzig hinzu; man sieht hier eine Ecke des alten Rathauses mit dem Amtszimmer des Oberbürgermeisters. Links oben endlich ist das grosse von dem Ritterhelm überragte Stadtwappen angebracht, das von Getreideähren und Eichblättern umgeben ist, während sich nach unten hin, am linken Rande des Blattes entlang, eine schwere Blumenguirlande hinzieht. Die Adresse selbst, möglichst kurz und lapidar in der Fassung, ist lithographisch eingedruckt. Die Platten-grösse des ganzen Blattes beträgt 47 zu 57 Centimeter.

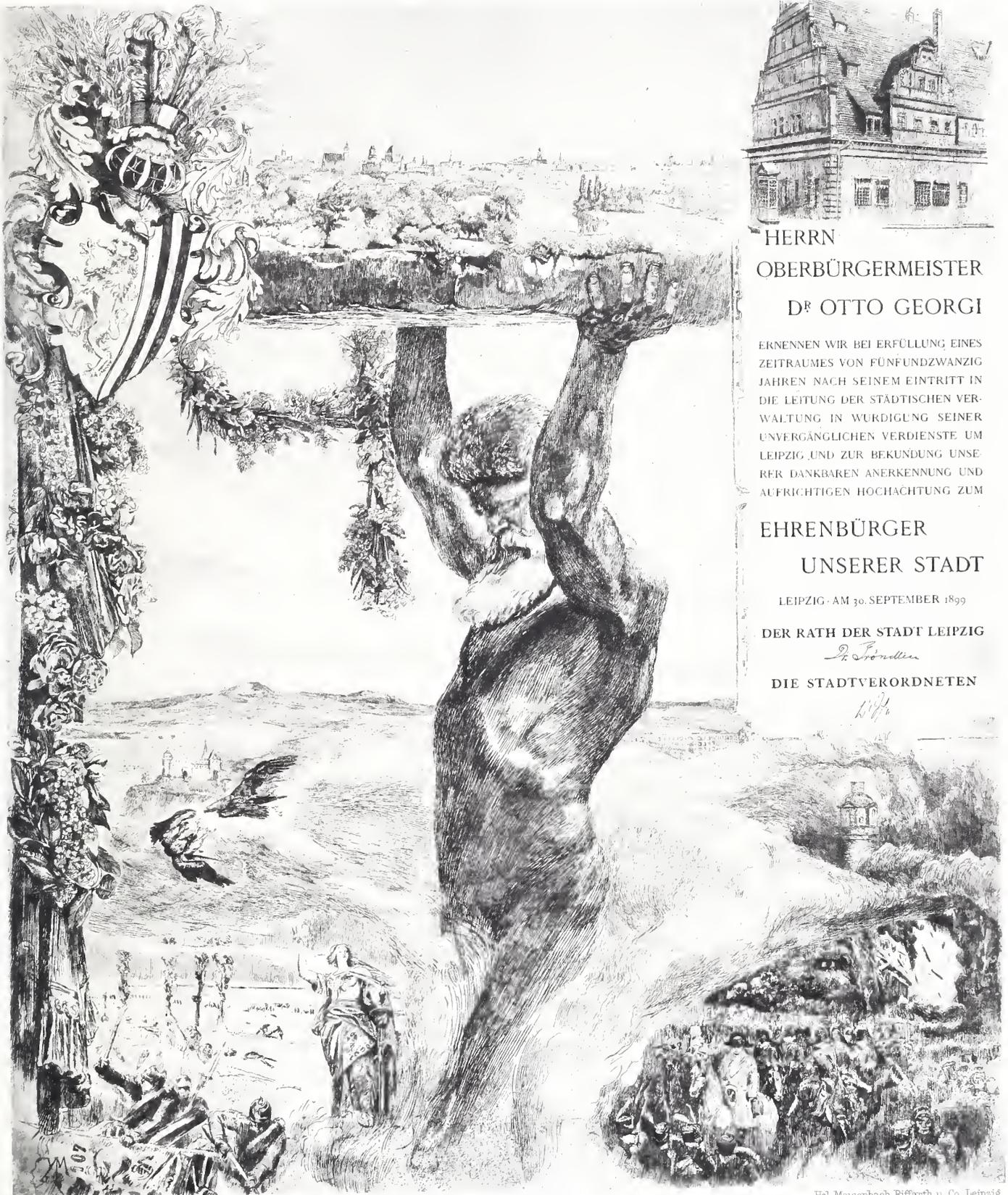
In einer solchen Gelegenheitsadresse etwas wirklich Künstlerisches zu schaffen, ist eine Aufgabe, die auch an den gedankenreichsten Künstler ihre Anforderungen stellt. Bei dem klassischen Menzelblatte, das in der Grossartigkeit des Gedankens hier am meisten zum Vergleiche dienen kann, hatte Klinger schon wegen der hellen Begeisterung für seinen Berliner Altmeister zu seiner Aufgabe eine nähere, eine innere Beziehung. Hier konnte er auch in epigrammatischer Kürze aussprechen, was sein Innerstes bewegte. Anders liegt es aber bei einer Aufgabe, wo eine gewisse Vielseitigkeit der Gedanken zu entwickeln ist, die Zeitgeschichte ihr Recht verlangt, wo der Künstler sich zum Interpreten des Gemeinwesens, einer Vielheit machen muss. Für alles dies den passenden Ausdruck finden, den eigenen Menschen reden lassen und die Worte im Sinne von Tausenden zu finden, nicht in frostigen, abgebrauchten Allegorien sich zu ergehen, sondern das wirklich Bedeutsame mit kühnem Griff in gewaltiger, überzeugender Ausdrucksform als etwas Neues zu finden, das ist, was die Bedeutung des Klinger'schen Blattes bezeichnet und was dem Leipziger Ehrenbürgerbrief in der Reihe der radierten Blätter Klingers sicherlich einen hervorragenden Platz sichern wird. So erfüllt er nach den verschiedensten Seiten hin seine Bestimmung in einer Weise wie bisher kaum ein anderes Kunstwerk, das als Gelegenheitsadresse gedacht und ausgeführt ist.

Wir benutzen die Gelegenheit, um an dieser Stelle noch drei vor einigen Jahren entstandene Bücherzeichen von Klinger's Hand nachzubilden, weil sie noch nicht allgemein bekannt sein dürften. Das eine

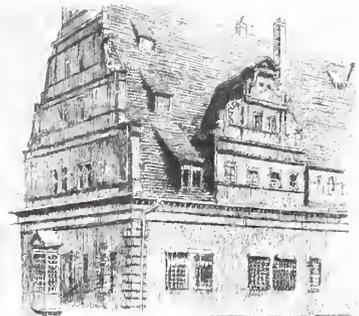
von den beiden kleineren, gleichsam eine Apotheose der Schönheit, hat der Künstler für seinen eigenen Bedarf radiert, wem schon er sich kaum Zeit gönnen wird, das seine künstlerische Ueberzeugung wie ein Selbstbekenntnis bezeichnende Blättchen in seinen Büchervorrat einzukleben; das zweite ist im Auftrage des Herrn Dr. Max Abraham in Leipzig für dessen bekannte *Musikbibliothek Peters* entstanden, bisher aber noch nicht offiziell benutzt worden. Wir sehen die Porträtzüge Beethovens vor uns: ein der ganzen Klinger'schen Kunst seit Jahren naheliegendes Ideal, dessen monumentale Ausgestaltung, die das Staunen der Mit- und Nachwelt erregen wird, wir hoffentlich noch am Schlusse dieses Jahrhunderts als eines der grössten Werke der neueren Plastik begrüssen

können. Schliesslich den Kollektivtitel — die Bezeichnung *Ex libris* im gewöhnlichen Sinne des Wortes ist falsch — den der Künstler im Auftrage der königlich sächsischen Kommission für Geschichte für deren Veröffentlichungen radiert hat. Eine Reihe von Gestalten, die der Stellung und dem Berufe nach verschieden sind, von denen aber eine jede mit dem Dichter von sich sagen kann: wer seiner Zeit genug gethan, der hat gelebt für alle Zeit — sehen wir einem Pfad entlang ziehen, an dessen Ende die Wissenschaft der Geschichte die Immortalisierung durch Darbieten eines Kranzes vollzieht.

Ich bemerke schliesslich noch, dass Abzüge des Ehrenbürgerbriefes für Dr. Georgi in den Kunsthandel gegeben und verkäuflich sind. *JULIUS VOGEL.*



Max Klinger rad.



HERRN  
 OBERBÜRGERMEISTER  
 DR OTTO GEORGI

ERNENNEN WIR BEI ERFÜLLUNG EINES  
 ZEITRAUMES VON FÜNFUNDZWANZIG  
 JAHREN NACH SEINEM EINTRITT IN  
 DIE LEITUNG DER STÄDTISCHEN VER-  
 WALTUNG IN WÜRDIGUNG SEINER  
 UNVERGÄNGLICHEN VERDIENSTE UM  
 LEIPZIG UND ZUR BEKÜNDUNG UNSERER  
 DANKBAREN ANERKENNUNG UND  
 AUFRICHTIGEN HOCHACHTUNG ZUM

EHRENBÜRGER  
 UNSERER STADT

LEIPZIG AM 30. SEPTEMBER 1899  
 DER RATH DER STADT LEIPZIG  
*A. Fiedler*  
 DIE STADTVERORDNETEN

Hel. Meisenbach Riffarth u. Co., Leipzig



# DIE DOMFASSADE VON SIENA

VON L. M. RICHTER

Der Dom von Siena ist der älteste gotische Bau Italiens und bezeichnet als solcher in der Geschichte der italienischen Architektur eine neue Aera.

Mit ihm hält die Gotik in Italien ihren Einzug. Diese allgemein anerkannte Thatsache hat auch wohl bis jetzt die Meinung gestützt, dass die Stirnseite des Baues die älteste wäre, welche die gotische Kunst diesseits der Alpen geschaffen und dass sie als Vorbild für die Fassade von Orvieto gedient habe<sup>1)</sup>. Dies erschien um so wahrscheinlicher, als deren Architekt, Lorenzo Maitani, ein geborner Sienese war, und die Kathedrale von Orvieto erst in den letzten Jahren des 13. Jahrhunderts angefangen wurde, während der Bau des Doms von Siena bis auf 1229 zurückgeht.

Wenn nun auch nicht geleugnet werden kann, dass es Schwesternfassaden sind, so war doch die Frage, welche die ältere und welche die jüngere sei, bis jetzt noch ungelöst.

Die unerschöpflichen Quellschriften Siena's, aus welchen schon Milanesi, S. Borghesi und neuerdings auch der Archivdirektor Ales. Lisini, so manche interessante Mitteilungen entnommen haben, sind geeignet, auch auf die Geschichte der Domfassade von Siena ein neues Licht zu werfen.

Nach den Berichten Vasari's, denen Ruhmohr, Schnaase und die neueren Kunstforscher, wie Bode, Burckhardt<sup>2)</sup> und Marcel Reymond<sup>3)</sup> beistimmen, wurde die Fassade nach einer Zeichnung Giovanni Pisani's schon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts begonnen.

Es ist genügend bekannt, dass die Sienesen lange Zeit im Ungewissen waren, wohin sie ihre Domfassade verlegen sollten: Ob nach Osten, da wo die Kathedrale 1317 nach dem jetzigen Baptisterium hin vergrössert worden ist, oder vielmehr nach der Südseite; letztere wäre jedenfalls die Stirnseite geworden, wenn der grossartige neue Anbau, den Meister Landus 1340 in Angriff genommen, zur Ausführung gekommen wäre.

So lange diese Ungewissheit herrschte, konnte vernünftigerweise kaum an einen Fassadenbau gedacht werden; sagen uns doch die zahlreichen, bis heute noch unvollendet gebliebenen Fassaden Italiens (um nur eine zu nennen S. Lorenzo in Florenz) wie spät im allgemeinen an deren Ausführung gegangen wurde. Dass aber auch die Sienesen sich nicht allzusehr mit ihrem Fassadenbau beeilt hatten, lehrt uns ein bisher unbeachtet gebliebener und kürzlich vom Archivdirektor Ales. Lisini ans Licht gezogener Buchdeckel vom Ende des 14. Jahrhunderts, auf dem die Domfassade mit noch schmuckloser Marmorbekleidung abgebildet ist. Die einfache Rose und zwei musivische oder gemalte Medaillons über den Seitenthüren sind noch ihre einzige Verzierung. Auch hat Ambrogio Lorenzetti als er 1340 seine Fresken in der Sala dei Nove ausführte, auf der Seite des guten Regiments den schwarzweissen Marmordom seiner Vaterstadt gemalt, und hätte dort gewiss seine Stirnseite dargestellt, wenn eine solche mit ihrem Skulpturenschmuck schon vorhanden gewesen wäre. Um jene Zeit aber war die Fassade von Orvieto schon längst begonnen. Der projektierte Plan, den Dom nach der Südseite hin durch Umwandlung des früheren Langschiffs in das Querschiff zu vergrössern, wäre übrigens architektonisch ganz unerklärlich, wenn sich nicht zur damaligen Zeit die Kuppel noch in der Mitte des Querschiffs befunden hätte. Dass dies aber wirklich der Fall gewesen ist, weil späterhin eine Verlängerung des wieder ins Langschiff verwandelten Querschiffs vorgenommen wurde, beweist eine Urkunde<sup>1)</sup> aus den »Libri Regolatore 1370—1371, Pag. 200 tergo«, welche berichtet, dass unter dem Domwerkmeister, Ambrogio Benincasa (nebenbei gesagt ein Bruder der heiligen Caterina von Siena), einem gewissen Niccolo di Misser Guido lire 41, 1 soldo, bezahlt worden wären für das Niederreisen der Loggia Vescovile (welche urkundlich zwischen der heutigen Fassadenseite und dem Hospital S. Maria della Scala gestanden hat) da nunmehr eine »Verlängerung« des Domes, nach dieser Westseite hin, beschlossen worden sei. Daraus wäre zu entnehmen, dass selbst wenn die Fassade Giovanni

1) Cicerone, Skulptur, Seite 262 d.

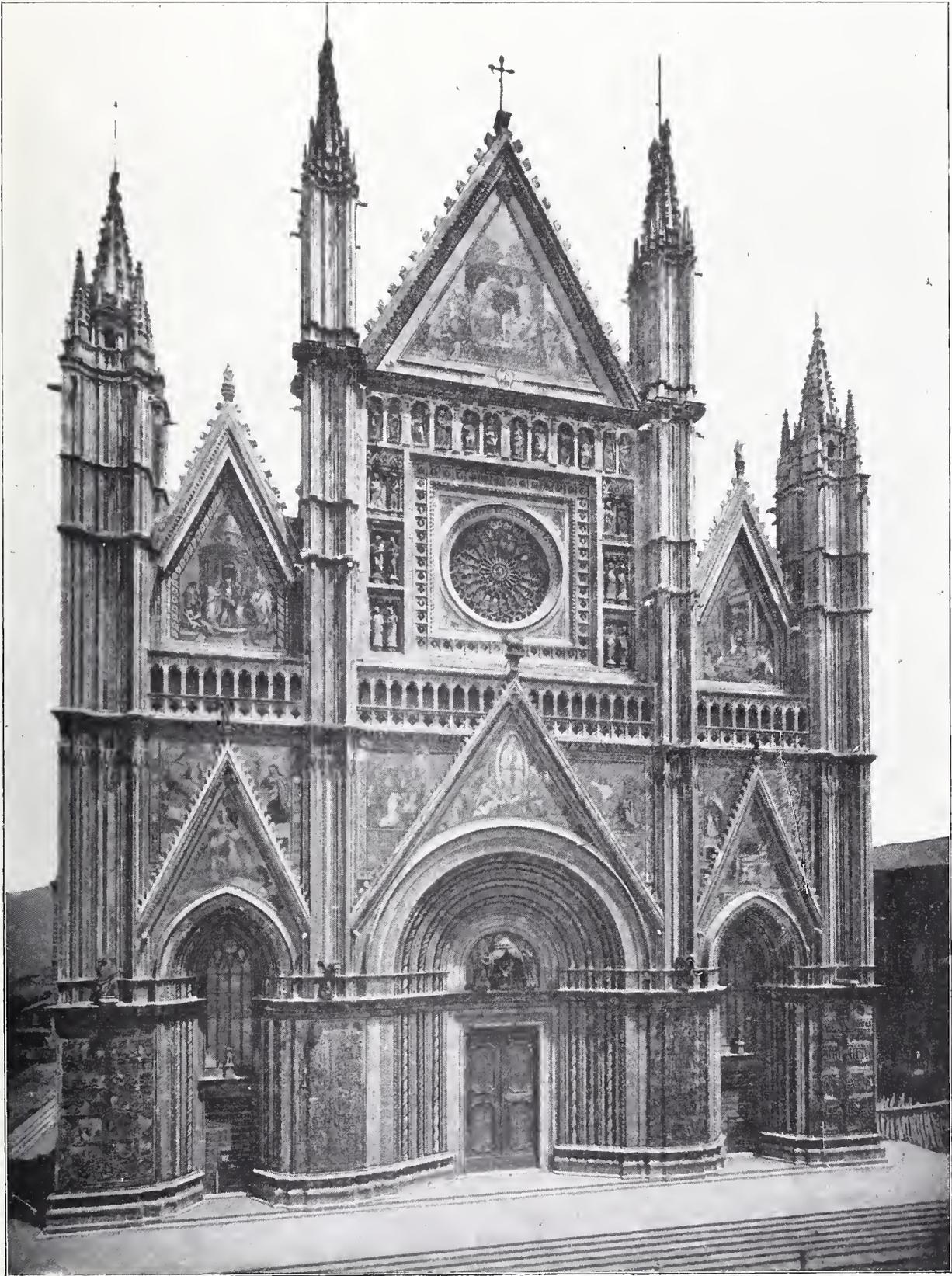
2) Cicerone, Gotische Architektur, Seite 261 a.

3) Marcel Reymond, Sculpture florentine, pg. 104.

1) Diese Urkunde verdankt die Verfasserin dem Ar-



*Abb. 1. Domfassade zu Siena. Photographie Lombardi.*



*Abb. 2. Domfassade zu Orvieto. Photographie Aliuari.*

Pisano's um jene Zeit schon ausgeführt gewesen wäre, dieselbe nunmehr doch wegen der Verlängerung des Hauptschiffs hätte niedrigerissen werden müssen; ein Vorgehen, zu welchem sich selbst die für ihren Dom so unternehmungslustigen Sienesen wohl nicht leichten Herzens entschlossen hätten. Späterhin, nachdem diese Verlängerung der Fassadenseite nun wirklich stattgehabt hatte, findet, wie aus einer Notiz des Archivio dell' Opera del Duomo<sup>2)</sup> di Siena zu entnehmen ist, am 20. Juni ein Consilium unter dem Präsidium eines Bindo di Tengoccio Talomei statt, das in Anwesenheit von städtischen Notabilitäten über die Domfassade verhandelt. Aus dem September desselben Jahres aber ist am gleichen Orte eine Notiz<sup>3)</sup> vorhanden nach welcher ein gewisser Giacomo Buonfredi mit Arbeiten an der Domfassade betraut wird; ein Beweis, dass sie nunmehr in Angriff genommen werden sollte.

Hiernach entsteht die Frage: nach wessen Zeichnungen, wenn nicht nach Giovanni Pisani's, wurde dieselbe nun aber ausgeführt?

Auch hier kommen uns die Urkunden Sienas zu Hilfe, denn sie erzählen uns, dass Meister Landus, jener allzufrüh verstorbene Architekt der herrlichen Domruinen Sienas, Zeichnungen für seinen unvollendet gebliebenen Dom und dessen Stirnseite entworfen habe. Es sind nämlich Notizen von Zahlungen für Pergamentpapiere vorhanden, worauf solche Zeichnungen gemacht worden waren.

Mehr als wahrscheinlich ist es aber, dass diese Zeichnungen für die Domfassade Sienas wirklich verwendet worden sind, besonders da sie nach Urkunden einem gewissen Maestro Simone Matteo, Werkmeister des Domes, zur Benützung geliehen worden waren. Durch die nicht zu verleugnende Ähnlichkeit mit der orvietanischen Fassade aber ergibt sich, dass Meister Landus sich diese bei seiner Zeichnung zum Vorbild genommen; während es erwiesen ist, dass Lorenzo Maitani<sup>1)</sup> eine schon vorhandene Fassadenzeichnung von Arnolfo di Cambio bei der Ausführung seiner Fassadenzeichnung verwertet habe. Wurde doch in jener goldenen Zeit der Kunst keinerlei Anstand genommen, Werke anderer Meister zu benutzen und auf solche Weise zu ehren. Nur durch vereintes Zusammenwirken lässt sich der hohe Grad der Vollkommenheit erklären, den die damaligen Kunstwerke erreicht haben.

Doch wie Rom wurde auch die Domfassade von Siena nicht an einem Tage erbaut. Es sollte vom Jahr 1379 an, wo sie, wie wir gesehen, zuerst in Angriff genommen wurde, noch eine geraume Zeit vergehen, ehe sie in dem heutigen Skulpturenschmuck erglänzen konnte. Näherte sich doch die Ostfassade von Mino da Pelliccio, welche ungefähr zu derselben Zeit wie die eigentliche Domfassade begonnen wurde,

nahezu ihrer Vollendung, ehe noch die letztere einen wirklichen Anfang nahm.

Mehr indessen, als die angeführten Urkunden und die daraus emporsteigenden Schlussfolgerungen sagt uns das prüfende Auge. Trotz der Identität der Fassaden von Orvieto und Siena im Architektonischen, macht sich in den Skulpturen ein grosser Unterschied fühlbar.

In Orvieto sind es zunächst die pisanischen und sienesischen Künstler der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, welche unter Lorenzo Maitani an der Domfassade gearbeitet haben; späterhin ist es der Geist Andrea Pisani's und seiner Schule, der durch ihre Giebfelder bei den Darstellungen der Genesis geht. Vergebens suchen wir die majestätische Ruhe der von Engeln umgebenen Madonna Maitani's<sup>1)</sup> in den Evangelisten mit ihren Symbolen, den Propheten und Heiligenfiguren, welche von Sienas Domfassade herablicken; denn sie sind schon von jener Unruhe be-seelt, welche die herannahende Renaissance verkündet. Es sind Figuren grossen Stils, teils mächtige männliche Gestalten, zarte Madonnen und liebliche Engel mit gleichsam vom Wind bewegten Gewandungen. Hier ist der Hintergrund, aus dem Jacopo della Quercia's Kunst entsprungen, und den wir bis jetzt vergebens für den grössten Bildhauer Siena's gesucht; war doch sein Lehrer, Lucca di Giovanni, Werkmeister des Domes; eine Würde, die Quercia selbst in den letzten Jahren seines Lebens bekleidete und welche nach ihm auf seine Schüler Minella und Federighi übertragen wurde, unter welchen schliesslich der obere Teil der Fassade vollendet wurde.

Ueber dem Hauptportal von Sienas Dom schwebt eine junge Mariengestalt, die Assunta; ihr zu Ehren ist der mächtige Bau erstanden. Sie neigt das Köpfchen und lächelt weltentrückt, nach sienesischer Trecentoart. Zu ihren Seiten stehen Engel mit Bronze-flügeln. Sie verraten eine Verwandtschaft mit Quercia's lieblichen Brunnenfiguren; denn so mächtig dieser Künstler auch seine Männergestalten aus dem Marmor heraus zu meisseln wusste, so zart und lieblich schuf er seine Frauen.

Auch zwei Sybillen stehen daselbst einsam für sich, die eine oben am linken Seitenportal, die andere in einer Nische rechts um die Ecke; in ihnen sehen wir pisanische Kunst; es ist aber die spätere von Nino Pisano, welche die Herbheit der pisanischen Schule mit sienischer Anmut zu paaren wusste.

Im Gegensatz zu Orvieto herrscht in Siena das Hochrelief vor; nur in den Architraven der Portale sind Flachreliefs angebracht und zwar sind diese älteren Ursprungs als die Fassade. Das eine über dem Hauptportal muss sehr geschätzt gewesen sein: denn es ist augenscheinlich zu diesem Ehrenplatz von einem früheren Bestimmungsort herbeigezogen worden, der Geist Giovanni Pisano's macht sich darin fühlbar. Es stellt Szenen aus dem Leben Maria's dar,

chivdirektor A. Lisini, welcher die Liebenswürdige hatte, ihr eine Einsicht in die Quellenschriften zu gewähren.

2) Documenti per la Storia dell'Arte Senese, Milanese Vol. 1 pg. 276.

3) Milanese, Vol. 1, pg. 278.

1) Fumi, Duomo di Orvieto.

1) Marcel Reymond, Sculpture Florentine au XIV siècle pag. 142.

doch ist leider die Erhaltung so mangelhaft, dass diese kaum näher bestimmt werden können.

Die Rose von Sienas Dom ist erst im 16. Jahrhundert von dem berühmten sienischen Glaskünstler und Medaillisten Pastorini ausgeführt worden. Der Mosaikenschmuck in den oberen Spitzgiebeln einst von David Ghirlandajo, dem Bruder des grossen Domenico 1493 ausgeführt, ist längst untergegangen und musste ebenso wie viele der Skulpturen durch moderne Arbeit ersetzt werden. Bei diesen Bildwerken ist aber auf eine genaue Reproduktion der Originale<sup>1)</sup>

1) Die verwitterten und teilweise sehr beschädigten Originale sind in der Opera del Duomo aufbewahrt.

geachtet worden, so dass bei der Entfernung die mächtige Wirkung des Ganzen nicht beeinträchtigt worden ist. Allerdings wäre dem oberen Teil der Fassade die alte »Patina« zu wünschen, die freilich nur Jahrhunderte verleihen.

Mit ihrem, den Farbenglanz des Marmor noch erhöhenden Mosaikschmuck sind die beiden Schwesternfassaden, sowohl die ältere von Orvieto, als die jüngere von Siena ein leuchtendes Bild der heiteren italienischen Gotik und können mit Recht »als das Höchste angesehen werden, was in der Aneignung des nordischen Stils« in Italien geleistet worden ist.

## BÜCHERSCHAU

H. Ehrenberg, *Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preussen.*

Mit 2 Heliogravüren, 10 Tafeln und 51 Illustrationen im Text. Berlin und Leipzig 1899. Giesecke & Devrient.

Der auf dem Gebiete der Kunstforschung in den östlichen deutschen Kolonistenländern seit Jahren mit Erfolg thätige Forscher bietet uns in seiner neuesten Arbeit ein abgeschlossenes Bild der Kunstbestrebungen am Hofe der Herzöge Albrecht und Albrecht Friedrich von Preussen, sowie des Markgrafen Georg Friedrich, Verwesers des Herzogtums. Die behandelte Zeit von 1525—1618 fällt fast genau mit der Herrschaft des Renaissancestils in Deutschland von seinem Aufkommen bis zu seinem Untergang zusammen und hat schon aus dem Grunde Anspruch auf volle Beachtung, weil auch Preussen im Gesamtbilde des deutschen Kunstschaffens jener Periode nicht vernachlässigt werden darf. Ehrenberg's Werk vervollständigt und ergänzt die früheren, mehr aphoristischen, in der Zeitschriftenlitteratur zerstreuten Arbeiten E. August Hagen's auf dem Gebiete der Provinzialkunstgeschichte, indem es sich auf methodische und jahrelang fortgesetzte archivalische Studien stützt. Der bisher bekannte Stoff wird dabei — sehr erheblich erweitert und bereichert — in geschickter Gruppierung und Darstellung behandelt, so dass die Beziehungen der preussischen Kunstbethätigungen zur deutschen Gesamtkunst jener Zeiten klar hervortreten. Ehrenberg's Buch bildet eine willkommene Ergänzung des wertvollen, vor kurzer Zeit abgeschlossenen ostpreussischen Inventarisationswerkes von Adolf Bötticher, das im wesentlichen noch auf den älteren Grundlagen beruht. Zugleich bedeutet es im Verein mit dem letztgenannten Werk und einigen Monographien (wie z. B. *Schwenke* und *Langes* ausgezeichnete Arbeit über die Königsberger Silberbibliothek, Leipzig 1894) einen weiteren Schritt in der Bearbeitung des bisher brach liegenden Feldes der Kunstgeschichte des deutschen Ostens. Es ergibt sich, dass das abgelegene Preussen, dem ja im Mittelalter, zur Blütezeit des deutschen Ordens ein keineswegs unbedeutender Anteil an der Entwicklung der deutschen Kunst, insbesondere der Baukunst zukommt, auch in der Aufnahme der Renaissance nicht zurücksteht, sondern einzelne erstaunlich frühe Werke dieses Stils aufzuweisen hat, wie z. B. das mit 1532 bezeichnete östliche Thor des Königsberger Schlosses. Wie überall in deutschen Landen wird die neue Kunst durch den Landesfürsten eingeführt, und zwar durch jenen fränkischen Hohenzollern, der gleich seinem brandenburgischen Namensvetter auf dem erzbischöflichen Stuhle zu Mainz sich als ein echter Sohn des Renaissancejahrhunderts erwies, erfüllt von den politischen und religiösen Ideen seiner Zeit, zugleich ein Förderer der Kunst, allerdings zunächst nur, um seinen persönlichen Ansprüchen an Behagen und feinerer Lebensweise zu genügen. — Auf dem Gebiete der Architektur kommen die Forschungen Ehrenberg's in erster Linie dem Königsberger Schloss zu gut,

dessen Baugeschichte vielfach berichtigt wird; insbesondere wird die Erbauung des Westflügels mit der Schlosskirche unter Georg Friedrich am Ende des 16. Jahrhunderts vollständig aufgeklärt. Mit dem nunmehr beigebrachten Material wird es möglich sein, Hand in Hand mit einer eingehenden baulichen Untersuchung und weiteren Nachforschungen die allmähliche Entstehung des Schlossbaues festzustellen. Vor stillkritischen Trugschlüssen wird man sich dabei allerdings zu hüten haben, da in Preussen fränkische, oberrheinische, niederrheinische und niederländische Künstler sich ablösen und in ihren Einwirkungen durchkreuzen. Von einer schulgerechten Entwicklung der aus verschiedenen Quellen fließenden Renaissancekunst kann in Preussen nicht die Rede sein. Vor- oder Rückdatierungen aus stillkritischen Gründen — gegenüber Lapidarurkunden — halte ich daher für bedenklich. So dürfte die spätere Ansetzung der Thürumrahmung an der Südseite des Schlosshofes, als die Jahreszahl 1551 der zweifellos gleichzeitigen Reliefplatte am Gebälk daselbst angeht, sich aus den auf S. 70 ff. angegebenen Gründen kaum aufrecht erhalten lassen. Auf Einzelheiten einzugehen, würde zu weit führen. — Der Abschnitt über die Malerei unter Herzog Albrecht macht uns mit Epigonen berühmter fränkischer und mitteldeutscher Meister bekannt, die im Osten ihr Glück gesucht haben, aber offenbar dort verkümmert sind. Crispin Herranth, ein Schüler Dürers, und der auf herzogliche Kosten bei Lukas Cranach ausgebildete Heinrich Königswieser sind ihre Hauptvertreter. Erheblich grösseren Anspruch an unser Interesse machen die Ermittlungen über *Jakob Binck*, der, wie bekannt, von 1543 an, allerdings mit Unterbrechungen, bis zu seinem 1569 erfolgten Tode als herzoglicher Hofmaler in Königsberg thätig war. Wir lernen Binck insbesondere auf dem Gebiete der Medailleurkunst besser kennen und würdigen; namentlich in der Auffassung der Porträts erscheint er lebensvoll und charakteristisch. Im übrigen wird die Beurteilung des schwer zu kennzeichnenden Kleinmeisters kaum eine Änderung erfahren. Gegen die Zuteilung einzelner Gemälde an Binck, die der Kopenhagener Kunstforscher F. Beckett in seinem Buche über die Renaissancekunst in Dänemark vorgenommen hat, verhält sich Ehrenberg zurückhaltend, was bei dem nicht zur Genüge vorliegenden dänischen Vergleichsmaterial nur zu billigen ist. Eine Einwirkung oder Beteiligung Bincks bei den sogleich zu besprechenden Herzogsgräbern des Königsberger Domes, welche bisher nach archivalischen Zeugnissen meist angenommen wurde, will Ehrenberg nicht zugestehen. Dagegen weist er ihm einen hervorragenden Anteil an den Holzschnitzarbeiten des sogenannten Geburtszimmers König Friedrichs I. im Königsberger Schloss zu. Dieses leider nur fragmentarisch und nicht im ursprünglichen Zustande erhaltene, anmutige Denkmal deutscher Frührenaissance ober-

rheinischen Charakters erfährt bei dieser Gelegenheit eine eingehende Behandlung und Würdigung. Die Vielseitigkeit des als Maler, Kupferstecher, Graveur, Medailleur und Münzstempelschneider wirksamen niederrheinischen Künstlers würde durch eine Thätigkeit als Holzbildhauer noch vergrössert werden. Ich bin jedoch nicht gewiss, ob die von Ehrenberg gegebenen Gründe für eine Zuteilung dieser Holzbildhauerarbeiten an Binck ausreichen und ob sich die Kunstforschung derselben anschliessen wird. Nächste der Person Bincks sind die wichtigsten und umfangreichsten Untersuchungen Ehrenbergs den schon erwähnten Herzogsgräber im Chor des Königsberger Domes gewidmet, die ohne Zweifel die hervorragendsten Schöpfungen der nordischen Renaissanceskulptur des 16. Jahrhunderts in der preussischen Königsstadt sind. Ehrenberg gelangt sowohl auf stilkritischem, als auf urkundlichem Wege dazu die — nach überlieferten Nachrichten in Antwerpen gefertigten — Epitaphien des Herzogs Albrecht und seiner beiden Gemahlinnen dem *Cornelius Floris* zuzuschreiben. Zu demselben Ergebnis sind gleichzeitig K. Lohmeyer und F. Beckett gelangt, ohne dass ihre frühere Veröffentlichung des Ergebnisses wirklich eine Priorität gegenüber Ehrenberg bedeutete. Die stilistischen Kennzeichen sind bei den drei genannten Denkmälern in der That dieselben, wie bei anderen, nachweislich von Floris herrührenden Werken. Der urkundliche Beweis stützt sich auf eine preussisch-dänische Korrespondenz, aus der hervorgeht, dass das Grabdenkmal des Königs Christian III. im Dom zu Roskilde und dasjenige des Herzogs Albrecht von demselben Meister herrühren. Als Verfertiger des ersteren wird von einem dänischen Schriftsteller<sup>1)</sup> *Cornelius Floris* genannt. Die Zugehörigkeit der Epitaphien der beiden Herzoginnen zu dem Hauptepitaph und somit zu Floris' Werkstatt wird als sicher angenommen, obwohl das Epitaph der Herzogin Dorothea zwanzig Jahre früher angefertigt wurde und die Denkmäler keineswegs auf gleicher Höhe der Ausführung stehen. — Leider ist *Cornelius Floris* für uns heute noch ein Sammelname; sein Leben, seine Werke und seine Stellung in der damaligen, in grossartigem Massstabe — aber weniger von künstlerischen, als von geschäftlichen Gesichtspunkten aus — betriebenen flandrischen Denkmäler-Industrie sind noch wenig durchforscht. Die in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beliebte, ja zur Mode gewordene Materialzusammenstellung für Epitaphien: schwarzer Dinantmarmor, weisser und farbiger Marmor (bunter Kalkstein) für die Architekturteile mit Alabaster für das Figürliche und die (biblischen) Historienreliefs wurde von vielen flandrischen Werkstätten geliefert, wie z. B. das etwa 1560 durch den Antwerpener Meister Antonius von Zerroe hergestellte Moritzmonument im Dom zu Freiberg i. S. beweist. Die Architekturformen der Hochrenaissance waren durch die Veröffentlichungen des Pieter Koeck von Aelst nach Serlio Gemeingut geworden und wurden — wie das Tabernakel des Floris zu Léau zeigt — ganz mechanisch in allen Verhältnissen kopiert, vergrössert und verkleinert. Die Karyatiden und die alabasternen Historien scheinen nach bestimmten Grössennummern auf Vorrat gearbeitet und sodann nach den Wünschen und den Mitteln des Bestellers in feststehenden Grabtypen zusammengestellt worden zu sein. Der ausgedehnte Geschäftsbetrieb des Floris muss wesentlich kaufmännisch gewesen sein, da dieser in dem Kontrakt für den Lettner zu Tournai als *Marchand d'Anvers* bezeichnet wird. Die endgültige Lösung aller dieser Fragen kann, wie schon Graul hervorgehoben hat, nur von

einem Niederländer unternommen werden.<sup>1)</sup> Es wird alsdann wohl auch auf die Rolle, welche Binck bei der Herstellung der Denkmäler gespielt hat, das richtige Licht fallen. — Die typographische und bildliche Ausstattung des Werkes ist vornehm und gediegen; sie ist dem Verleger um so höher anzurechnen, als das Buch seinem Gegenstande nach auf keinen sehr grossen Absatz rechnen kann. Gern hätte der Berichterstatte noch den Wunsch erfüllt gesehen, zur Vergleichung der beiden wichtigen Herzoginnengräber, von dem Epitaph der Anna Maria — an Stelle des Linienschemas — eine Abbildung zu haben und die ungenügende Darstellung des Dorotheenepitaphs durch eine bessere ersetzt zu sehen. Auch von dem Ostportal des Königsberger Schlosses, dem mit 1532 bezeichneten, ältesten ostpreussischen Renaissancedenkmal wäre eine Abbildung erwünscht gewesen, um so mehr, als an dieser und an anderen Stellen die architektonische Terminologie nicht stets mit Sicherheit gehandhabt und es darum nicht immer leicht ist, sich nach den gegebenen Beschreibungen eine richtige Vorstellung zu machen. Diese geringfügigen Ausstellungen thun jedoch den grossen Vorzügen des Buches keinen Eintrag. Zu dem von Druckfehlern fast freien Text sei noch Nachstehendes angemerkt: Zu S. 41 u. Anm. 169. Dass die kunstvollen Decken in des Moskowitzers Gemach und dem danebenliegenden Gemach von dem Hofstichler Hans Wagner gefertigt wurden, war schon früher bekannt. Vgl. Neue pr. Provinzialbl. II. Folge, Bd. 7, S. 203. Zu S. 54 und Anmerkung 220. Die Angaben des Rechnungsbuches von 1560 (Flt. 13477) — siehe S. 244, Nr. 421 und 422 — sind, was Schwenke und Lange an der angezogenen Stelle (S. 11) übersehen haben, durchaus wörtlich zu nehmen. Die 10 und die 19 Gulden ungarisch bilden — wie dies schon aus der Münzsorte hervorgeht — nicht den Arbeitslohn, sondern das Material zum Vergolden. — Zu S. 58 und Anmerkung 247. Die beiden Ornamentstichreihen des *Cornelius Floris* sind bekannt und z. B. im Katalog der Ornamentstich-Sammlung des Berliner Kunstgewerbe-Museums und bei Guilnard (*Maitres Ornemanistes* I, 477) aufgeführt. Letzterem scheinen sogar noch mehr Blätter aus der Pariser Bibliothek vorgelegen zu haben. Vgl. auch dessen Urteil über die Stiche, die er, im Gegensatz zu Ehrenberg, der alle Schuld dem Stecher (P. Koeck?) zuschiebt, de très mauvais goût, très lourdes d'ornementation et de gravure nennt. — Zu S. 70. Der Kartuschenrahmen zeigt eine, auch auf der Abbildung S. 71 erkennbare, angearbeitete Perlstabeinfassung, welche beweist, dass er ursprünglich für die Reliefplatte gemacht ist. — Zu S. 71. Die Fensterumrahmung unter dem Westfenster des Geburtzimmers kann nicht später angesetzt werden, als dieser Bauteil überhaupt oder gar dessen innere Einrichtung. — Zu S. 77. Das allgemein ausgesprochene Urteil über die älteren Bernsteinarbeiten erscheint nach den erhaltenen Stücken und den Nachrichten über solche nicht gerechtfertigt. — Zu S. 226. Zu Urkunde 704a, Anmerkung 1. Die von neuem durchgesehene und verbesserte Rolle des Malergewerks der drei Städte Königsberg wurde von den Räten derselben unter dem 8. Dezember 1598 bestätigt. Original bei der Malerinnung zu Königsberg. — Zu S. 237. Flt. 13465, Nr. 193. Für Schatwicht ist wohl Schotwicht = Schottgewicht zu lesen? Ein Schott Gewicht (für Edelmetall) =  $\frac{1}{24}$  Mark preussisch. — Möge das verdienstvolle Werk, das den künstlerischen Besitzstand Ostpreussens aus der Renaissancezeit festlegt, die gebührende Beachtung und recht viele Leser finden, insbesondere in der heimatlichen Provinz.

v. CZIHAJ.

1) Werlauff, de hellige tre Kongers Kapel, Kopenhagen 1849.

1) Beiträge zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden. Leipzig 1889. S. 53.

Deutsche Burgen. Von Bodo Ebbardt. Berlin, Ernst Wasmuth. 10 Lieferungen von je 6 Bogen.

Der Zweck dieses Werkes, dessen erste Lieferung vorliegt, ist ein antiquarisch-künstlerischer und patriotischer zugleich. Eine Anzahl der hervorragendsten mittelalterlichen deutschen Burgen soll darin erschöpfend aufgenommen, beschrieben und beleuchtet werden. Der Verfasser findet mit Recht, dass diesen baulichen Resten aus der deutschen Vergangenheit nicht genügende Aufmerksamkeit zu teil werde. Ihre ursprüngliche Gestaltung und Geschichte wären noch nicht genugsam erforscht, die Sorge, welche man der Erhaltung dieser Baudenkmäler aus einer grossen Vorzeit zuwende, sei nicht bedeutend genug, das deutsche Volk sei sich überhaupt nicht voll bewusst, welchen nationalen Schatz es daran besitze. Unter diesen Gesichtspunkten ist es dem Verfasser, einem durch seine Bauten wohl-bekanntesten Architekten, gelungen, eine Anzahl hochgestellter Persönlichkeiten für das Unternehmen zu interessieren, so dass sie unter dem Protektorat des Herzogs Ernst Günther zu Schleswig-Holstein zu einem Förderungsausschuss zusammengetreten sind; die Widmung des Werkes hat der deutsche Kaiser angenommen. — Für die erste Lieferung sind in geschickter Weise vier Burgen ausgewählt worden, die alle in verschiedener Art bedeutsam sind. Burg Runkel an der Lahn, nur als Ruine erhalten, lässt in seiner Oberburg die älteste, der romanischen Zeit entstammende Anlage deutlich erkennen, ein tiefer liegender Teil gehört einer Erweiterung der gotischen Zeit an, während ein vorgeschobenes Thor erst aus der Zeit der weitertragenden Geschütze stammt. Die Marksburg am Rhein oberhalb von Oberlahnstein ist als Beispiel einer jungfräulichen Veste gewählt, welche der Feind niemals betreten hat und die noch heute von ihrem Bergkegel verhältnismässig wenig verändert herabschaut. Ihre Hauptbauten stammen aus romanischer und gotischer Zeit. Während diese beiden Burgen wesentlich in fortifikatorischer Hinsicht interessant

sind und in ihrer Unregelmässigkeit ausserordentlich male-risch wirken, zeichnet sich die Burg Wildenberg im Odenwald aus durch die Einfachheit ihrer Anlage und den reichen künstlerischen Schmuck romanischer und frühgotischer Zeit, mit welchem sie ihren berühmten Schwestern zu Gelnhausen und Münzenberg an die Seite tritt. Die Langenburg an der Jagst ist interessant als Stammsitz eines Zweiges der Hohenlohe und als Beispiel einer Burg, welche, immer bewohnt, soweit wir wissen, niemals ganz zerstört worden ist und sich durch beständige Umbauten in einen prächtigen Fürstensitz verwandelt hat, der in der Erscheinung das Gepräge der Renaissance trägt, ohne dass die ursprüngliche Anlage des Mittelalters gänzlich verwischt ist. — Kurz und sachlich, aber mit eingehender Gründlichkeit wird jede Burg in ihrer jetzigen Erscheinung beschrieben und bei den einzelnen Teilen die Zeit ihres Entstehens sowie ihre späteren Veränderungen angegeben. Inschriften, Steinmetzzeichen, Skulpturen und Fundstücke sind gewissenhaft verzeichnet. Die Geschichte der Burg wird nach den von dem Verfasser studierten Urkunden und den Quellschriften historisch-kritisch gegeben. Eine grosse Zahl von Abbildungen: photographische Gesamtaufnahmen, oft von herrlicher Wirkung, Lagepläne, Grundrisse der verschiedenen Stockwerke, Durchschnitte nach verschiedenen Richtungen, Details der Architektur und plastischen Dekoration, ältere Ansichten der betreffenden Burgen, Wappen veranschaulichen das im Text Gesagte in vorzüglicher Weise, und nicht zum wenigsten wertvoll sind die von dem Verfasser gezeichneten Wiederherstellungsentwürfe jeder Burg. Als Zeichner hat sich bei einer Anzahl von Abbildungen der Maler W. Richter von Rheinsberg hervorgethan. Die altertümlichen Typen sind für das Werk besonders geschnitten worden und haben den Vorzug, dass sie sich leicht lesen lassen. Über den weiteren Fortgang des verdienstlichen Unternehmens hoffen wir bald berichten zu können.

M. G. Z.



Weibliches Bildnis aus den Gräbern des Faijûm  
Sammlung Graf in Wien. (No. 63.)







# ANTOINE CHINTREUIL

VON WALTHER GENSEL



Selbstporträt von A. Chintreuil.  
Nach einer Radierung.

**G**LEICH hinter dem Trocadéro, in einer alten Strasse des früheren Vorortes Chaillot, liegt das Häuschen des Malers Jean Desbrosses, ein stiller Winkel des alten Paris, der sich gar merkwürdig zwischen den himmelhohen Mietskasernen ausnimmt. Ein paar Stufen führen hinauf

zum Vorgarten, dann schreiten wir durch den Durchgang eines niedrigen Vorderhauses nach dem eigentlichen Garten, in dessen Hintergrunde, ganz abgeschlossen vom Lärme der Grossstadt, sich das Atelier erhebt. Der Meister, ein kleiner alter Herr mit schneeweissem Vollbart und Haupthaar und grossen, von der Arbeit etwas geröteten Augen in dem unendlich freundlichen Gesicht, öffnet uns selbst die Thür und führt uns in den hellen Raum, der über und über mit Bildern von ihm und von Chintreuil behängt ist. Wir fühlen bald, dass wir hier vor die rechte Schmiede gekommen sind. Der alte Herr holt sein Zeichenbuch, in das er fast sämtliche Bilder seines Freundes und Lehrers in sehr verkleinertem Massstabe eingezeichnet hat — eine mühselige Arbeit, wie nur treueste Freundesliebe sie zu leisten im stande ist —, zündet sein Pfeifchen an, und wir plaudern, von Chintreuil, von der grossen Schule von 1830, von Corot und Français, von den landschaftlichen Schönheiten Frankreichs.

Antoine Chintreuil wurde am 5. Mai 1814 zu Pont-de-Vaux im Departement des Ain, nicht weit vom Jura, geboren. Seine Familie war ursprünglich

wohlhabend gewesen, hatte aber infolge harter Schicksalsschläge das Elend kennen gelernt. Die Mutter starb frühzeitig, der Vater siechte an einer langwierigen Krankheit dahin. Nachdem Antoine eine zeitlang als Zeichenlehrer an der Gemeindeschule seinen Lebensunterhalt verdient hatte, ermöglichte ihm eine kleine Erbschaft, deren grössten Teil er dem Vater überliess, die Heimat zu verlassen und in Paris sein Heil zu versuchen. Aber bittere Enttäuschungen machten hier bald seine kühnen Hoffnungen zu nichts. Statt seine künstlerischen Träume verwirklichen zu können, sah er sich gezwungen, wie Henri Murger, wie Champfleury, wie Français, als Buchhandlungskommis sein Brot zu erwerben. Durch Champfleury und die beiden älteren Desbrosses, mit deren Misère er zwei Jahre lang seine Armut verband, wurde er in jene Bohème-Gesellschaft eingeführt, die Murger uns geschildert hat, und von der so manche Mitglieder früh und ruhmlos untergegangen sind. Wie dieser von grossen Alexandriner-Tragödien, so träumte er von gewaltigen monumentalen Malereien. Da war es Corot, der ihn auf den richtigen Weg wies. Bei ihm lernte er, dass es nicht nötig sei, grosse Leinwandflächen mit Farben zu bedecken, um malerische Wirkungen zu erzielen, dass man nicht nach Italien zu gehen brauche, um Motive zu finden, sondern dass sich einer Lichtung im Walde von Meudon oder den Buchen im Parc Monceau ebenso viel Poesie abgewinnen lasse, wie dem Nemisee und den Ruinen von Pästum. Sein Lehrer im eigentlichen Sinne ist aber wohl Corot nie gewesen, wie denn dessen Lehrthätigkeit überhaupt zumeist im »Lautdenken« vor seinen jungen Freunden bestand. »Und nun, mein Herzchen, heisst's allein laufen«. Das waren die Worte, mit denen er vom Meister entlassen wurde.

Und Chintreuil lief allein, hinauf nach dem Montmartre, wo er einen Kalkofen, ein Gebüsch, eine Baumgruppe malte, nach Bas-Meudon, nach Champperret oder auch nur nach dem Boulevard Montparnasse, der in wenigen Minuten von seinem armseligen Mansardenstübchen aus zu erreichen war. Aber auf die Dauer konnte ihn das nicht befriedigen. »Wenn ich nur 150 Frank besässe,« äusserte er oft seinen Freunden gegenüber, »um zwei Monate, Tag und Nacht, ganz auf dem Lande zubringen zu können.

Bei einem Ausfluge von ein paar Stunden sieht man immer nur den Anfang oder das Ende eines malerischen Effekts. Man müsste in der Natur leben.« Allein die 150 überflüssigen Franken liessen lange auf sich warten. Sein einziger Gönner, der Dichter Béranger, lebte selbst nicht im Überflusse, und dessen Empfehlungsbriefe hatten nur ganz selten den gewünschten Erfolg.

Im Jahre 1850 endlich konnte er seinen Wunsch verwirklichen. Mit seinem Schüler Jean Desbrosses, dem jüngeren Bruder seiner frühverstorbenen Freunde, machte er sich auf die Wanderschaft, um einen geeigneten Ausgangspunkt für ihre Studien zu suchen. Desbrosses, der schon als Kind auf seinen Knien geritten, dem er oft Buntstifte und Pinsel mitgebracht hatte, war damals erst fünfzehn Jahre alt. Als sein Farbenreifer, sein Maître-Jaques in der Wirtschaft wird er uns zuerst geschildert. Aber gar bald sollten die Rollen ganz anders verteilt werden, Chintreuil wurde das grosse Kind des zwanzig Jahre jüngeren Freundes.

In Igny, einem freundlichen Örtchen im Thale der Bièvre, kaum zwei Meilen südlich

von den Mauern von Paris, fanden sie, was sie wünschten, sanfte von Buchenwäldern bedeckte Hügelketten, Wiesen und Bäche, fruchtbare, von Hagedorn und Ginster unterbrochene Kornfelder, weite Horizonte. Zuerst gaben sie sich beim Père Decourt in Pension, dann mieteten sie sich ein kleines Häuschen. Sie kochten selbst, und nicht immer zur Zufriedenheit der kleinen Malerkolonie, die sich bald in ihrer Nähe angesammelt hatte und sich oft zu Gaste lud. Denn sie waren Meister der »Küche ohne Butter«, und ihr Menu war nicht allzu abwechslungsreich. Besonders soll es Desbrosses verstanden haben, denselben Kopfsalat, der in ihrem Gärtchen wuchs, auf immer neue Weise, als Suppenkraut, Gemüse und Salat zuzubereiten. Die heitere Aussenseite dieser kleinen Anekdoten kann uns über die ernste Innenseite nicht hinwegtäuschen. Gewiss ertrugen die beiden die Entbehrungen mit Humor. Aber vielleicht hätte Chintreuil den Tau des Morgens

und den abendlichen Nebel, den Regen und Frost, denen er sich bei seinen Arbeiten in freier Natur aussetzte, besser ertragen, wenn er besser genährt und besser gekleidet gewesen wäre. Seine Natur war nicht widerstandsfähig genug, und auch die aufopferndste Pflege des Freundes vermochte nicht das heimtückische Brustleiden zu bannen, das er eines Tages von der Arbeit mit heimgebracht hatte. Als ein siecher Mann musste er nach sieben Jahren Igny verlassen.

Aber wunderbar: die eiserne Energie des Künstlers, die aller äusseren Not getrotzt hatte, wurde auch von der Krankheit nicht gebrochen. Er wollte und durfte nicht sterben, ehe er sein Bestes geschaffen, ehe sich seine Künstlernatur ausgelebt hatte. Die Ärzte hatten den Aufenthalt in einer gesünderen Gegend für un-

bedingt notwendig erklärt. So zogen die drei — denn die kleine Wirtschaft hatte sich inzwischen durch Desbrosses' Verheiratung um einen Kopf vermehrt — nach dem freundlichen Weiter La Tournelle bei Septeuil, der südlich von Mantes auf einem Plateau nicht weit von dem anmutigen Thale von Vaucouleurs liegt. Auch hier mieteten sie sich an-



Regen. Ölgemälde von A. Chintreuil; nach einer Radierung.

fangs bei einfachen Landleuten ein, bis Desbrosses eines schönen Tages bei einer Auktion zufällig und fast gegen seinen Willen ein Stück Land, 300 Geviertmeter für 36 Frank erwarb. Nachdem sie somit Grundeigentümer geworden waren, fühlten sie sich auch bald ganz ansässig. Zuerst wurde ein Häuschen erbaut, dann ein Stück Gartenland erworben, dann ein Anbau angefügt und so fort. Sechzehn Jahre war es Chintreuil noch vergönnt hier zu leben und zu arbeiten. Es war die glücklichste Zeit seines Lebens, trotz der Schwindsucht, die seinen Körper nach und nach verzehrte. Die Käufer waren gekommen, und endlich auch die öffentliche Anerkennung, 1867 ein Medaille in Salon, 1870 die Ernennung zum Ritter der Ehrenlegion. 1873 nahm die Krankheit plötzlich eine schlimme Wendung. Mit äusserster Energie konnte er noch sein schönstes und reifstes Werk: »Sonne und Regen« vollenden, der Beifall, den es errang,

verklärte seine letzten schweren Stunden. Am 10. August 1873, an einem wunderschönen Sommertage, ist er gestorben.

Die Akademie, die früher so oft seine Werke grausam zurückgewiesen hatte, ehrte ihn dadurch, dass sie, zum erstenmale bei einem Künstler, der ihr nicht angehört hatte, eine Ausstellung seiner Werke in der École des Beaux-Arts veranstaltete, die dankbare Heimatsstadt stiftete ihm ein bescheidenes Denkmal.

Man hat das Werk Chintreuil's in drei Teile geteilt: 1) die Studien auf dem Montmartre und in der nächsten Umgebung von Paris, in denen er noch unsicher tastet, in denen sich aber schon seine aufrich-

blühenden Apfelbäume, des Morgentans und der Haide genannt. Man könnte ihn ebenso gut den Maler der unendlichen Horizonte, den Maler des Baumgrüns, der den Nebel durchbrechenden Sonne nennen. Sein Werk ist zu reich, um es mit einem Worte zu umschreiben. Vielleicht liebte Champfleury am meisten Bilder wie die *Rigole d'Igny*, jenes entzückende Gemälde im Besitze der Frau Esnault-Pelterie mit der tauigen Wiese, durch die ein von blühenden Obstbäumen umsäumter Bach sich schlängelt und in die duftige Ferne verliert.

Chintreuil ist der Maler der *weiten Horizonte*. Wenige haben es so verstanden, das Gefühl des Un-



*Sonnenuntergang. Ölgemälde von A. Chintreuil;  
nach einer Radierung.*

tige, aller Konvention abholde Art und sein tiefes Gefühl für die kleinen unscheinbaren Schönheiten der Natur offenbaren; 2) die in Igny gemalten Bilder. Der Künstler gewinnt nach und nach die völlige Beherrschung der Ausdrucksmittel und findet die zarten Harmonien, die seine Werke auszeichnen. Aber noch haftet er oft zu sehr am Einzelnen, noch sind seine Bilder oft mehr die schüchternen Bekenntnisse eines schwärmerischen Liebhabers der Natur als die Werke eines frei mit ihr schaltenden Künstlers; 3) in La Tournelle steht er erst auf der Höhe, weiss er das Einzelne dem Ganzen unterzuordnen, alles auf den Gesamteindruck zu berechnen, schafft er statt Studien wirkliche Bilder.

Champfleury hat seinen Freund den *Maler der*

endlichen der Natur zu erwecken. Ich denke da zunächst an das grosse sonnige Bild »Der Raum« im Louvre, auf dem sich die Hügel, Felder und Wiesen in unabsehbare Fernen verlieren. Aber auch wenn er kleinere, intimere Naturausschnitte malt, weiss er dieses Gefühl hervorzurufen. Dem Künstler stehen dafür eine Menge Mittel zur Verfügung: Wege, die sich im Hintergrund verlieren, Bäume, die über den Rahmen hinauswachsen. Chintreuil hat sehr oft Pfade gemalt, die nirgends hinführen und die gerade dadurch die Vorstellung von weiten Räumen ausserhalb der Grenzen des Bildes hervorrufen. Vor allem aber muss das Bild einen Mittelpunkt haben, der den Blick sofort auf sich zieht, und von dem aus die anderen Teile wie Wellenkreise eines Wassers ausgehen, in das



*Blühende Apfelbäume. Ölgemälde von A. Chitrault; nach einer Radierung.*

man einen Stein geworfen hat. Ist die ganze Fläche gleich ausführlich behandelt, erregt alles in gleicher Weise unser Interesse, so erschöpft sich dieses auch mit dem Rahmen, und das Gemälde wirkt wie eine Theaterkulisse, an deren Ende wir Feuerwehrleute oder dergleichen vermuten.

Mindestens ebenso charakteristisch sind für unseren Künstler die Bilder des *Waldesinnern*. Er war einer der ersten, der das Grün der Bäume ganz so gut zu malen wagte, wie er es mit seinen durch keinen akademischen Unterricht verdorbenen Augen sah. Vielleicht wendete man in der That, wie uns berichtet wird,

ist das ganze Motiv des *Chemin des Tournelles*. Das Zittern der schwülen Luft ist noch nicht mit der Meisterschaft wiedergegeben, wie sie später Claude Monet in seinen besten Bildern erreicht hat, aber der Eindruck der brennenden Sommerhitze ist völlig erreicht. Oder ein Stoppelfeld im Herbst. Grüne oder schon leicht rötlich und gelb gefärbte Bäume umsäumen es. Eintönig grau und melancholisch schwebt der Himmel darüber (*Après la moisson*). Am häufigsten aber hat er kleine grasbewachsene Lichtungen mitten im Walde gemalt, mit grasenden, ruhenden, vorübereilenden Rehen.



*Gebüsch mit Rehen. Ölgemälde von A. Chintreuil; nach einer Photographie.*

auf ihn zuerst den seither berühmt gewordenen Ausdruck »Spinatmaler« an. Ja noch mehr, er wagte es, dieses Grün unmittelbar neben ein unverfälschtes Himmelblau zu setzen. Die Natur weiss stets eine Harmonie zwischen diesen scheinbar dissonanten Tönen herzustellen, Chintreuil gab diese Harmonie ganz einfach wieder, aber bei ihm fand man sie abscheulich. Dabei begnügte er sich oft mit den allereinfachsten Motiven. Manche seiner kleinen Bilder sind gewissermassen weiter nichts als chromatische Tonleitern von Grün. Interessierten ihn doch die feinen Farbtönen der Laubbäume mindestens ebenso sehr wie ihre Silhouetten oder ihre Struktur. Ein sandiger und steiniger Weg, auf den glühend die Mittagssonne herabscheint, rechts etwas Gesträuch, links ein paar vereinzelte Bäume, das

Wie Corot liebte er die *Morgen- und Abendstimmungen*. Die Sonne ist hinter sanften Hügeln zur Rüste gegangen, nur ganz in der Ferne glänzen noch einige hochgelegene Häuschen in ihren letzten Strahlen, vorn am Fluss nimmt ein junger Fischer seine Netze ein. Die Gegenstände im Vordergrund sind kaum noch zu erkennen und lassen so den herrlichen Abendhimmel um so leuchtender erscheinen. (*Le petit Pêcheur*.) Den *Fährmann* am Sommerabend könnte fast Corot selbst gemalt haben. Die Weide links und auch die grosse schwarze Baumgruppe sind sichtbar unter seinem Einflusse entstanden. Die allerfeinsten Sonneneffekte waren dem Künstler die allerliebsten, und er hat sich an so zarte, kaum fassbare Erscheinungen gewagt, wie sie selbst Corot

kaum gemalt hat. *Die Sonne trinkt den Morgentau.* Die Nebeldünste des Morgens verfliegen in leichte Rosenwölkchen. Zwischen dem Waldrande links und den einzelnen Bäumen rechts zieht sich eine Wiese hin, über der soeben die Sonne aufgeht; im Vordergrund ein Bach und einige grasende Hirsche. Oder *Die Sonne vertreibt den Nebel.* Erlen, Pappeln und Weiden umrahmen eine noch ganz betaute, dampfende Wiese, auf der ein Hirt im ersten Sonnenschein seine Kühe weidet. Im Hintergrund glänzt durch den leichten Nebelschleier hindurch der Kirchturm von Igny.

Le ciel, sur la plaine éclaircie  
Rayonne et rend les prés fumants  
Le givre fond, et la prairie  
Est couverte de diamants.

Sehr bezeichnend ist auch der *Sonnenstrahl auf einem Espinettenfelde*, ein ganz besonders unscheinbares Motiv, dem nur die feine Sonnenwirkung Interesse verleiht. Die *Sonnenwirkung durch den Nebel* ist vielleicht ein wenig zu zart, zu verschwommen. Ein ganz meisterliches Werk ist dagegen die *Ebene von Muleent zur Zeit der Henernte*. Ein unendlicher Horizont, Feld an Feld, soweit das Auge reicht. Rechts eine Wiese mit leuchtenden roten Blumen. Vorn, aber doch schon in einiger Entfernung vom Beschauer, stehen zwei Frauen neben einem Heuhaufen, den sie soeben aufgeworfen haben, weiter zurück hält ein mit Heu beladener Wagen. Die Sonne durchbricht, dem Untergange schon nahe, noch einmal das leichte Gewölk und wirft ihr volles Licht auf die letzte Gruppe, während alles andere im Schatten liegt. Das grossartigste ist aber wohl der *Sonnenregen* im Louvre. Links giesst der Regen noch in vollen Strömen hernieder, und rechts hat der Wind bereits neue Wolkenmassen drohend zusammengeballt. Aber in der Mitte hat die Sonne für einen Augenblick die Wolken durchbrochen und beleuchtet fahl und grell zugleich eine weite, fruchtbare, hie und da von niedrigen Hügelketten und lieblichen Ortschaften durchsetzte Ebene. Vorn grasen in der Nähe eines Baches auf der feuchten Wiese ein paar Kühe. Man sieht, Chintreuil hat alle atmosphärischen Erscheinungen malerisch zu verwerten gewusst. Selbst dem kalten monoton herniederströmenden Herbstregen hat er, wie ein Bild im Besitze von Desbrosses beweist, eine malerische Seite abgewonnen.

Nie hat er das Gebirge gemalt und selten nur das Meer. Erst in den letzten Jahren seines Lebens machte er manchmal kurze Reisen nach Boulogne, Fécamp, Dieppe. Das beste der Seebilder ist wohl der *Sonnenuntergang bei Fécamp*. Im Vordergrunde und links dehnt sich die Falaise aus. Ein Hirtenjunge liegt oben auf dem Bauche, das Gesicht in die Hände gestützt und blickt hinaus aufs Meer, das in den letzten Strahlen der schon halb untergegangenen Sonne glitzert. Hinter ihm weiden friedlich seine Ziegen.

Ein Wort noch über Chintreuil's *Staffagefiguren*. Im allgemeinen gleichen sie denen Corot's; es sind Fischer, Hirtenjungen, blumenpflückende Mädchen, Träumer, die am Wegesrande liegen, kurzum Figuren,

die kein selbständiges Interesse haben, sondern nur die Stimmung der Landschaft widerspiegeln oder ergänzen. Ab und zu hat er Feldarbeiter in seine Bilder hineingesetzt, aber auch sie dienen nur zur Erhöhung der Landschaftsstimmung. Niemals sind sie so in den Vordergrund gerückt wie die Millet's. In den Darstellungen des Waldesinnern treten Tiere, besonders Rehe, an die Stelle der menschlichen Figur; sehr oft hat der Künstler auch gänzlich auf die Staffage verzichtet.

Alle Bilder Chintreuil's haben etwas Melancholisches; es ist als ob ein leiser Hauch des langen körperlichen Leidens auf ihnen liege. Manchen mögen sie zu zart, zu weich erscheinen. Gewiss sind sie nicht so männlich wie die Werke Rousseau's und Dupré's, indes auch Corot und Diaz haftet ein weiblicher Zug an. Sie sind romantisch, aber nicht im Sinne von Delacroix und Victor Hugo, sondern im Sinne von Tieck und den Liedern Schumann's.

Nicht immer sind sie frei von Mängeln. Auch die Bilder aus Chintreuil's bester Zeit haben in der Zeichnung oft etwas Unsicheres, Tastendes. Er war sich bewusst, dass er vom eigentlichen Handwerk nicht ganz genug inne hatte und suchte mit doppeltem Eifer und doppelter Gewissenhaftigkeit das Versäumte nachzuholen. Man sieht seinen Bäumen, seinen Figuren an, wie sorgfältig er zu modellieren bestrebt war. Trotzdem wirken sie nicht immer überzeugend. Etwas Schwerfälliges haftet ihnen an, das zu den feinen Luftstimmungen nicht recht passen will. Auch Corot's Figuren vertragen oft nicht den kundigen Blick des Anatomen. Aber selten sind mir bei ihnen die Mängel so aufgefallen wie bei denen Chintreuil's. Nehmen wir z. B. den *Labour*. Ein Bauer ist mit seinen Pferden noch draussen auf dem Felde, während die Dämmerung hereingebrochen ist und der Mond schon am Himmel steht. Die Pferde haben etwas Lebloses, man traut ihnen nicht recht zu, dass sie sich überhaupt vorwärts bewegen können.

Diese Mängel machten sich in der Ausstellung von etwa fünfzig Gemälden des Meisters, die vor nicht langem bei einem Pariser Kunsthändler stattgefunden hat, doch etwas fühlbar. Trotzdem ist es völlig ungerecht, wenn hochweise Leute behaupten, Chintreuil sei sein lebelang ein Dilettant gewesen und werde nur von Dilettanten geschätzt. Ein Dilettant vermag wohl eine kurze Zeit lang einen grösseren Kreis von Liebhabern für sich zu gewinnen. Chintreuil ist aber jetzt seit fünfundzwanzig Jahren tot, und noch immer zählen gerade einige der feinsinnigsten Pariser Sammler seine Bilder zu ihren köstlichsten Schätzen. Ja einige haben sogar ihre Corot und Daubigny verkauft und nur die Chintreuil behalten. Sie finden, dass keines anderen Künstlers Werke so zum intimen Schmucke eines einfachvornehmen Zimmers passen, dass man sich an keinem so wenig sattsieht. Ein nie versiegender poetischer Zauber geht von ihnen aus, und der ist denn doch das Beste an der Kunst. Aber abgesehen davon beweisen die grossen Bilder im Louvre und den französischen Provinzialmuseen, dass wir hier, wenn nicht einen

Ebenbürtigen Corot's, so doch einen seiner berufensten und besten Nachfolger vor uns haben.

Schliessen wir mit dem Bilde, das sein Arzt und Freund von ihm entworfen hat: »Sein feiner Kopf, seine grossen, guten und klugen Augen, sein lächelnder, ausdrucksvoller Mund waren von einem wahren

Walde kastanienbrauner lockiger Haare und einem seidenweichen Barte umrahmt. Seine Formen waren zart und schlank; man fühlte, dass lange Leiden diesen armen Leib gemartert hatten; aber das Feuer seines Blickes bewies, dass die Seele des Künstlers ganz und gar in dieser armseligen Umlüftung lebendig war«.

## DIE DRESDNER CRANACH-AUSSTELLUNG

VON KARL WOERMANN

(Fortsetzung.)

### II.

Die Jahre von 1516 bis 1520 bringen eine Reihe reifer Werke Cranach's, die sich der Art seiner späteren Zeit immer mehr nähern. An der Spitze dieser Gemälde steht die bezeichnete und datierte »Verlobung der hl. Katharina« von 1516 aus dem gotischen Hause zu Wörlitz (10; Abb. 15). Die fünf Frauen, die hier in reicher, fein ausgeführter Landschaft um den Jesusknaben beschäftigt sind, zeigen alle eine übermässige Länge, alle den gleichen Typus, die hohe, vorspringende Stirn, der, bei etwas eingezogener Nasenwurzel, leicht vortretende Lippen entsprechen. Das Bild, das eine köstliche Ruhe und Heiterkeit atmet, ist mit der grössten Liebe und Sorgfalt durchgeführt. Von den nicht datierten Bildern, die durch dieses wichtige Werk Cranach's beglaubigt oder doch datiert werden, schliesst sich die schon genannte Madonna auf dem Halbmond bei Herrn Geh. Hofrath Schaefer in Darmstadt nach rückwärts, schliessen sich die beiden Dresdner Flügel mit der hl. Barbara und der hl. Katharina (129 und 130), die durch die Zusammenstellung endgültig für Cranach gerettet wurden, nach vorwärts an. Die Köpfe der Dresdner Bilder gehören zu dem feinsten, was Cranach in dieser Zeit ausgeführt hat. Die übermässige Länge ihrer Körper entspricht derjenigen der hl. Katharina auf dem Wörlitzer Bilde, die, wenn sie aufstünde, noch länger wäre, als ihre Schwestern in Dresden.

Die Jahreszahl 1516 trägt auch die »Beweinung Christi« (154) des Breslauer Museums. Das schwache Bild ist, was ich, als ich meinen Ausstellungs-Katalog schrieb, noch nicht wissen konnte, eine wahrscheinlich in Schlesien angefertigte, in Oelfarben übersetzte Kopie nach dem Cranach'schen Holzschnitt B. 18, der als No. 188 in Dresden mit ausgestellt war; es hat also nur äusserst mittelbar etwas mit Cranach zu thun. An die Wörlitzer »Verlobung der hl. Katharina« von 1516 schliesst sich dann, vermutlich um 1517 entstanden, das anmutige Bild des gleichen Gegenstandes an, das

zu den Zierden des Nationalmuseums von Budapest gehört (73; Abb. 17). Die fünf Jungfrauen heben sich hier farbig wirksam von einer zur Erde herabgestiegenen, den grössten Teil der Landschaft verdeckenden schwarzen Wolkenwand ab, hinter der nicht drei, sondern sechs Englein hervorblicken. Die heilige Katharina gleicht noch ganz derselben Heiligen des Wörlitzer Bildes. Die Madonna aber zeigt schon wieder einen veränderten, eigentlich derberen, wenn auch weniger individuellen Typus, der sich in der hl. Dorothea wiederholt und zu demjenigen der Glogauer Madonna von 1518 hinüberleitet. — Dem Jahre 1517 möchte ich auch das Sechsheiligenbild (137) des Darmstädter Museums zuschreiben, das mit seinen sechs Männergestalten wohl nur deshalb nicht allen absolut cranachisch erscheint, weil wir gewohnt sind, die Bilder des Meisters gerade dieser Zeit nach ihren Frauentypen zu beurteilen. Die Länge der Gestalten erinnert an das Proportionsgefühl, dem der Meister um 1516 nachgab. Die Flachbogenarchitektur mit kreisrunden Öffnungen in Bogen hat Cranach auf dem Zwickauer Bilde von 1518 wieder verwandt. — Aus derselben Zeit muss auch, nach dem Typus der Eva zu urteilen, der »Sündenfall« des Braunschweiger Museums (72; Abb. 16) stammen. Mir scheinen dieser Adam und diese Eva zu den vorzüglichsten nackten Körpern zu gehören, die Cranach gemalt hat; und die Malerei ist so sorgfältig und liebevoll durchgeführt, wie nur in den besten eigenhändigen Werken des Meisters. — Ziemlich reich an beglaubigten Werken ist das Jahr 1518. Der Zwickauer Altar (100), der dieser Zeit angehört, ist leider zu schlecht erhalten, um als massgebend gelten zu können, wahrscheinlich auch teilweise Gesellenarbeit. Doch sind die Bildnisse Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen auf den ausgestellten Flügeln dieses Altarwerks lehrreich für die Entwicklungsgeschichte dieser beiden oft dargestellten Fürstenköpfe und sind die Kehrseiten, die den Heiland am Olberg und am Kreuze zeigen, bedeutsam zur Kennzeichnung des

Mangels an Pathos, der Cranach selbst bei der Darstellung der leidenschaftlichsten Vorgänge eigentümlich bleibt. Von Cranach's datierten Madonnen von 1518, deren farbigste und prächtigste sich im Besitze Se. Kgl. Hoheit des Grossherzogs von Sachsen be-

findet, war nur das feine kleine Glogauer Dombild (12; Abb. 18) ausgestellt. Das Bild zeigt einen zauberhaften Zusammenklang der satten Färbung der Gewandung der Madonna mit der leuchtenden Landschaftsferne, in deren Flussthal schimmernd blaues



Abb. 15. Verlobung der heil. Katharina. Wörlitz, Herzogliche Sammlung im Gotischen Hause. Photographie Tamme.

Wasser aufblinkt. Aber der liebenswürdige Madonnenkopf neigt schon zu konventioneller Auffassung. — Als gutes Beispiel der etwas trockenen Behandlung des Nackten, die Cranach selten verleugnet, mag dann die ruhende Quellnymphe von 1518 (13) der Schubartschen Sammlung gelten; jetzt im Leipziger Museum. Im Kopftypus überwiegt die Stirn nicht mehr, wie um 1516; im Gegenteil, das Untergesicht wird länger, und im ganzen entwickelt die Kopfform sich zu der richtigen tête carrée, die Cranach seit dieser Zeit bevorzugt. Die

Augen liegen aber noch in einer geraden Linie. Der merkwürdige, der Renaissanceornamentik des Brunnens sich anschmiegende Schlangenflügel der Bezeichnung rührt in dieser Gestalt

schwerlich vom Meister selbst her, dessen eigener Hand das Bild gleichwohl nicht abgesprochen werden darf. — Wie Cranach um 1518 Darstellungen mit vielen kleineren Figuren malte, zeigt die bekannte Schmidburgsche Gedächtnistafel des Leipziger Museums, die »den Sterbenden« darstellt.

Für die Komposition als Ganzes braucht man im künstlerischen Sinne nicht viel übrig zu haben; die Einzelköpfe aber sind mit einer Sorgfalt behandelt, die sich nur in eigenhändigen Bildern des Meisters findet. —

Wie dieser um 1518

Bildnisse malte, würde uns vielleicht das erst vor kurzem hervorgeholte Brustbild des Gerhard Volk (109) im Leipziger Museum zeigen, wenn die Oberfläche dieses Bildes besser erhalten wäre. — Von den undatierten Bildern gehört nach Massgabe der Glogauer Madonna zunächst die feine, etwas verblasste Karlsruher Madonna (79) ins Jahr 1518; aber selbst die schon erwähnte grössere Darmstädter Madonna (138), die ihr Kind stillt, scheint mir ihrem Typus und der Behandlung ihrer Landschaft nach dem Jahre 1518 näher zu stehen, als dem Jahre 1515. Ihr Firnis ist nur vergilbter als derjenige des Glogauer Bildes. Um 1518 dürfte

auch das gute Dresdner Exemplar des »Abschieds Christi von seiner Mutter« (75) entstanden sein, das andere einige Jahre früher ansetzen; das grosse Bild des gleichen Gegenstandes mit der Jahreszahl 1521 in der Berliner Klosterkirche, das ich freilich nicht als völlig eigenhändige Arbeit anerkennen kann, zeigt schon etwas veränderte Typen. — Nach Massgabe des kleinfigurigen Bildes des »Sterbenden« werden dann auch die ausgestellten kleinen Kreuzigungsbilder der Zeit zwischen 1515 und 1520 angehören, ohne

dass ich sie näher datieren möchte. Von der Wesendonck'schen Kreuzigung von 1515 (9) zeigen sie alle schon einen merklichen Abstand.

Das Strassburger Bild (110) ist das älteste von ihnen, das Bild des Städel'schen Instituts zu Frankfurt a. M. (77), das allein ich für unbedingt und durchweg eigenhändig halten möchte, das jüngste und gleichwohl das reizvollste. Die kleine hl. Magdalena des Herrn Vincenz Mayer in Freiburg i. B. (84), deren Feinheit durch

die Fülle eines schweren goldigen Firnisses hindurchschimmert, möchte ich demnach auch vor 1520 entstanden glauben. Eine Weiterbildung des Typus der Quellnymphe von 1518

zeigt die bezeichnete Lucrezia der Coburger Veste (86; Abbild. 19). Trotz

der ausgebildeten Tête Carrée dieser stolzen Römerin, ist sie eine anmutige Erscheinung. Das wärmepulsierende individuelle Leben der früheren Bilder Cranach's fehlt hier freilich schon. Ein gewisser Zug akademischer Kälte und Glätte macht sich in der Stellung und in der Formgebung der nackten Halbfigur bemerkbar. Dass sie sich nicht wirklich ersticht, sondern nur so thut, als stosse sie sich den Dolch in die Brust, teilt sie mit allen übrigen Lucrezien Cranach's, dessen Sache die Darstellung einer Augenblickshandlung nun einmal nicht war. Aber wie das blühende Fleisch sich im Ton von dem »gewässerten« zinnoberroten Vorhang hinter ihr, von dem grünen



Abb. 16. Adam und Eva. Braunschweig, Herzogliche Galerie. Photographie Tamme.



Abb. 17. Die Verlobung der heil. Katharina.  
Budapest, National-Galerie. Photographie Tamme.

Sammetmantel neben ihr und von der leuchtenden Flussthälfte, zu der der Blick hinausschweift, abhebt, das ist doch die Leistung eines ganzen Meisters, und die äusserst feine, wenn auch etwas glatte Durcharbeitung des Kopfes und des Haupthaars stimmt durchaus damit überein. Das Bild wird um 1520 entstanden sein.

Lehrreich ist es, auf den Bildern die Kleider- und Vorhangstoffe zu verfolgen, die in Cranach's Atelier zur Nachbildung vorhanden gewesen. Seit 1515 trifft man auf einen dunklen Purpursammetstoff, der z. B. in den Kleidern der Wesendonck'schen Kreuzigung von 1515, in einer Decke am Gebetpult des Stifters auf dem Schaefer'schen Madonnenbilde, in den Kleidern der Mayer'schen Magdalena, der Dorothea auf dem Wörlitzer Bilde von 1516, der Barbara des Dresdner Flügels und im Königsmantel der Gothaer »Anbetung der Könige« wiederkehrt. Bald gesellt sich ihm ein grüner Sammetstoff. Hinter den Stiftern der Zwickauer Flügel treten sie beide nebeneinander in den nebeneinander hängenden Vorhängen auf. Die Magdalena, die auf der Wesendonck'schen Kreuzigung das Purpursammetkleid trägt, ist auf der Frankfurter, wie auf der von Kaufmann'schen Kreuzigung (115) in grünen Sammet gekleidet. In besonderer Leuchtkraft tritt

dieser grüne Sammet, wie bemerkt, im Mantel der Coburger Lucrezia auf; und hier wird ihm im Vorhang jetzt besonders wirksam ein zinnoberroter, moiréartig schillernder Plüschstoff entgegengesetzt.

Dieser zinnoberrote Stoff hebt sich ebenfalls in dem Bamberger Bilde von 1520, das die Verehrung des heiligen Bischofs Wilibald und der hl. Äbtissin Walburga (101) durch den Stifter darstellt, von einem grünen Vorhang ab. Dieses Bamberger Bild von 1520 (Abb. 20) führt uns mitten in die Pseudogrünewald-Frage hinein. Die bisher genannten Gemälde, die früher dem Pseudogrünewald gegeben wurden, wie die Madonna auf dem Halbmond bei Herrn Geh. Hofrath Schaefer in Darmstadt, die ihr Kind stillende Madonna der Darmstädter Galerie, die beiden Dresdner Flügel mit der hl. Katharina und der hl. Barbara, selbst das prächtige Wörlitzer Triptychon, werden nach allem, was ich darüber höre und lese, jetzt so allgemein als Werke Cranach's anerkannt, dass sie ohne weiteres mit den Werken der früheren Zeit Cranach's, der sie angehören, vorweg besprochen werden konnten. Jedenfalls können sie unmöglich von der Hand der späteren »Pseudogrünewaldbilder« herrühren. Brennend wird die Pseudo-Grünewaldfrage erst um 1520. Dass uns schon seit einigen Jahren vor 1520, hauptsächlich aber seit diesem Jahre, eine Reihe von Bildern entgegneten, die zwar im allgemeinen die Züge der Cranach'schen Werkstatt, aber nicht die eigene Hand Lukas Cranach's d. ä. zeigen, ist unzweifelhaft; eine Reihe von ihnen bilden



Abb. 18. Madonna von 1518.  
Glogau, Dom. Photographie Tamme.

eine stilistisch verwandte Gruppe, und gerade diese Gemälde sind von einigen Seiten einem Aschaffenburg Meister, den man »Pseudogrünwald« oder Simon von Aschaffenburg nannte, zugeschrieben worden. Auf die kältere oder wärmere Farbestimmung kann ich bei der Unterscheidung dieser Bilder von denen Cranach's selbst kein Gewicht legen. Die Bilder aus Sammlungen, in denen die alten Firnisse abgenommen worden, erscheinen stets kälter im Ton, als die Bilder aus Galerien, in denen man die alten Firnisse bis auf Weiteres noch erhalten zu müssen glaubt. Das blauschattige Weisszeug steht auf manchen Bildern neben grauschattigem. Das weisse Bischofsgewand pflegt besonders blauschattig dargestellt zu sein. Auch dass die

»Pseudogrünwaldbilder« grösser in der Empfindung, reiner und ruhiger im Faltenwurf seien als die Cranach'schen, wie man früher sagte, hat die Ausstellung durchaus nicht bestätigt. Vor allen Dingen sind die ausgestellten Bilder dieser Art härter und derber in der Modellierung des Fleisches, bunter, kühler und unruhiger, freilich auch tiefer und manchmal geistvoller in der Farbenwirkung, als die von Cranach selbst herrührenden. Die Gemälde der Cranach-Ausstellung, die ich zunächst hierher rechne, sind die Flügel des Bergaltars (140) und die Flügel des Pflockschen Altars (139) aus der St. Annenkirche zu Annaberg, die »Messe des hl. Gregor« (131) und »die hl. Sippe« (132)

aus der Schlossgalerie zu Aschaffenburg, die Beweinung Christi (143) der Augsburger Galerie. Das Bild des gleichen Gegenstandes aus dem bischöflichen Hause zu Mainz (145) gehört wohl überhaupt nur mittelbar in diesen Zusammenhang. Es ist hart und blechern, ja cranachfremd in der Formen- und Farbensprache. Man vergleiche z. B. die zurücktretende Stirn des Augsburger mit der geraden, breiten Stirn des Mainzer Christus! Reifer in derselben Art sind die sechs einzelnen Flügel mit halblebensgrossen Heiligengestalten aus der Aschaffenburg Galerie, von denen vier ausgestellt waren. Die besten dieser Heiligengestalten, der hl. Erasmus (133) und die hl. Magdalena (134), stehen Cranach selbst ausserordentlich nahe; der hl. Erasmus stellt, was in meinem Katalog nicht bemerkt ist, sicher den Kardinal Albrecht von Brandenburg dar; kaum minder gut sind aber auch der hl. Martin (135) und die hl. Ursula (136). Bezeichnend sind hier und bei der hl. Sippe derselben Sammlung die

durchbrochenen Heiligenscheine, die aus zwei Parallelringen bestehen, zwischen denen in grossen Buchstaben die Namen der Dargestellten stehen. Um sich den Unterschied zwischen Cranach und demjenigen seiner Gesellen, der sich bis zu dieser Höhe aufgeschwungen, zu vergegenwärtigen, war Cranach's Lucrezia von der Veste Coburg, ein unzweifelhaft eigenhändiges Bild, neben die hl. Ursula, einen jener sechs Aschaffenburg Flügel, gehängt. Der zinnoberrote, schillernde Stoff im Vorhang hinter der Lucrezia und im Kleide der Ursula sind offenbar nicht nur in derselben Werkstatt, sondern mit derselben Farbe und mit demselben Pinsel, wahrscheinlich sogar von derselben Hand gemalt. In den Köpfen der beiden Frauen und in der Landschaft aber tritt der Unterschied aufs deutlichste hervor. Wie viel feiner ist der Kopf der Lucrezia und ist die Landschaft links hinter ihr durchgeführt, als der bei aller Tüchtigkeit harte und hölzerne Kopf der hl. Ursula und als die breit und farbig hingesezte Landschaft, von der sie sich abhebt. Auf dem Flügel des hl. Martin aber stehen das gleiche Zinnoberrot (im Bischofsmantel) und dasselbe leuchtende Grün (in dem Bettlermantel) neben einander, die sich auch auf dem Lucrezia-Bilde von einander abheben. Die gleiche Hand ist hier wie dort nicht zu erkennen, die gleiche Werkstatt aber in allen Zügen.

Wie verhält es sich nun aber mit jenem Bamberger Bilde mit der Jahreszahl MDXX, das im Bischofsmantel den gleichen roten Stoff in der gleichen Behandlung, wie diese beiden Bilder zeigt, übrigens bei aller Sorgfalt ausserordentlich reif

und frei durchgearbeitet ist? Einige Forscher halten daran fest, dass auch dieses Bild nur dem Gesellen zuzuschreiben sei, der alle jene Bilder der Aschaffenburg Schlossgalerien gemalt habe. Eine Reihe anderer angesehenen Forscher, denen ich mich in diese Frage von jeher angeschlossen habe, aber vertritt die Ansicht, dass das Bamberger Bild, wie schon Sandrart hervorhob, ein ausgezeichnetes Werk des alten Lukas Cranach selbst sei. Dabei wird es meiner Ueberzeugung nach auch bleiben müssen. Entscheidend ist für mich besonders der Vergleich mit den beiden Annaberger Altarwerken, die um dieselbe Zeit entstanden sind. Ob der Bergaltar mit den Kopien aus Dürer's Marienleben überhaupt in diesen Zusammenhang gehört, ist mir sogar fraglich. Er ist fast zu unselbständig, zu derb und roh dazu. Wer



Abb. 19. Lucrezia. Coburg, Herzogl. Sammlung auf der Veste. Photogr. Tamme.

es für möglich hält, dass dieselbe Hand, die 1520 ein so reifes Bild wie das Bamberger gemalt, sich 1521 oder auch schon 1519 ein so kindlich stammelndes Werk, wie die Flügel des Bergaltars geleistet habe, muss beide Werke seit langer Zeit nicht gesehen haben und sich ihrer nur unvollkommen erinnern. Nach der Cranach-Ausstellung kann an eine Annäherung dieser beiden Werke, zwischen denen eine unüberbrückbare Kluft gähnt, nicht mehr gedacht werden. Reifer als die Gemälde des Bergaltars sind die Gemälde des Pflock'schen Altars aus der Annaberger Kirche.

Hier erinnert doch schon viel an Cranach's Schule und Werkstatt. Dass er von einem jungen Menschen unter Cranach's Leitung selbständig geschaffen sei, ist denkbar. Es treten hier auch manche Züge hervor, die sich bei dem Meister der

Aschaffenburger Schlossbilder wiederfinden, besonders auf der Seite der beiden männlichen Heiligen. Aber auch in diesen Bildern ist alles so trocken und hölzern gemalt, dass es mir durchaus unmöglich ist, die Hand des

Bamberger Bildes von 1520 in ihnen zu erkennen, zumal auch dieser Altar nicht vor 1520 entstanden ist. Die gemalten Renaissance-Guirlanden des Annaberger Bildes beweisen nichts im Vergleich mit den Renaissancesäulen des Bamberger Bildes, da diese

fast ebenso schon auf dem sicher von Cranach selbst gemalten Dresdner Ecce-Homo von 1515 auftreten. Noch weniger möchte ich mich auf die Ähnlichkeit der Mantelschliessen an den Bischofsmänteln des Annaberger hl. Valentin und des Bamberger hl. Wilibald berufen. Die Ähnlichkeit zwischen beiden ist nur eine allgemeine Stilverwandtschaft; aber selbst ihre Gleichheit würde nichts beweisen, am wenigsten, wenn ihre Verwendung in der gleichen Werkstatt zugegeben wird. Also das Bamberger Bild, das alle gleichzeitigen Werke des genannten Gesellen turmhoch überragt und durchaus keine Züge der Formen- oder Farbensprache zeigt, die dem alten Meister fern standen, bleibt in meinen

Augen ein gutes, eigenhändiges Werk Lukas Cranach's d. ä.; und dasselbe gilt von dem etwas später entstandenen wirkungsvollen Bilde der Augsburger Galerie, das den Kardinal Albrecht von Brandenburg unter einer Birke, knieend vor dem Gekreuzigten, darstellt (141). Ich sehe diesem durch und durch cranachischen Bilde gegenüber keinen Anlass, es dem Meister selbst abzusprechen. Am wenigsten aber könnte ich in seiner weichen Formensprache die harte Hand des Meisters der genannten Aschaffenburger Bilder entdecken. Nicht dem Meister selbst, aber auch

nicht dem gleichen

Gesellen Cranachs, wie jene Aschaffenburger Bilder, kann ich dagegen die Beweinung Christi aus Budapest (144) zuschreiben; wohl oder übel wird man eben anerkennen müssen, dass es unmöglich ist, alle nicht von Cranach selbst herrührenden Werke, die ausgestellt waren, auf einen oder zwei Gesellen zu verteilen.

Dass der Geselle, der die Aschaffenburger Schlossgaleriebilder gemalt, im weiteren Verlaufe der zwanziger Jahre noch wesentliche Fortschritte gemacht haben kann und wird, ist natürlich anzunehmen. Die Frage aber, ob ihm an den grossen Altären, die in diesem Jahrzehnt in Halle a. S. für den Kardinal Albrecht von Brandenburg gemalt wurden, ein Anteil gebührt, ob diese Altäre ganz von ihm herrühren oder ob



Abb. 20. Die heil. Wilibald und Walburga mit dem Stifter. Bamberg, städt. Museum. Photographie Tamme.

sie ganz oder doch teilweise eigenhändig vom alten Cranach gemalt seien, diese Frage, die eigentlich den Kern der »Pseudogrünwaldfrage« bildet, ist noch immer nicht ganz einfach zu beantworten. Zunächst handelt es sich um den Altar, dessen vier Flügel mit lebensgrossen Heiligengestalten sich jetzt in der Münchener Pinakothek befinden (Abb. 21 und 22), während der allein in Dresden ausgestellt gewesene Flügel mit dem hl. Bischof Valentin (146; Abb. 23), der nach allem doch wohl dazu gehört hat, in der Aschaffenburger Stiftskirche aufbewahrt wird. Dass die Münchener Flügel nicht für die Dresdner Ausstellung gewonnen werden konnten, ist in wissenschaftlicher

Beziehung der grösste Mangel, der der Cranach-Ausstellung nachgesagt werden kann, zumal auch ihre Zusammenstellung mit dem Flügel der Aschaffener Schlosskirche sehr erwünscht gewesen wäre. Mit jenen kleineren Heiligen der Aschaffener Schlossgalerie, in denen wir nicht Cranach's eigene Hand erblickten,

teilen die grossen Heiligen dieser fünf grossen Flügel die geschilderte besondere Art von Heiligenscheinen mit Namensinschriften. Dieselben Heiligenscheine finden sich auch auf den Flügeln des Altars der Marktkirche zu Halle a. S. Sie scheinen Gemeingut des Wittenberger Künstlerkreises jener Jahre gewesen zu sein, besonders soweit er im Dienste des Kardinal Albrecht von Brandenburg stand. Die Gestalten der vier Münchener Heiligen und des hl. Valentin von Aschaffenburg sind gross und ernst. Ihre Köpfe, besonders die hier massgebenden Köpfe der weiblichen Heiligen, zeigen deutlich die Cranach'schen Typen der zwanziger Jahre; aber es lässt sich nicht leugnen, dass die Pinselführung von einer Weichheit, die Farbgebung von einer kühlen Molltonart ist, die für den Meister selbst befremdlich wirkt. Von der harten kalten Behandlung der Aschaffener Messbilder und der hl. Sippe zu der Malweise dieser Flügel aber finde ich erst recht keinen Übergang. Man vergleiche nur die weiche Modellierung des Kopfes des hl. Valentin auf dem in Dresden



Abb. 21. Die heil. Chrysostomos und Martha. München, Pinakothek. Photographie Bruckmann.

nicht gemacht. Die männlichen Heiligen gleichen denjenigen der Münchener Flügel. Die Heiligenscheine sind hier auf den Hauptseiten der Naumburger Flügel, deren einer den Kardinal von Schönberg, deren anderer dessen Nachfolger im Bistum, den Pfalzgrafen Philipp bei Rhein, zu Füssen eines Heiligenpaares darstellt, als Kreise in den

ausgestellten Aschaffener Flügel mit den anderen genannten Bildern. Diesem Kopfe des hl. Valentin gegenüber scheinen die Münchener Köpfe Cranach erheblich näher zu stehen, wogegen ich kein Bedenken sehen würde, in dem ebenso kräftig wie sorgfältig — man sehe die Bart- und Haarbehandlung — durchgeführten Epi-

leptischen zu Füssen des hl. Valentin eine eigenhändige Arbeit des älteren Cranach zu sehen.

Nächst diesen Flügeln kommen zunächst die ausgestellten beiden grossen Flügel aus dem Naumburger Dom (156; Abb. 24) in Betracht, in denen stilistisch, wie schon Schuchardt sah, die etwas kleineren Flügel mit weiblichen Heiligen aus dem Besitze des Freiherrn von Miltitz auf Siebeneichen (157) am nächsten stehen.

Gerade die weiblichen Heiligen zeigen hier wieder durchaus cranach'sche Typen; doch sind sie, wenigstens auf den Naumburger Flügeln, in der Taille so maniert ausgebogen, dass sie fast gebrochen erscheinen. Cranach selbst hat das

nicht gemacht. Die männlichen Heiligen gleichen denjenigen der Münchener Flügel. Die Heiligenscheine sind hier auf den Hauptseiten der Naumburger Flügel, deren einer den Kardinal von Schönberg, deren anderer dessen Nachfolger im Bistum, den Pfalzgrafen Philipp bei Rhein, zu Füssen eines Heiligenpaares darstellt, als Kreise in den

Goldgrund gepresst, auf den Rückseiten, wie auf den Flügeln des Freiherrn von Miltitz, als kreisrunde, ganz ausgefüllte Scheiben gestaltet. Der Pfalzgraf folgte dem Kardinal im Jahre 1517. Die Bilder deshalb in diese frühe Zeit zu setzen, ist jedoch nicht nötig. Den Typen nach kann der Altar erst den zwanziger Jahren angehören. Die

Pinselführung und Farbengebung erinnert in ihrer grösseren Weiche an die Münchener Flügel: besonders scheint der Kopf des Kardinals von Schönberg von derselben Hand modelliert zu sein, wie der Kopf des hl. Bischofs Valentin auf dem Aschaffener Flügel. Der Kopf des Pfalzgrafen bei Rhein, der, 1480 geboren, hier doch auch etwas älter als 37 Jahre erscheint, könnte zur Not wieder von Cranach selbst ausgeführt sein. Dem Gesamteindruck nach ist es nicht ausgeschlossen, dass diese Naumburger Flügel von derselben ausführenden Hand herrühren, die in etwas anderer Zeit die grossen Münchener und den grossen Aschaffener Flügel ausgeführt hat.

Von den Bildern des Aschaffener Schlosses aber könnten höchstens die sechs kleinen Flügel der gleichen Hand angehören.

Vom grossen Altar der Marktkirche zu Halle waren das Mittelbild (102 und 103; Abb. 25), das die Verehrung der auf dem Halbmond thronenden Madonna durch den Kardinal Albrecht von Brandenburg darstellt, und die äusseren Flügel, deren Aussenseite die Verkündigung zeigt, ausgestellt. Der Gesamteindruck der

Gestalten, der Typen, der Zeichnung und der Färbung ist auf allen Stücken dieses Altars nach meiner Empfindung noch entschiedener cranachisch als derjenige der Münchener, der Naumburger und der Aschaffener Flügel. Auch sein warmer Durton unterscheidet ihn von dem kühlen Mollton dieser zuletzt

genannten Bilder. Die mit kreisrunden Öffnungen versehenen Flachbögen, unter denen die Heiligen stehen, gleichen denjenigen des Darmstädter Sechsheiligenbildes und der Zwickauer Flügel. Schrieben doch auch die älteren Kenner, die das Mittelbild Grünwald gaben, einige der Flügel, wie gerade die ausgestellten Flügel mit der hl. Magdalena und der hl. Katharina (Abb. 26 und 28), Cranach selbst zu! Indessen gebe ich nach der Ausstellung zu, dass sich sehr über das Mass der eigenen Beteiligung Cranachs an diesem sicher nach seinen Entwürfen und unter seiner Leitung ausgeführten

Werke streiten lässt. Im Mittelbilde sehe auch ich jetzt nirgends die eigene Hand des Meisters. Diese möchte ich, im Gegensatz zu anderen Forschern, am ersten in der Predella mit den sieben Nothelfern

und in der Maria der Verkündigung mit der Jahreszahl 1529 erkennen (Abb. 27). Diese Bilder sind freilich viel dekorativer aufgefasst und hingestrichen, als die gleichzeitigen kleinen Staffeleibilder Cranach's; aber ich sehe hier keine Stilabweichungen, die sich nicht aus der dekorativeren Aufgabe, die die riesige Grösse des Werkes stellte,



Abb. 22. Die heil. Magdalena und Lazarus.  
München, Pinakothek. Photographie Bruckmann.



Abb. 23. Der heil. Bischof Valentin. Aschaffenburg, Stiftskirche. Photogr. Tamme.

ten jüngeren Künstler, wie Hans Cranach oder jenen Simon, für alle diese Arbeiten verantwortlich zu machen. Dass Hans Cranach, der 1536 in jungen Jahren zu Bologna starb, eine Reihe von Gemälden in seines Vaters Werkstatt ausgeführt hat, ist unzweifelhaft. In dem lateinischen Gedichte von Johann Stigel auf seinen frühen Tod wird es ausdrücklich bezeugt. Ob er schon in den zwanziger Jahren Arbeiten von irgend einer Bedeutung ausgeführt haben kann, hängt wesentlich von der Bestimmung seines Geburtsjahres ab. Dieses ist leider in keiner Weise beglaubigt. Dass es 1503 gewesen, wie Schuchardt lediglich frageweise annahm, ist durch nichts erwiesen. Dass es erheblich später fällt, vielleicht zehn Jahre später, dafür hat Fr. Michaelson neulich in der Kunstchronik (1899, S. 373—378) einige Wahrscheinlichkeitsgründe vorgebracht, die doch nur zum Teil schwer wiegen. Jedenfalls konnte der frühe Tod des »juvenis« Hans sehr wohl in den Ausdrücken Stigel's beklagt werden, auch wenn er ganze 33 Jahre alt geworden sein sollte. »Tenero sub flore juventae« weist nicht zwingend auf ein jüngeres Alter hin. Keinesfalls kann auch das angebliche Selbstbildnis Hans Cranachs in seinem dem Kestner-Museum in Hannover gehörigen Skizzen-

erklären liessen. Dass die Überlieferung das Werk noch oder schon zu Anfang des 17. Jahrhunderts Cranach zuwies, spricht auch für dessen eigenste Beteiligung.

Dass alle diese »Pseudogrünewaldbilder«, soweit sie nicht von Cranach selbst herrühren oder unter seiner eigenhändigen Beteiligung entstanden sind, doch der Werkstatt Cranach's oder Meistern, die aus seiner Werkstatt hervorgingen, angehören, geht aus dieser Betrachtung wohl zur Genüge hervor. Bei den vielen Gesellen, die Cranach gebildet, und bei der Verschiedenheit der Hände, die sich in verschiedenen der genannten Bilder durchfühlen lässt — selbst dass die Bilder der

Aschaffenburger

Schlossgalerie alle von der gleichen Hand gemalt sind, ist keineswegs unumstösslich —, ist es von vornherein gewagt, einen bestimmten

buch für sein jüngeres Alter angeführt werden; denn dass Hans Cranach seinen Namen gerade auf das Blatt (Abb. 29) geschrieben, auf dem an einem Wirtshausisch ein junger Savoyarde oder anderer Italiener mit einem Affen auf der Schulter sitzt, besagt durchaus nicht, dass er sich selbst in diesem jungen Mann abkonterfeit habe, dessen Abbild auch durchaus nicht die Haltung eines Selbstbildnisses zeigt. In dem Skizzenbuch haben sich nach dem Tode Hans Cranach's, wenn nicht schon zu seinen Lebzeiten, eine ganze Reihe anderer Hände durch Kritzeleien jeder Art verewigt. Einige von ihnen scheinen sogar erst dem 17. Jahrhundert anzugehören. Man darf Hans Cranach daher auch keineswegs für all die schwachen Zeichnungen des Buches verantwortlich machen. Entscheidend gegen die Meinung, dass Hans Cranach erst 1513 geboren sein sollte, spricht die Anzahl der Werke, die Stigel ihm zuschreibt. Es sind Bildnisse, Darstellungen aus der griechischen Mythologie und religiöse Gemälde. Was Stigel von tausendmal vielfältigten Lutherbildnissen des Hans Cranach singt (»expressum per mille exempla Lutherum, quae vulgata tuo munere vulgus habet«) be-

zieht sich allerdings wohl eher auf einen Holzschnitt oder Kupferstich als auf Gemälde; denn dass Hans Cranach tausend Bildnisse Luthers gemalt haben sollte, bleibt unwahrscheinlich, auch wenn wir der poetischen Übertreibung des Gedichts eine Verzehnfachung der wirklichen Anzahl zu gute halten.

Aber auch Propheten und Kirchenväter soll Hans Cranach unzählige Male gemalt haben: »Pinxisti quoties Patres, sanctosque Prophetas«. Da müssen wir doch wohl Flechsig recht geben, dass er das alles nicht vor seinem zweiundzwanzigsten Jahre gemalt haben könnte, dass er daher früher als 1513 geboren sein wird und vielleicht doch



Abb. 24. Altarflügel. Die heil. Jacobus und Magdalena mit dem Bischof von Schönbürg als Stifter. Naumburg, Dom. Photographie Tamme.

für einige der Pseudogrünewald-Flügel, auf denen wir ja Kirchenväter genug dargestellt finden, in Betracht kommen kann. Aber zur Ausscheidung und Feststellung dieser Werke fehlt es uns doch an allen Anhaltspunkten; und Flechsig geht jedenfalls zu weit, wenn er seinem Hans schon aus den zwanziger Jahren eine grosse Anzahl der mit der Flügelschlange bezeichneten Bilder zuschreibt, die bisher unbestritten als Werke des alten Cranach galten. Man wird mit Interesse abwarten welche weiteren Stützen Flechsig seiner Ansicht, dass der sog. Pseudogrünewald kein anderer als Hans Cranach sei, in seinen „Cranach-Studien“ geben wird. So lange es aber in keinem Falle gelungen ist, ein bestimmtes erhaltenes Bild mit Sicherheit auf Hans zurückzuführen, wird diese Ansicht jedenfalls zu den Hypothesen gerechnet werden müssen, denen andere Hypothesen gegenübergestellt werden können.

Eine solche andere Hypothese ist die Ansicht, ein gewisser Meister Simon, den man einer angeblichen Aschaffenburg Schule zuschrieb, sei der Meister der Pseudogrünewaldbilder. So lange man von diesem Meister Simon nicht mehr wusste, als was bis vor einem Jahre über ihn bekannt war, schwebte diese Hypothese völlig in der Luft. In diesem Sinne habe ich mich selbst wiederholt ausgesprochen; und in diesem Sinne hat Franz Rieffel noch vor kurzem (Kunstchronik 1899, Seite 257—260) seine Abweisung des Meisters »Simon von Aschaffenburg« und der ganzen »Aschaffenburg Schule« trefflich begründet. Seit jedoch Paul Redlich (Kunstchronik 1899, Seite 436—439) neue archivalische Notizen über Meister Simon veröffentlicht hat, ist die Frage doch in ein etwas anderes Licht gerückt. Wir wissen nunmehr, dass ein Meister Simon 1530 und 1531 für den Kardinal Albrecht von Brandenburg in Halle a. S. thätig gewesen ist; und wir wissen, dass er dort unter anderem Werke gemalt hat, die allem Anschein nach Altarflügel ge-

wesen sind. Die »Aschaffenburg Schule« Janitschek's erhält dadurch freilich keine neue Stütze; denn dass dieser Simon aus Aschaffenburg stamme, wird nirgends bezeugt, wenn auch seine Witwe 1545 dort wohnte. Die nächste grosse Kunstwerkstatt bei Halle war vielmehr Wittenberg; und es ist von vornherein wahrscheinlich und wird durch den cranachischen Charakter der aus Halle stammenden Bilder bewiesen, dass der dort thätige Meister der Cranach'schen Werkstatt angehört habe. Alle Bedenken aber, die man da-

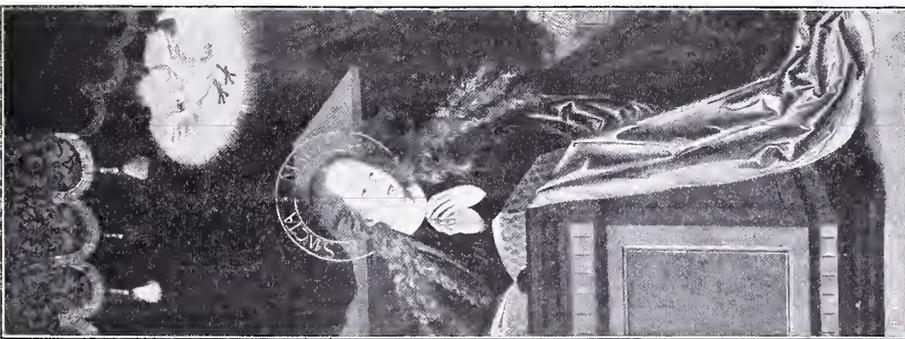
gegen geltend gemacht, dass in der Werkstatt Cranach's, des Freundes Luther's, für den Kardinal Albrecht von Brandenburg und in seinem Sinne gemalt worden sein sollte, werden doch durch die einfache Thatsache wiederlegt, dass eine ganze Reihe von Bildnissen des Kardinals das Schlangenzeichen Cranach's tragen. Nichts steht also im Wege anzunehmen, dass sich unter Cranach's Schülern und Gesellen ein Künstler namens Simon befunden und dass dieser wenigstens einige der in Halle entstandenen Bilder Cranach'schen Gepräges gemalt habe; denn dass Meister Simon, wenn er auch zuerst 1530 in Halle erwähnt wird, nicht schon in den zwanziger Jahren dort für Albrecht von Brandenburg als Abgesandter der Cranach'schen Werkstatt thätig gewesen sein könnte, wird man nicht ernst-



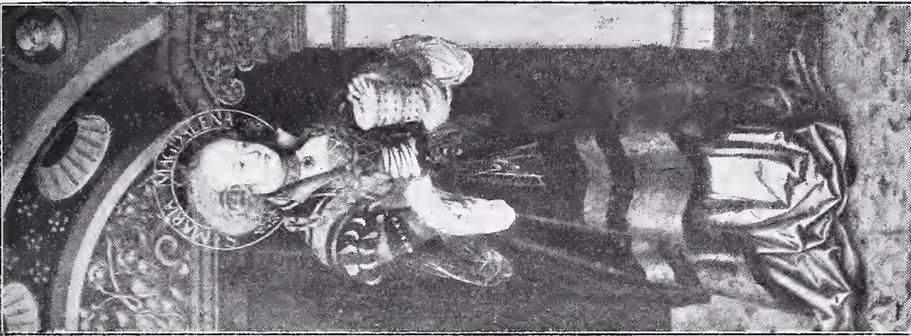
Abb. 25. Maria, dem Kardinal Albrecht von Brandenburg erscheinend. Mittelbild des Altars zu Halle a. S., Marienkirche. Photographie Sinsel.  
(Mit Genehmigung der Kgl. sächs. Kommission für Geschichte.)

lich behaupten wollen. Daraus folgt, dass die Hypothese, ein Meister Simon habe wenigstens einen Teil der aus Halle stammenden »Pseudogrünewald-Bilder« gemalt, mindestens ebenso gut begründet erscheint, wie die Hypothese, Hans Cranach, von dem nirgends berichtet wird, dass er in Halle für den Kardinal Albrecht gemalt habe, sei dieser Meister gewesen.

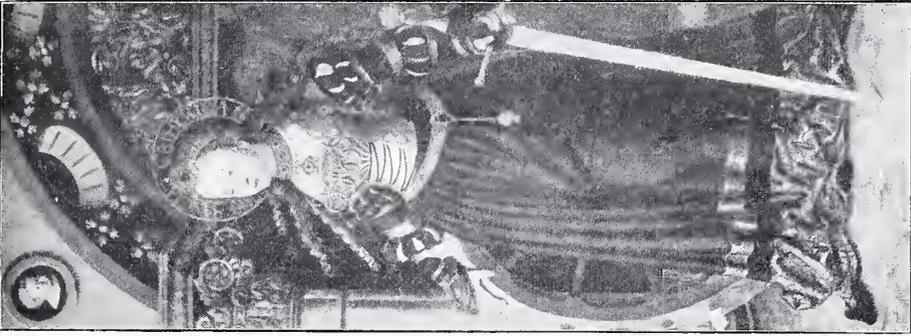
Das Ergebnis der Cranach-Ausstellung für die Pseudogrünewald-Frage ist meines Erachtens also wenn auch nicht eben einfach, so doch zwingend genug. Der Name Pseudogrünewald hat als sinnlos aus der Kunstgeschichte zu verschwinden. Die



1



2



3



4

Abb. 26—28. Flügelbilder des Altars in der Marienkirche zu Halle a. S. Photographie Sinsel.

1 und 4: Die Verkündigung. 2: Die heil. Magdalena. 3: Die heil. Katharina.  
(Mit Genehmigung der Kgl. sächs. Kommission für Geschichte.)

diesem angeblichen Meister zugeschriebenen Werke erweisen sich, wie ich mit Scheibler auch von Anfang an angenommen, teils als eigenhändige Werke Cranach's, teils als Arbeiten seiner Werkstatt, wobei nicht ausgeschlossen erscheint, dass einer der Gesellen dieser Werkstatt einige dieser Bilder gemalt, nachdem er sich schon selbständig in Halle als Meister niedergelassen. Von den „Pseudogrünwaldbildern“, die ich 1881 in der Geschichte der Malerei (II, 419—420) auf Cranach zurückgeführt habe, sind etwa die Hälfte heute allgemein als Werke dieses Meisters anerkannt. Von der anderen Hälfte halte ich selbst jetzt die Mehrzahl für Gesellen- oder Schülerarbeiten. Jedenfalls aber zeigen die sogenannten „Pseudogrünwald-Bilder“ keine anderen italienischen Einflüsse und keine andere Renaissancemässigkeit, als sie Cranach selbst

und seiner Werkstatt in den zwanziger Jahren längst geläufig waren. Offenbar rühren diese Bilder, soweit sie nicht von Cranach's eigener Hand geschaffen sind, aber auch nicht alle von dem gleichen Künstler her; und dass sich unter diesen nicht nur ein gewisser Simon, sondern auch unser Hans Cranach befunden, ist keineswegs unwahrscheinlich. Die Hände dieser verschiedenen Künstler auseinander zu halten, aber ist eine bis jetzt nicht gelöste, vielleicht sogar unlösbare Aufgabe. Die „Pseudogrünwald-Bilder“, die der Zeit vor 1520 oder doch vor 1518 angehören, sind fast durchweg eigenhändige Bilder Lukas Cranach's; die späteren gehören zum grössten Teil nur seiner Werkstatt oder Schule an.

(Schluss folgt.)



Abb. 29. Aus Hans Cranach's Skizzenbuch.  
Hannover, Kestner-Museum.

## EIN KRUZIFIX BALTHASAR PERMOSER'S

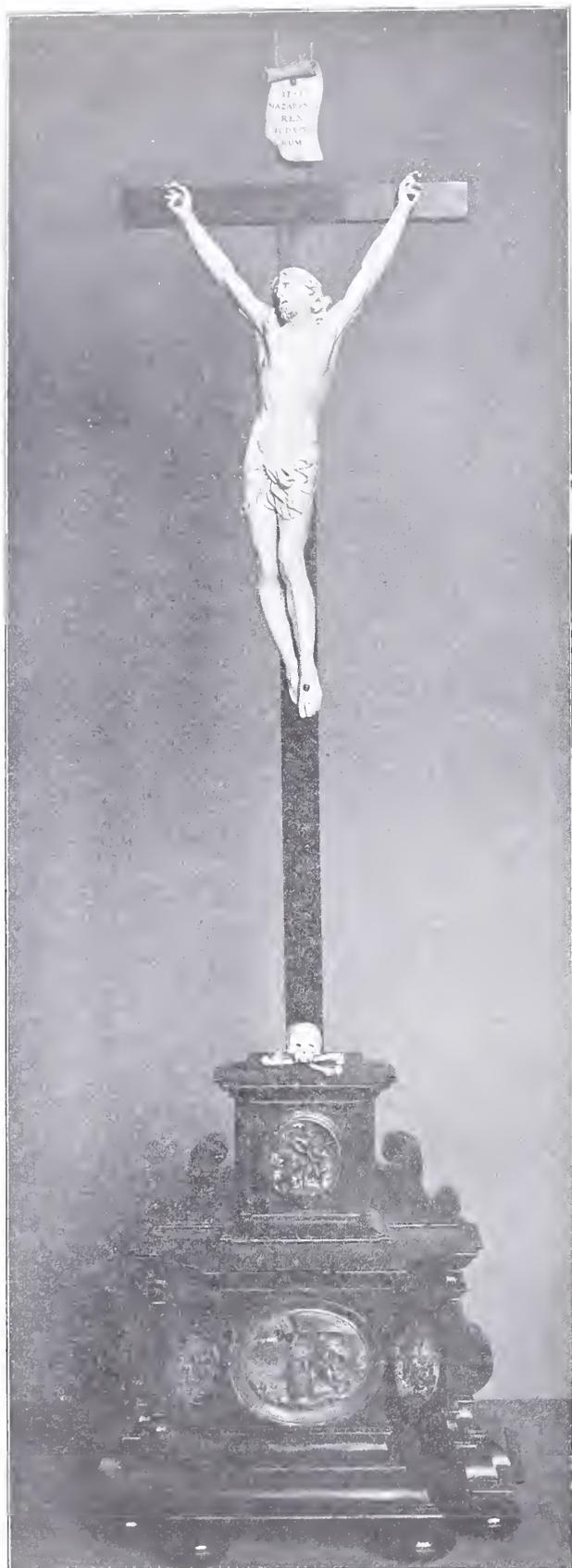
**E**IN durch seinen hohen Kunstwert wie durch mancherlei geschichtliche und kunstgeschichtliche Erinnerungen bemerkenswertes Werk ist das umstehend abgebildete Kruzifix, das sich im Herzoglichen Museum zu Braunschweig befindet. Das Kreuz und der verkröpfte, auf platten Kugelfüßen ruhende Sockel (1,51 h.) sind in Ebenholz, der Gekreuzigte (0,55 h.) nebst Inschrifttafel und dem zu seinen Füßen liegenden Schädel mit den zwei gekreuzten Knochen in Elfenbein, die vier Reliefs am Sockel in getriebenem Silber gearbeitet.

Der Heiland, dessen Lenden von einem schmalen, durch einen Strick gehaltenen Tuche nur lose umhüllt werden, ist sterbend dargestellt. Er hat den Kopf mit dem kurzen Bart und den auf die Schultern fallenden Locken seitwärts nach links gewandt und blickt mit dem Ausdruck stiller Ergebung, den Mund im klagenden Schmerz halb geöffnet, zum Himmel auf. Die besonders gearbeiteten Arme sind nicht, wie sonst gewöhnlich, wagrecht auseinander gespannt, sondern schräg nach oben gerichtet, so dass sie die ganze Last des lang gestreckten und ein wenig geschwungenen Körpers zu tragen scheinen; die Füße endlich sind, der linke über dem rechten, durch einen einzigen Nagel am Stamm des Kreuzes befestigt.

Dem Ausdrucke des Kopfes, in dem Hoheit und Adel mit der Reinheit der Formen zu unvergleichlicher Schönheit verschmolzen sind, entspricht die vollendete Behandlung des Körpers, der in seiner Gesamtdarstellung wie in der gründlichen Beherrschung aller Einzelheiten die reifste Künstlerschaft verrät. Da ist keine Partie, die nicht vom feinsten Verständnis für den Organismus des menschlichen Körpers zeugte, die nicht mit liebevollstem Eingehen auf alle Einzelheiten wiedergegeben wäre. Eine scharfe Beobachtung, ein gewissenhaftes Studium und die höchste Geschicklichkeit vereinigen sich in diesem Werk, das sich weit über den Durchschnitt ähnlicher Arbeiten erhebt und den Wunsch nach dem Namen und der Person seines Schöpfers vollkommen begreiflich erscheinen lässt. Da aber diese Frage mit der Geschichte des Werkes eng zusammenhängt, sei es gestattet, zunächst einen Blick auf letztere zu werfen.

Als Besitzstück des Museums begegnet uns das Kruzifix zum erstenmale in einem, im Jahre 1798 aufgenommenen Inventar der im Herzoglichen Museum befindlichen Kunstgegenstände in Elfenbein, wo es unter No. 629, S. 261 kurz beschrieben und auf Grund

einer Inschrift an den Thürflügeln des Schränkchens, in dem es sich damals befand, dem Michelangelo zugeschrieben wird. Im Museum blieb das Werk zunächst bis zum Jahre 1806, wo es mit vielen anderen Kunstsachen vor den räuberischen Händen der Franzosen geflüchtet wurde. Später<sup>1)</sup> für einige Zeit nach Blankenburg gebracht, seinem, wie wir noch sehen werden, ursprünglichen Aufbewahrungsort, wurde es 1828 durch ein Reskript vom 6. Juni dieses Jahres von neuem wieder den Sammlungen des Museums einverleibt. Über diese zweite Überweisung an das Herzogliche Museum besitzen wir zwei, für die Geschichte des Werkes interessante Zeugnisse des Oberstleutnants A. Mahn, der von 1827 bis 1830 Direktor des Museums war und während seiner Amtsdauer über alle, das letztere betreffende wichtigeren Ereignisse ein Tagebuch führte, das sich noch heute im Besitz des Museums befindet.<sup>2)</sup> Dieses Buch enthält S. 48 unterm 19. Juni 1828 die Abschrift eines Schreibens des Herzoglichen Hofmarschallantes, das die Übergabe des hier als eine Arbeit Dürer's bezeichneten Kruzifixes an das Museum begleitete. Bei dieser Gelegenheit fügte Mahn die Bemerkung hinzu: »Dieses bisher in der Blankenburgischen Schlosskapelle aufgestellt gewesene Cruzifix ist von Michel Angelo Buonarotti aus Elfenbein geschnitzt und die an dessen aus schwarzem Ebenholze bestehenden Postament befindlichen drey silbernen Haut u. Basreliefs sind von Benvenuto Cellino verfertigt worden.« An einer späteren Stelle des Tagebuchs (S. 59) wird das Kruzifix unter den dem Museum im Jahre 1828 überwiesenen Kunstwerken nochmals mit den Worten angeführt: »In der Schlosskapelle zu Blankenburg befand sich ein Crucifix welches im Jahre 1714 vom Kaiser Karl VII. (!) aus der Augustinerkirche zu Wien genommen und seinem Schwiegervater dem Herzog Anton Ulrich (!), zum Geschenk gemacht wurde. Es ist ein vortreffliches Kunstwerk und (wie behauptet wird) von Michel Angelo Buonarotti aus Elfenbein geschnitzt. An dem Würfel auf welchem der Stamm des hölzernen Kreuzes befestigt ist befinden sich drey Haut und Basreliefs die von Benvenuto Cellini aus Silberblech herausgetrieben sind. Dieses Crucifix ist durch das Hochfürstl. Hofmarschallamt auf Sr. Durchlaucht Befehl am 19. Juny auf das Museum gegeben worden wogegen ein anderes Cruzifix von Elfenbein von dem Museum nach Blankenburg abgesandt und daselbst an des Ersten Stelle plazirt worden ist.«<sup>2a)</sup>



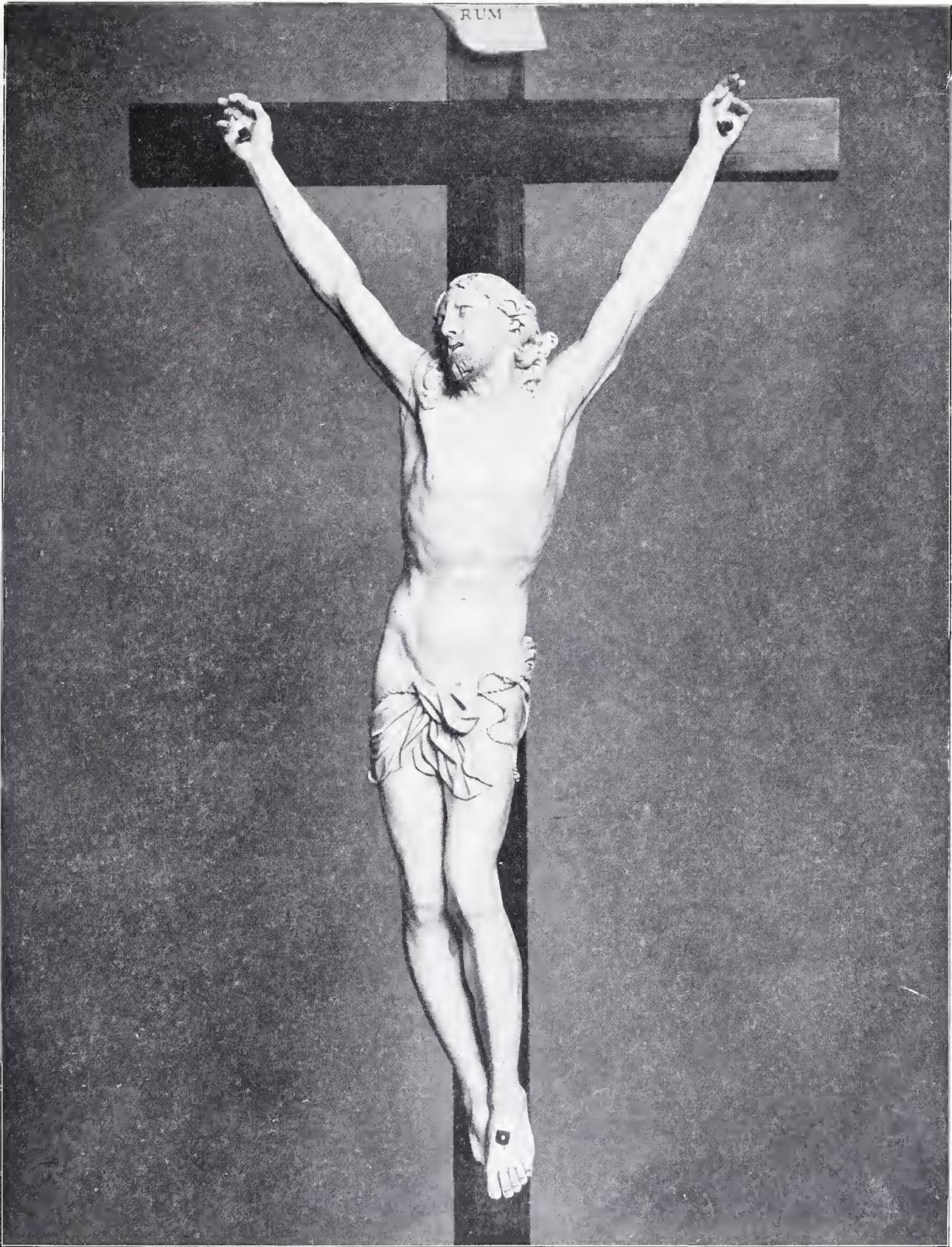
*Kruzifix im Herzoglichen Museum zu Braunschweig.*

Zu diesen beiden Notizen Mahn's kommt dann noch der Eintrag des Werkes in das schon oben erwähnte Inventar, der durch den Nachfolger Mahn's, den Hofrat Eigner, geschah, wobei dieser den Irrtum seines Vorgängers berichtete, indem er Kaiser Karl VI. als den Schenker des Kruzifixes bezeichnet. Ihn nennt auch C. J. Böttcher in seiner »Germania sacra« S. 775 mit dem Hinzufügen, der Kaiser habe 1000 Dukaten dafür bezahlt; doch hatte Böttcher zweifellos das andere Kruzifix vor Augen, das an die Stelle des ursprünglich in Blankenburg befindlichen dorthin gesandt worden war, da er letzteres bereits kurz zuvor (S. 764) als im Herzoglichen Museum zu Braunschweig befindlich angeführt hatte.

Aus allen diesen Nachrichten, von denen sich nicht mehr feststellen lässt, ob sie an letzter Stelle auf mündlicher Überlieferung oder einer älteren schriftlichen Quelle beruhen, ergibt sich für die früheste Geschichte des Kruzifixes, dass es ursprünglich in der Augustinerkirche zu Wien aufbewahrt, später von Kaiser Karl VI. für 1000 Dukaten angekauft und endlich im Jahre 1714 als Geschenk des Kaisers an seinen Schwiegervater, den damals noch in Blankenburg residierenden Herzog Ludwig Rudolf gekommen war, der es in der dortigen Schlosskapelle aufstellen liess. Wann und wie es von da zum erstenmale in das Herzogliche Museum zu Braunschweig gelangte, ist unbekannt.

Diese Nachrichten, in Verbindung mit den schon oben berührten späteren Schicksalen des Kruzifixes sind alles, was sich über seine Geschichte feststellen lässt. Merkwürdig bleibt dabei, dass Mahn an beiden Stellen seines Tagebuches immer nur von drei Reliefs am Sockel spricht, obwohl sich in Wirklichkeit vier daran befinden. Da die nahe liegende Vermutung, dass eins davon, vielleicht das am oberen Aufsatz befindliche, später hinzugefügt worden sei, bei dem durchaus einheitlichen Aufbau des Sockels und der völlig gleichen Beschaffenheit der Reliefs von vorneherein ausgeschlossen ist, bleibt nur die Annahme übrig, dass Mahn jenen ersten Eintrag nicht vor dem Werke selbst, sondern aus dem Gedächtnis gemacht und sich dann auch später ohne nochmalige Prüfung auf denselben bezogen habe; diese Annahme ist, wie ich glaube, um so eher zulässig, als auch jene doppelte Personenverwechslung, die ihm bei seinem zweiten Eintrag begegnet ist, eine gewisse Oberflächlichkeit seiner Aufzeichnungen verrät.

Bis zum Jahre 1806 stand das Werk in einem, jetzt nicht mehr vorhandenen Schränkchen aus Nussbaumholz, das an seinen äusseren und inneren Flächen mit Einlagen von Zinn und Elfenbein verziert war und auf der Innenseite der Thürflügel die Inschrift trug: »Michel Angelo Buonarotti Italiano fecit 1542.« Auf Grund dieser Inschrift galt das Kruzifix, worauf schon oben hingewiesen ward, lange Zeit für eine Arbeit dieses Meisters, an dessen Stelle später, nachdem es vorübergehend auch auf andere Namen getauft worden war, Giovanni da Bologna trat. Doch dürfte keine dieser beiden Bezeichnungen das Richtige treffen, da sich kaum ein triftiger Grund zu ihren



*Kruzifix im Herzoglichen Museum zu Braunschweig.*

Gunsten wird anführen lassen. Im Gegenteil; schon Cicognara hat in seiner *Storia della scultura* V (1825) p. 515 mit Recht bemerkt, dass, wenn Michelangelo alle Arbeiten in Elfenbein, die man ihm kritiklos zuzuschreiben pflegt, wirklich selbst ausgeführt hätte, er Zeit seines Lebens nichts anderes habe zu Stande bringen können und E. Molinier<sup>3)</sup> sagt sehr treffend:

mais attribuer des Christs en ivoire à Michelange, . . . c'est là une opinion, qui ne veut pas même la peine d'être discutée. Denn wie das Elfenbein im Zeitalter der Renaissance überhaupt zurücktrat und, in Italien wenigstens, neben dem bei Werken der Kleinplastik fast ausschliesslich verwendeten Erzguss nur noch selten Anwendung fand, so können wir auch von Michelangelo, ganz abgesehen von dem Fehlen jeglicher Nachricht hierüber, annehmen, dass er sich nie mit diesem heiklen Material befasst habe, das eine so langwierige und mühsame Bearbeitung, wie sie dem ganzen Naturell des Künstlers nur wenig entsprach, erforderte.

Ähnlich verhält es sich mit Giovanni da Bologna. Zwar hat dieser Künstler das Verdienst, einen Typus des Gekreuzigten geschaffen zu haben, der uns in einer grossen Zahl mehr oder minder genauer Kopien erhalten ist, aber wir wissen auch, dass er sich bei seinen Kruzifixen, deren Desjardins<sup>4)</sup> allein 16 aufzählt, wohl der Bronze sowie des Goldes, des Silbers und des Marmors, nie aber des Elfenbeins bediente<sup>5)</sup>; wir haben daher auch kein Recht, ihm ein solches Werk zuzuschreiben, um so weniger, als dieses im vorliegenden Falle keineswegs dem Christustypus dieses Künstlers entspricht, wie ihn z. B. Desjardins a. a. O. eingehend beschrieben hat.

So sind also Michelangelo und Giovanni da Bologna endgültig aus der Zahl der Elfenbeinschnitzer auszuschliessen, und wenn einzelne Elfenbeinskulpturen im Stil und in der Auffassung eine gewisse Ähnlichkeit mit Werken dieser Meister zu haben scheinen, so beruht diese nur auf einer allgemeinen Stilverwandtschaft, die sich zur Genüge aus dem gewaltigen Einfluss erklärt, den beide auf die Kunst ihrer und der nachfolgenden Zeit ausgeübt haben.

Anders verhält es sich mit einem dritten Meister der italienischen Spätrenaissance, dem Alessandro Algardi, dessen überliefertem Christustypus, der den Erlöser sterbend, Haupt und Augen zum Himmel erhoben darstellt, unser Kruzifix in seiner äusseren Auffassung wohl entsprechen würde; doch fehlt bis jetzt ein sicheres Werk dieser Art von Algardi's Hand, das einen Vergleich und eine etwaige Zuweisung unseres Kruzifixes an diesen Künstler, der, wie überliefert wird, gerade während der ersten Periode seiner Thätigkeit viel in Elfenbein arbeitete<sup>6)</sup>, mit einiger Sicherheit gestattete. Überhaupt dürfte es bei der grossen Zahl ähnlicher Werke und ihrer äusseren Gleichartigkeit in gewissen Zügen schwierig sein, ein solches Werk nur aus stilistischen Gründen einem bestimmten Meister ohne weiteres zuzuweisen; es müssen vielmehr noch andere Gründe hinzukommen, die eine solche Zuweisung zu unterstützen oder näher

zu motivieren vermögen. Und das ist in der That bei unserem Kruzifix der Fall.

In einem Aufsatz über Balthasar Permoser<sup>7)</sup> habe ich zwei ähnliche Werke dieses Meisters, nämlich die in der Leipziger Ratsbibliothek befindliche grosse Gruppe einer Kreuzigung und ein Kruzifix der Jakobikirche zu Freiberg, eingehend gewürdigt und schon damals die Vermutung ausgesprochen, dass auch das Braunschweiger Kruzifix auf denselben Künstler zurückgehen dürfte. Es waren verschiedene Gründe, die mich auf diese Vermutung gebracht und seitdem mehr und mehr darin bestärkt haben. Zunächst war es die unleugbar grosse Verwandtschaft aller drei Werke untereinander, die sich nicht nur in der ganzen äusseren Erscheinung des Gekreuzigten, in dem seelenvollen Ausdruck des Kopfes wie in der meisterhaften Durchbildung des Körpers, sondern auch in mancherlei Einzelheiten zu erkennen giebt. Dahin gehören z. B. die beiderseits stumpfwinklig zum Körper gestellten Arme des Freiburger und Braunschweiger Kruzifixes, der emporgerichtete Kopf des Erlösers bei diesem und dem Leipziger Werk, endlich die Form des Kreuzes sowie der fein gedrehte Strick, der das Lententuch hält, beim Freiburger und Braunschweiger Exemplar: Merkmale, die auf einen gewissen Zusammenhang aller drei Werke hinzuweisen scheinen. Zwar trägt die Leipziger Gruppe ebenso wie das Freiburger Kruzifix keine Signatur, so dass die Urheberschaft Permoser's nicht ohne weiteres feststeht, aber es sprechen doch, wie ich a. a. O. weiter ausgeführt habe, neben der alten und guten Überlieferung so gewichtige Gründe hierfür, dass kaum ein Zweifel an dieser Zuweisung bestehen kann. Man wird daher, solange kein triftiger Gegenbeweis geführt ist, an der bisherigen Überlieferung festhalten und beide Werke dem Dresdener Meister zuerteilen müssen. Ihnen reiht sich nunmehr als eine dritte ähnliche Arbeit seiner Hand das Braunschweiger Kruzifix an und zwar nicht nur wegen der ebenerwähnten Stilverwandtschaft, sondern auch noch aus anderen Gründen.

Wer das Leben und die künstlerische Thätigkeit Permoser's mit Hilfe der vorhandenen Litteratur verfolgt, wird u. a. auch der Nachricht begegnet sein, dass eines seiner Hauptwerke, nämlich die, wie jetzt feststeht, in den Jahren 1718—1721 ausgeführte Statue des Prinzen Eugen im Belvedere zu Wien, einem Auftrag Kaiser Karl's VI. seine Entstehung zu verdanken hatte.<sup>8)</sup> Wir dürfen hieraus schliessen, dass Permoser in direkten Beziehungen zum Kaiser stand, und es liegt alsdann nahe, mit diesen Beziehungen auch unser Kruzifix in Verbindung zu bringen, das, wie wir oben sahen, durch Karl VI., der eine besondere Vorliebe für Permoser's Kunst gehabt haben wird, in Wien angekauft worden war. Ohne indessen behaupten zu wollen, dass dieses Werk die Bekanntschaft zwischen dem Kaiser und dem Künstler vermittelt und dem letzteren dann für die Folge jenen wichtigeren Auftrag verschafft habe, wird man doch immerhin einen gewissen ursächlichen Zusammenhang zwischen beiden Arbeiten voraussetzen dürfen.

Dazu kommt, dass ein anderes Werk Permoser's, eine im Grünen Gewölbe befindliche, mit Schildpatt und vergoldeten Silberverzierung belegte Säule, die die Elfenbeingruppe eines auf dem Adler sitzenden Jupiter trägt,<sup>9)</sup> am Sockel den gleichen plastischen Schmuck zeigt wie unser Kruzifix, nämlich vier ovale *Medaillons* mit in Silber getriebenen Reliefs, die dort mythologische Szenen, hier aber das Opfer Abraham's und drei Begebenheiten aus der Leidensgeschichte Christi darstellen.

Wie bei der Figur des Gekreuzigten, so schwankte man auch bei diesen Reliefs hinsichtlich ihres Urhebers, indem man sie abwechselnd bald für Benvenuto Cellini, bald für Alexander Colin in Anspruch nahm. Es bedarf jedoch keiner weitläufigen Begründung, um die völlige Haltlosigkeit beider Taufen darzulegen. Denn wie einerseits allgemein bekannt ist, welcher Missbrauch man mit dem Namen des als Goldschmied wohl überschätzten italienischen Meisters zu treiben pflegte, bevor E. Plon's<sup>10)</sup> grundlegende Forschungen klärend und reinigend gewirkt haben, so wird man sich auch andererseits schon durch einen flüchtigen Blick auf die Reliefs leicht überzeugen können, dass sie mit Colin's Kunstcharakter, wie wir ihn z. B. aus seinen Skulpturen am Grabdenkmal Maximilian's in der Hofkirche zu Innsbruck kennen, nichts zu schaffen haben. Freilich vermag ich nicht zu sagen, von wem sonst diese Reliefs gearbeitet sein könnten; nur das glaube ich mit Sicherheit behaupten zu dürfen, dass sie nicht von einem Künstler des 16. Jahrhunderts, sondern von einem wesentlich jüngeren Meister herrühren müssen. Wenn ich dabei zunächst wiederum an Permoser denke, so beruht das nicht etwa auf leerer Vermutung, sondern einmal auf dem Umstand, dass dieser Künstler, wie wir u. a. aus seiner Grabschrift<sup>11)</sup> erfahren, thatsächlich auch in Metall gearbeitet hat, und sodann auf einer gewissen Stilverwandtschaft der Figuren dieser Reliefs mit anderen Arbeiten seiner Hand, mit denen sie, abgesehen von ihrer völlig malerischen Auffassung, die etwas gespreizte Haltung und die übertriebene Bewegung sowie den weichen Schwung der Umriss teilen<sup>12)</sup>; endlich aber stimmen sie auch mit den oben genannten Reliefs am Sockel jener Säule im Grünen Gewölbe nicht nur im Stil, sondern auch in der Behandlung überein, in so fern, als hier wie dort einzelne Figuren fast vollrund gearbeitet sind und weit aus der Fläche herauspringen.<sup>13)</sup> Schon aus diesem Grunde kann es kaum einem Zweifel unterliegen, dass beide Relieffolgen von demselben Künstler herrühren, mag dieser Künstler nun Permoser selbst oder ein ihm geistes- und richtungsverwandter Genosse gewesen sein, dessen Hilfe sich der Meister bei solchen mehr untergeordneten Arbeiten bediente. Wenn dem aber so ist, so wird sich nicht nur hieraus, sondern schon aus dem eigenartigen Sockelschmuck, wie ich ihn bisher noch bei keinem ähnlichen Werke gefunden habe, auf eine nahe Beziehung beider Werke schliessen lassen, so dass man, falls das eine, nämlich der Jupiter auf der Säule, von Permoser herrührt, auch das andere, das Kruzifix, ihm mit hoher Wahrscheinlich-

keit wird zuweisen können. Diese Zuweisung erstreckt sich selbstverständlich nur auf den Entwurf des Ganzen und die Ausführung der Elfenbeinskulpturen, während die Silberreliefs, wie schon gesagt, vielleicht von anderer Hand, aber dann jedenfalls nach Permoser's Idee angefertigt wurden. Nimmt man zu alledem noch jene Überlieferung über das Braunschweiger Kruzifix sowie dessen nahe stilistische Verwandtschaft mit jenen beiden anderen Kruzifixen in Freiberg und Leipzig hinzu, so sind es drei verschiedene Gründe, von denen zwar jeder einzeln kaum eine genügende Beweiskraft besitzt, die aber in ihrer Gesamtheit und gegenseitigen Ergänzung es in hohem Grade wahrscheinlich machen, dass wir in dem Schöpfer des Braunschweiger Kruzifixes thatsächlich Balthasar Permoser zu erkennen haben.

#### ANMERKUNGEN.

1) Es geschah dies vielleicht noch im Jahre 1806, oder bald danach, falls eine Notiz bei Gottschalk, Taschenbuch für Reisende in dem Harz, Magdeburg 1806, S. 116: „In der Kirche verdient ein schön gearbeitetes Kruzifix Aufmerksamkeit. Es wurde vom Kaiser Karl VI. mit 1000 Dukaten bezahlt und von ihm 1709 aus der Augustinerkapelle in Wien hierher geschenkt: sich auf unser Kruzifix bezieht. Es wäre dies dann die meines Wissens früheste litterarische Erwähnung, deren Nachweis ich der gütigen Mitteilung des Herrn Professor Steinhoff in Blankenburg verdanke.

2) Das Tagebuch hat den Titel „Annotations-Buch für das Fürstliche Museum, angefangen im Februar 1823“. Zu bemerken ist, dass Mahn schon einmal kurze Zeit bis Ende November 1823 interimistisch die Leitung des Museums gehabt hatte, diese dann aber an den Hofrat Eigner abtreten musste. — In einer, wie es scheint, gut unterrichteten Notiz im Braunschweiger Tageblatt von 1870 wird berichtet, Herzog Karl II. habe bei Gelegenheit eines Besuches, den ihm der Herzog von Lucca und Gemahlin 1828 in Braunschweig machten, das Kruzifix von Blankenburg holen lassen, damit es als Schmuck für die Betkapelle der Herzogin von Lucca dienen sollte. Allein aus Furcht, dass letztere den Wunsch nach dem Besitze dieses kostbaren Werkes äussern könnte, habe der Herzog seine Absicht aufgegeben, statt des Originals eine Kopie aus Gusseisen für den genannten Zweck aufstellen lassen und jenes dem Museum überwiesen.

2a) Dasselbe befindet sich noch jetzt in der dortigen Schlosskapelle.

3) Histoire générale des arts appliqués à l'industrie. I. Ivoires. p. 211.

4) La vie et l'oeuvre de Jean Boulogne. Paris 1883.

5) Vergl. ausser Desjardins auch Labarte, Histoire des arts industriels, I p. 254.

6) Vergl. Ph. de Chennevières, Notes d'un compilateur sur les sculpteurs et les sculptures en ivoire. p. 52.

7) Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. 12. Heft der Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Strassburg (1897) S. 17 ff.

8) Siehe G. O. Müller, Vergessene und halbvergessene Dresdener Künstler des vorigen Jahrhunderts. 1895, p. 12. Vergl. fernerhin „Remarquable und curieuse Briefe“, 17 Couvert No. 23 und die Monatsschrift Curiosa saxonica.

9) Siehe J. und A. Erbstein, Das Königliche Grüne Gewölbe zu Dresden. 1884, S. 30. No. 340.

10) Benvenuto Cellini orfèvre, médailleur, sculpteur. Recherches sur sa vie etc. Paris 1883.

11) Vergl. Müller a. a. O. p. 15.

12) Man vergleiche z. B. die beiden Elfenbeinfiguren des Frühlings und Sommers in meinem obengenannten Buche Tafel VII und die Figuren der Jahreszeiten ebenda Seite 40.

13) Nähere Mitteilung hierüber verdanke ich Herrn Hofrat Dr. J. Erbstein.

CHRISTIAN SCHERER.

## BÜCHERSCHAU

R. v. Larisch, *Der Schönheitsfehler des Weibes*. München, 1896. J. Albert.

Die kleine Broschüre behandelt nochmals ein vielbesprochenes Thema. Sie erinnert daran, dass das proportionale Verhältnis der unteren Körperhälfte zur oberen bei dem Weibe ungünstiger als beim Manne erscheint. Dabei wird von der bekannten Thatsache ausgegangen, dass eine Teilung eines Höhenmasses genau in der geometrischen Mitte ästhetisch nicht so wohlthuend ist, als die Teilung etwas oberhalb der geometrischen Mitte. Das einfachste Beispiel ist die Anbringung eines Etiketts oder Buchtitels auf einem Umschlage. Man wird diese nicht in der geometrischen Mitte, sondern etwas oberhalb derselben ansetzen. Betrachten wir nun die Gestalt des unbedeckten Menschen. Als Mitte seiner Höhengestaltung kann man eine durch das Perinäum (Damm) gedachte Horizontale betrachten. Messungen ergeben, dass in der Regel bei Männern diese Horizontale mit der wirklichen Mitte der Gesamthöhe zusammenfällt, bei Frauen dagegen wesentlich unter dieser Höhe zurückbleibt<sup>1)</sup>, während wie gesagt, die ästhetische Forderung dahin geht, dass eine solche Teilung womöglich über der geometrischen Mittellinie liegen sollte. Der Grund hierfür ist in der geschlechtlichen Bestimmung des Weibes und dem daraus resultierenden anatomischen Bau gegeben. v. Larisch hätte noch hinzufügen können, dass dieser Thatbestand dadurch auffälliger wird bei Darstellung unbedeckter Figuren, dass das Auge als mittlere Horizontale der männlichen Körperhöhe naturgemäss den Beginn der Scham, beim weiblichen Akt aber den unteren Abschluss derselben empfinden wird. Das hat dann Schopenhauer zu dem bekannten Aussprüche geführt von dem breithüftigen und kurzbeinigen sogenannten schönen Geschlechte. An die Erörterung dieser unbestreitbaren Thatsache, die allerdings für den, der ausschliesslich von proportionalen Empfindungen beherrscht wird, die Schönheit der Weibgestalt beeinträchtigen kann, knüpft v. Larisch eine andere, auf das Gebiet der Kostümgeschichte hinübergreifende Betrachtung. Er weist darauf hin, dass die Frauengewänder fast aller Zeiten und Völker gegürtet sind, aber nicht in der Körpermitte, sondern oberhalb derselben in der Taille und er meint, dass ein instinktives Empfinden für die ungewöhnliche Proportionierung des weiblichen Körpers mehr noch als das Schamgefühl zu dieser Art der Gürtung geführt habe. Es soll dadurch eine untere grössere und obere kleinere Hälfte des Körpers dem

Beschauer vorgetäuscht werden. Nun ist zweifellos ein Bestreben in der Frauenkleidung vorhanden, die untere Hälfte des Körpers zu verlängern durch entsprechende Anordnung der Bekleidung. Dem steht aber ein anderes Bestreben gegenüber, zeitweise noch vielmehr die obere Hälfte des Körpers durch einen entsprechenden Kopfputz zu vergrössern man denke an die Frisuren des Empire und gewisse Hauben und Mützenformen, wie die Burgundischen u. s. w. Vor allem darf man aber die Anordnung des Gürtels in Taillenhöhe doch nicht aus ästhetischen Proportionsrück-sichten erklären wollen. Anatomisch ist ja eine Gürtung an anderer Stelle geradezu widersinnig, und namentlich eine Gürtung in der wirklichen Körpermitte hätte ja die Bewegung der Oberschenkelknochen in den Pfannen absolut hindern, also jede stärkere Bewegung ausschliessen müssen. Das Bestreben des Autors, ein wenn auch unbewusstes Vertuschen jenes Proportionsfehlers mittels der Trachten als Grundgesetz der Frauentracht-Entwicklung aufzustellen, scheint mir danach unzulässig; immerhin bleibt genug des Interessanten und Anregenden in diesem kleinen Büchlein übrig.

M. SCH.

Hugo Ulbrich, *Würzburg. Originalradierung*. Verlag von Emil Strauss in Bonn.

Dieses Blatt in der ungewöhnlichen Grösse von 75 cm Breite und 54 cm Höhe soll in erster Linie eine Vedute sein. Der Künstler führt den Beschauer auf einen sehr günstigen Platz, von welchem aus die Stadt ein malerisch wirkendes Bild abgibt. Wir stehen auf der linken Mainseite, der Kleinseite der Stadt, unterhalb der Festung Marienberg und schauen über den Fluss hinüber. Gerade vor uns haben wir die alte Mainbrücke, an der mehr als fünfviertel Jahrhunderte, von 1474—1607, gebaut haben, mit ihren mächtigen Strombrechern und ihren 14 Heiligenstandbildern. In dem schimmernden Licht, welches der Radierer angenommen hat, wirkt sie sehr malerisch. Jenseits erhebt sich die breite Fassade des Rathauses in ihren schmuckreichen deutschen Renaissanceformen, daneben der sog. Grafen-Eckartsturm, der seinen Namen von einem bischöflichen Beamten hat. Etwas rechts davon ragen hinter Häusern das Dach und die vier romanischen Türme des Domes auf. Links neben dem Rathaus sieht man das Dach und den zierlichen gotischen Turm der berühmten Marienkapelle am Markt, welche mit Werken von der Hand Tilmann Riemenschneider's geschmückt ist. Zwischen Marienkapelle und Rathaus hindurch erblickt man in der Ferne den stattlichen Barockbau der Pfarrkirche Stift Haug, welcher im Jahre 1670 mit seiner mächtigen Kuppel und zwei Fassadentürmen vollendet wurde. Das Blatt wird vielen Kennern Würzburgs willkommen sein.

1) v. Larisch hat an 100 weiblichen Modellen und bei weitaus den meisten ein erhebliches Zurückbleiben unter der Normale konstatiert.

## ALEXANDRE STRUYS

VON ALFRED RUHEMANN (BRÜSSEL)

Eine stille Stadt — ein stiller Maler! Still! Das ist das charakteristische Beiwort für das altehrwürdige, vom Hauche des gläubigen Mystizismus durchwehte Mecheln, und für den grössten seiner jetzigen Bewohner, für Alexandre Struys. Inmitten des markanten Aufschwunges, den die belgische Kunst der Gegenwart nimmt, inmitten der saftvollen und farbenprächtigen Landschaften, welche die Palette der erwählten belgischen Künstler namentlich hervorbringt, haben sich zwei Genies daselbst eine eigne Richtung geschaffen: Constantin Meunier in der Bildhauerei und im Pastell, Alexandre Struys in der Malerei. Beide als Schilderer des menschlichen Lastviehes, des Elends der Enterbten, der sozialen Ungerechtigkeiten unserer Zeit, verschönert jedoch und veredelt durch ein allmächtiges, die Seele ergreifendes irdisches und göttliches Erbarmen. Und beide leben abseits vom grossen Getriebe, beide sind Philosophen, Beobachter aus der Ferne, Melancholiker, wenn man will, ohne indessen in krankhafte Extreme zu verfallen. Sie beide arbeiten aus einem vollen Herzen heraus.

Struys vielleicht noch mehr als Meunier. Der erstere dringt noch inniger, beharrlicher in die untersten Schichten der menschlichen Gesellschaft ein als der originelle Schilderer der Typen des schwarzen Landes, der Förderer der schwarzen Diamanten. Meunier beherrscht nur eine Klasse der Elendesten unter den Elenden, während Struys das Leben der armen Leute

überhaupt und von allen Seiten anpackt. Meunier spricht namentlich der unterliegende Arbeiter an, welcher den ersten Hebel ansetzt zu dem gewaltigen Anwachsen des industriellen Reichtums. Struys dagegen begleitet das Volk der Armen in die dumpfige Stickluft seiner Hütten, wo es im stumpfen Brüten unbemerkt

und unbeachtet seine schwersten Kämpfe durchficht und sich wie in einem endlosen Martyrium in Krankheit und Tod verzehrt. Ihm blüht kein Trost, kein Erbarmen und das Mitleid, welches ihm ausschliesslich in Gestalt des Dieners Gottes erscheint, birgt in sich selbst das Entsetzen vor der letzten Stunde. Die Kunst folgt der Entwicklung und dem Aufschwunge des Menschengeschlechts

Schritt für Schritt. Sie ringt nach Licht, um diesem Aufschwunge in Farbentönen gerecht zu werden. Sie berücksichtigt aber auch die Schatten, die all dieses himmelstürmende Licht notwendig hinter sich lassen muss. Es entstand daher die »Arme Leute-Kunst« neben Freilicht und Symbolismus, die Schilderei des Elends und der Wehmut der Entsagung neben der der Lebensfreude und

Behaglichkeit. Eine solche Kunst, die uns zu denken giebt und vor manchen Übergriffen und materiellen Gelüsten zu behüten strebt, hat eine grosse Daseinsberechtigung. Ihr beredtester Prophet vielleicht ist Alexandre Struys.

Erst seit einigen Jahren bemüht man sich um eine Psychologie des Verbrechers. Man forscht nicht



Abb. 1. Alexandre Struys. Nach einer Photographie.

nur in seinem Vorleben, sondern auch in dem Leben seiner Erzeuger und deren Erzeuger nach, nur um folgern zu können, dass das betreffende Individuum kein normales sei, dass man vom ihm früher oder später irgend eine gemeinschädliche That zu erwarten habe. Auf das Schaffen genialer Menschen hat man dagegen schon von jeher die atavistischen Lehren angewandt; das *semper aliquid haeret* der Alten deckt sich mit Mütterchens Goethe Frohnatur. Es bedurfte daher vielleicht nicht einmal besonders weiser Frauen an der Wiege von Alexandre Struys, um die Voraussetzung eines künstlerischen Talenten bei dem Sprossen einer durch Generationen schon der Kunst lebenden Familie wahrscheinlich zu machen. Und was das häusliche Milieu möglicherweise doch nicht bewerkstelligt haben würde, das brachte nachher das akademische zu stande. Struys wurde der Genosse des extravaganten Jan Van Beers, des noch extravaganteren Jef Lambeaux — mehr bedurfte es wahrlich nicht, um ein urwüchsiges künstlerisches Fluidum in Struys zu erzeugen, dem dann die von Hause mitgebrachten, ererbten Anlagen zu gute kamen. Aus dem Verkehr dieses genial liederlichen Kleeblattes aber lässt sich eher alles andre als die Richtung nachweisen, in der Struys heute um die Palme der Unsterblichkeit ringt. Ja, er drängte ihn geradezu in falsche Bahnen, nämlich zum Frohsinn und Übermut hin, wie des jungen Mannes erste Bilder darthun. Wenn man sich also den heutigen Struys aus seiner künstlerischen Vergangenheit und Abstammung erklären will, so thut man gut, den springenden Punkt hierfür in ganz andrer Richtung zu suchen, nämlich in dem verheissungsvollen Zusammentreffen, dass Struys von holländischen Eltern geboren wurde, welche in einer urwüchsigen vlämischen Umgebung lebten, nämlich in der geräuschvollen Scheldestadt Antwerpen, in der selbst heute noch nicht trotz aller bedauerlichen Verflachung die künstlerischen Traditionen gänzlich ausgestorben sind. Mit dem ernsten, melancholischen, patriarchalischen, holländischen Blut in den Adern also, sog Struys eine kräftige, von Farbe und Gesundheit strotzende vlämische Luft ein. Dieses Gemisch gab einen guten Klang ab, um so mehr, als Struys in den Niederlanden selbst den ersten künstlerischen Unterricht genoss. In Dordrecht, dann in Rotterdam lernte er die grundlegenden Handgriffe seiner grossen Kunst. Bereits heute streiten sich beide Länder, wem von ihnen eigentlich Struys angehört. Dem Meister kann solches nur recht sein. Um Männer von mittelmässigem Talent streiten sich eben nicht die Nationen.. Wie mit einem Ruck erwachte Struys aus der Van Beers-Lambeaux-Epoche. Ein äusserer Umstand war es, der den Maler von Herrje! Wieviel Milch geht doch in die Kanne« plötzlich die »Raubvögel« malen hies. Zuvor allerdings hatte die Liebe zu seinen Studiengenossen und zu einem weiblichen Wesen schon einen gewissen Ernst in seine künstlerische Auffassung gebracht, wie »Vielleicht« und der »Muschelesser« bezeugen. Das Modell zu dem Geigenspieler in ersterem Bilde gab Van Beers her,

das zu dem zweiten Jef Lambeaux. Von hier aber bis zu einem Streit- und Trutzbilde, wie es das Gemälde »Raubvögel« war, das bedeutete einen Sprung, der den um eine Zukunft werbenden jungen Künstler direkt vor die Frage seines Seins oder Nichtseins stellte. Man möge sich die Situation vergegenwärtigen! In einem erzkatholischen Lande wagt es ein Künstler darzustellen, wie zwei Jesuiten einem schon mit dem Tode kämpfenden Manne ein Testament zu gunsten der Kirche abzurufen suchen! Struys hat sich weder damals noch heute jemals in die Politik, und noch weniger in den Streit zwischen Liberalen und Klerikalen gemischt, so freimütig er auch über die Zustände in seiner Heimat denken mag. Ein Vorfall in der eignen Familie gab ihm das Motiv zu dem Bilde ein. Der Ton, welchen dieses Gemälde so plötzlich anschlug, sollte sich aber erst nach einer Pause von vielen Jahren zum Ruhme des Künstlers wiederholen. Struys bekundete darin zum ersten Male seine Vorliebe für das Drama am häuslichen Herde. Eine Beleidigung der katholischen Geistlichkeit hat er damals gewiss nicht bezweckt, nur ein Unrecht hatte ihn gewurmt. Und mehrere seiner späteren Bilder haben bewiesen, wie sehr er dem stillen, geduldigen, armen Priester als dem einzigen Freudenspender im Elend gewogen ist.

Die »Raubvögel« machten ein ungeheures Aufsehen im Lande und über dessen Grenzen hinaus. Sie waren die Veranlassung, dass die weimarer Akademie unter Hagen dem damals erst dreiundzwanzigjährigen Manne die Klasse für geschichtliche Malerei anbot. Struys nahm an, vor allem um sich der Aufregung über seine kecke Leistung für einige Zeit zu entziehen und Gras über die Geschichte wachsen zu lassen. In Weimar blieb Struys von 1875 bis 1881. Er errang sich dort sehr schnell Freunde und Gönner, an deren Spitze der Grossherzog stand. Er schuf daselbst das auf der Wartburg befindliche Bild von »Luther's letzten Augenblicken«, auch »Vergessen« — eine mittelalterliche Ariadne im streng historischen Kostüm der Zeit — im Besitz des Museums von Philadelphia. Die Belgier hören nicht gern von Struys' Thätigkeit in Weimar sprechen, vielleicht nicht mit Unrecht. Struys entfremdete sich seiner ursprünglichen Natur, er wurde konventionell akademisch, düster in der Farbe. Der Vogel befand sich doch in einem Käfig, mochten dessen Stäbe auch vergoldet sein. Struys erging es nicht allein so. Die Vlamen sind überhaupt nicht im stande, ausserhalb des eignen Landes zu malen. Alles, Zeichnung und Farbe kommt ihnen abhanden. Italien, die Schweiz, sie besagen ihnen nichts, sie sind plötzlich wie mit Farbenblindheit geschlagen, der dortige Himmel und die dortige Erde sind in ihren Augen blass und farblos. Sie leben und vergehen mit dem Nebel und der Sonne ihrer Heimat, mit den Wogen des nordischen Meeres, mit den Sümpfen, Wäldern und Kirchen der flandrischen Küste und brabantischen Ebenen. So sagen und beweisen sie alle, und daher konnte auch Struys sich diesem Naturgesetze nicht entziehen. Gelang ihm in Weimar dann und wann auch ein Wurf, wie das

Bild seiner Hauswirtin, der vielgenannten, bekannten Philantropin Arnemann. In »Christian II.«, den er, nachdem er Weimar verlassen, 1882 in Antwerpen schuf, erkennt man noch immer diesen unseligen Einfluss der damaligen weimarer Historienklasse auf Struys. Es schien, als hätte seine Palette nur Theerfarben, als sei nur akademische Konvention seine Linie. Struys heiratete bald darauf eine holländische Dame und liess sich im Haag nieder. Die Hauptstadt der Niederlande war ihm jedoch zu einsam. Er lebte alsdann abwechselnd in Antwerpen und in Brüssel, und liess sich

schliesslich — um den ihm zu stillen Haag zu vermeiden! — in dem noch tausendmal stilleren Mecheln nieder.

Struys war damals sehr erbittert und verstimmt durch den unerwarteten Misserfolg seines Bildes »Träumerei«, auf das er grosse Hoffnungen gesetzt hatte. Er verschwand völlig aus dem Kreise, der sich um ihn und den, jetzt ebenfalls den verderblichen Händen von Jan Van Beers, glücklich entgangenen Jef Lambaux in Brüssel gebildet hatte. Da kam die Landesausstellung von 1887 und mit ihr ein erster Struys von Gottes Gnaden, das so berühmt gewordene Bild »Gestorben«, welches eine über die leere Wiege ihres toten Kindes sich werfende Frau aus dem Volke in einer ärmlichen Um-

gebung darstellt (Abb. 2). Von jetzt ab brachte die Palette des Mechelner Meisters nur Erfolge. Ihn selbst sah man allerdings nur selten; auch legten sich zwischen der einen und der andren seiner letzten Schöpfungen viele Monate, mitunter Jahre. Aber wie sie da kamen: »Der Broderwerb« (Museum zu Antwerpen, Abb. 3), »Das kranke Kind« (Abb. 4), »Die Tröstung«, »Vertrauen in Gott« bis zum »Besuch beim Kranken« (die Heliogravüre) und »Hoffnungslos« (die Heliogravüre in Heft 3) — letzteres Bild soeben vom Gentser Museum erworben — bedeuteten sie für den Künstler Sieg auf Sieg. Trotzdem war die Kritik nicht immer

mit diesen Bildern zufrieden, und zwar lediglich deshalb, weil der erdfahle Ton noch immer den Bildern anhaftete. Zum Glück war es diesmal die Kritik, welche den Kürzeren zog. Sie sah oder wollte nur sehen, was der Künstler geschaffen hatte, aber nicht wie und wo er es geschaffen. Seit den letzten beiden Bildern aber, »Besuch beim Kranken« und »Hoffnungslos«, feiert man schon fast einstimmig den Meister, auf dessen weitere Schöpfungen man jetzt geradezu wie eine Offenbarung wartet.

Dies Alexandre Struys und sein bisheriges Leben.

Es bietet, wie man sieht, nur wenig Überraschendes. Mit der Episode des Tendenzbildes »Raubvögel« und der Rückkehr aus Weimar, gleich einem verlorenen Sohne der vlämisch-niederländischen Kunst in die weit geöffneten Arme der verzeihenden Mutter, ist das sensationelle in des Mechelner Meisters Leben erschöpft.

Ganz anders aber erscheint Struys, sobald man seiner Technik näher nachforscht, sobald man beobachtet und erfährt, wie dieser Künstler arbeitet. Ja, dann erst sehen wir ihn mit einem Male so ganz und gar aus dem Rahmen des Herkömmlichen treten, dann erst lernen wir ihn und seine Werke eigentlich verstehen und lieben. Die Frage, wie Struys arbeitet, hat schon manches Kopfschütteln und Staunen er-

regt. In dem kleinen, kleinen Häuschen am Boulevard des Capucins, das er mit seiner Frau und seinen zwei Kindern in der stillen Stadt weit draussen bewohnt, findet der Besucher wohl eine kostbare Sammlung ersklassiger Antiquitäten, drei bis vier Gemälde des Meisters, aber keinerlei Atelier. Schüchtern klingt dann wohl die Frage: »Und wo ist Ihr Atelier?« Und der Künstler mit dem ihm eignen stillen Lächeln: »Ich habe kein Atelier.« »Aber Sie werden doch wenigstens Skizzen, Entwürfe zu zeigen haben?« »Ich besitze keine Skizzen, denn ich verwende sie doch nie.« Mit einem Worte also, Struys' Atelier ist ganz Mecheln, ist das



Abb. 2. Gestorben. Ölgemälde von A. Struys.  
Photographie Alexandre.

Gewirr jener öden Strassen, in denen das Volk der Armen lebt und seine Spelunken bewohnt, wo die Sonne in die Wohnungen, wenn überhaupt, nur durch erblindete oder mit Papier verklebte Fenster blickt. Alle diese baufälligen Häuser und kaum mannshohen Kammern in ihnen sind unsres Mannes Arbeitsstuben, ihre Bewohner seine Modelle. Man wundert sich, dass Struys so wenig schafft. Jetzt wird man eines besseren belehrt sein. Hat er einen Vorwurf gefunden, dessen dramatische Seite ihn packt, so geht Struys auf die Suche nach einem diesem Vorwurfe entsprechenden Milieu. Hat er nach langem gewissenhaftem Suchen die ihm zusagende Umgebung entdeckt, so lebt auch er das Leben der armen Leute, der mitleidigen Priester, die sie besuchen und trösten kommen. Sie werden seine Freunde, seine Verwandten, seine Eltern. Er nimmt teil an ihren Leiden, als müsste das so sein, als fesselten ihn nahe Bande an diese vom Schicksal schwer geprüften ungenannten Duldler. Wie malt er sie? Auch hier macht er keine Skizzen von seinen Typen. Er stellt sie, wie es der Gegenstand des Bildes erheischt, er gebraucht keine Entwürfe, denn Handlung und Ort des erwählten Dramas aus dem Eintagsleben sind dort vor ihm und um ihn herum. Struys schafft also ohne Verzug das fertige Bild. Damit

aber beginnt erst des Meisters eigentliches Martyrium. Ihm liegt nicht nur der Stoff am Herzen, der seine nach Melancholie dürstende Seele befriedigt. Ihm ist es in erster Linie um die Atmosphäre zu thun, in der sein Drama vor sich geht. Licht und Sonne, oder die von dieser bewirkten Glanzreflexe aber, sind Störenfriede, sie gehören nicht in die Kammern der Armen, in denen mit dem Stickdunst das Halbdunkel

umgeht, wie es sich für ein braves, jede Helle scheuendes Arme-Leute-Elend schickt. Wie oft aber stört nicht dennoch die Alle gleich bescheinende Sonne tage- und wochenlang den Meister bei seiner stillen aufopfernden Arbeit! Dann legt Struys die Palette nieder und wartet geduldig, wohl auch ungeduldig, bis das satte Halbdunkel wieder als gewohnter Gast bei seinen Freunden eingetreten ist. Struys malt demnach

das reine, unverfälschte Leben, er huldigt keiner Konvention, keiner Mode, keiner Schule, er schreibt Geschichte. Nur sind es keine

historischen Vorgänge mehr, wie in der Weimarer Zeit. Er schreibt unsre soziale Geschichte in Einzeldarstellungen, und zwar nicht die reichen, viel erörterten und viel beehrten Seiten derselben, sondern die »dessous« unsres gesellschaftlichen Lebens, alles das, was wir nicht gern sehen wollen, weil es uns langweilt und uns in unseren Freuden stört. Aber auch Struys will durchaus kein Freudenstörer, kein Weltverbesserer sein. Er bleibt der schlechte Schilderer einer bestimmten

Klasse von Menschen, an deren Wiege nie das Glück gestanden, und die doch ein Teil und manchesmal gewiss nicht der schlechteste unsrer selbst sind. Seine Kunst atmet keine grämliche Tendenz, aber sie beschränkt sich durch-

aus auf einen bestimmten Darstellungskreis.

Ich sagte weiter oben, dass die Kritik sich noch immer nicht völlig mit dem dunklen Tone der Bilder des Mechelner Meisters befreunden kann. Ich glaube es gern. Ich weiss nicht, ob einer dieser Herren jemals jenen Mut der Entsagung haben wird, den Struys jahraus, jahrein bekundet, den Mut, mit den Armen zu leben. Thäten sie das, so würden sie zweierlei entdecken. Einmal, dass es dem Künstler



Abb. 3. Broterwerb. Ölgemälde von A. Struys.  
Photographie Alexandre.

gar nicht anders möglich ist, als dunkel und hell-dunkel zu malen, denn diese Tönung ist eben die beständige, ewige, der man bei den armen Leuten begegnet. Das Prunken mit strotzenden Farben ist ja vlämischer angeborener Gebrauch und vlämische Überlieferung. Struys aber ist zur anderen Hälfte, und vielleicht mehr, als man es in Belgien wahr haben will, Holländer, dem

die trüben Stimmungen und Töne ohnehin auf der Palette liegen. Er nähert sich auf der dramatischen Seite wohl dem Belgier Degroux; was Koloratur und Stimmung jedoch anbetrifft, so ist Israels, z. B., augenscheinlich sein naher Verwandter. Ist aber Israels etwa kein Kolorist? Das halbe Dunkel gehört unabweislich zu dem Mystizismus der uns von Struys vorgeführten Dramen, denn selbst aus der Wahrhaftigkeit jener

Vorgänge spricht dieses unfassbare Etwas, das unsere Herzen heftiger schlagen macht, während es seinen aus Armut und Weihrauch zugleich gemischten Duft über uns ausströmt. Ein zweiter vermeintlicher Mangel würde ebenfalls sehr bald seine

Erklärung finden, hätte man das Recht und die Gelegenheit, den Künstler in seiner Arbeit zu sehen, was aber selbst den Intimsten der Intimen verwehrt ist. Man wirft Struys vor, dass er

in der Zeichnung nicht sehr stark ist, ebensowenig in der Perspektive. Auch hier ein zweiter grosser Irrtum. Struys kann sehr wohl zeichnen und die Entfernungen berechnen. Hat ihm auch Weimar bezüglich der Farbe eine zeitlang geschadet, die strenge Komposition, die energische Linienführung, das Zeichnen hat ihn die dortige Historienklasse doch gelehrt!

Woher denn aber diese scheinbaren Unrichtigkeiten? Struys malt eben nur im Stehen! Er beherrscht also durchaus den niedrigen Raum, in welchem er arbeitet. Er sieht alle Dinge nicht nur über und neben sich, sondern fast unter sich, und wenigstens wie die engbrüstigen Fenster, die Jahrmarktsnippes und Heiligenbildchen in gleicher Höhe. Er malt also haarscharf,

was und wie er es sieht. Er erlaubt sich selbst keinerlei Zugeständnis, keine malerische Anordnung „ad hoc“, keine Verschönerung. Ersucht nur Natur, nur das Leben, mag es auch noch so krass und so voller Gegensätze, im Sinne anderer so unmalerisch als möglich sein.

Unter seiner geschickten Hand entwickelt es sich doch zu einer gewaltigen Predigt, die uns rührt und zu denken zwingt.

Das ist also Alexandre Struys. Eine der markantesten Erscheinungen in der künstlerischen Bewegung unserer Zeit, ein starker Fels im Meere wilder und kontrastierender Brandungen. Struys ist noch jung, er wird hoffentlich noch so manche Leinwand in die Welt seiner Bewunderer hinausenden, vielleicht auch noch hier und da eine neue, ungeahnte Saite in seiner Kunst anschlagen. Man verarge es ihm also nicht, dass er in der Einsamkeit bleibt und allen weltlichen Verlockungen so

weit als möglich aus dem Wege geht. Lebt er doch gerade deshalb und nichtsdestoweniger ein reiches, inneres Leben, ein Leben, aus dem uns der reinsten künstlerische Genuss, und ihm selbst die Glorienkrone der Unsterblichkeit erwächst. Sie sei ihm vergönnt, denn er hätte sie sich ehrlich und selbstlos genug verdient.



Abb. 4. Das kranke Kind. Ölgemälde von A. Struys.  
Photographie Alexandre.



Abb. 30. *Christus und die Kinder. Nannburg, St. Wenzelskirche, Photographie Tamme.*

## DIE DRESDNER CRANACH-AUSSTELLUNG

VON KARL WOERMANN

(Schluss.)

### III.

Sehen wir uns nun in der Cranach-Ausstellung nach kleineren Cranach'schen Bildern aus den zwanziger Jahren um, so thun wir gut, unsere Untersuchung gleich bis 1537, dem Jahre der entscheidenden Wandlung in Cranach's Werkstatt, auszudehnen. Fand doch auch in diesem Jahre eine Veränderung in der Form des Schlangenzeichens statt, das jetzt statt der stehenden Fledermausflügel, die es bisher gehabt, liegende Vogelflügel erhielt. Dass das Werkstattzeichen schon in diesem ganzen Zeitraum, da es von den Gesellen wie vom Meister angewandt wurde, kein Beweis für die Eigenhändigkeit eines Cranachischen Gemäldes sei, wusste man längst. Auch hat schon Schuchardt versucht, einige der Werkstatt-Bilder für Hans Cranach zu retten; und dass in den letzten Jahren vor 1537 auch schon die Mitarbeit des sicher 1515 geborenen jüngeren Lukas Cranach in Frage kommt, ist bereitwillig zuzugeben. An sicheren Merkmalen, die Arbeiten dieser Söhne Cranach's aus dem übrigen Werkstattsgut dieser Zeit auszusondern, aber fehlt es bis jetzt. Der Versuch, kleine Formenverschiedenheiten des Schlangenzeichens für solche Merkmale zu erklären, ist nicht geglückt. Ob ein Fledermausflügel oder ob ihrer zwei sichtbar sind, ist zufällig. Noch das vortreffliche Dresdner

Bildnis Herzog Heinrich's des Frommen von 1537, das Hans Cranach gar nicht gemalt haben kann, trägt die Schlange mit nur einem Fledermaus-Flügel. Es ist auch von vornherein unwahrscheinlich, dass ein Meister wie Cranach sich bei der Bezeichnung seiner Bilder in derselben Zeit immer ängstlich an die gleiche perspektivische Ansicht seines Zeichens gebunden haben sollte. Nur eine so grundsätzliche und dabei tatsächlich nachweisbare Veränderung, wie der Übergang von stehenden Fledermaus- zu liegenden Vogelflügeln, kann in dieser Beziehung ernstlich in Betracht gezogen werden. Wir werden also nach wie vor den bezeichneten Cranach'schen Bildern dieses Zeitraums gegenüber zunächst nur fragen können, ob sie als eigenhändige Arbeiten des alten Lukas anzusehen sind oder nicht; und mir ist es bis jetzt trotz aller von anderer Seite gegebenen Anregungen nicht möglich gewesen, hierfür andere Merkmale aufzufinden, als die Güte und Gediegenheit der Arbeit, die Reinheit der Zeichnung, die mit Weichheit verbundene Bestimmtheit der Pinselführung, die besonders lebhaft Harmonie der Färbung, die Sorgfalt der Modellierung des Nackten, vor allen Dingen die Feinheit der ins einzelne eingehenden Behandlung des Haars und des Beiwerks. Da die Auswahl für die Cranach-Ausstellung von

vornherein so getroffen worden, dass aus diesem Zeiträume hauptsächlich nur solche Bilder erbeten worden, die bis dahin von mir, wie von allen Forschern, als eigenhändige Bilder bezeichnet worden waren, so ergeht sich schon von selbst, dass ich nicht geneigt bin, viele der ausgestellten Bilder dieser Art nachträglich nur für Werkstattsgut zu erklären. Nur die Bilder mit nackten Gestalten können eine Ausnahme machen; von ihnen halte ich nach der Ausstellung eine kleinere Anzahl für eigenhändig als vor der Ausstellung.

Von den ausgestellten Andachts- und Madonnenbildern dieses Zeitraums, die, wohlgemerkt, niemals mehr einen Heiligenschein zeigen, sei zunächst die »Verlobung der hl. Katharina des Erfurter Doms (99) genannt. Dass dieses Bild, dessen Bedeutung etwas über-

schätzt worden, nicht schon 1509 entstanden sein kann, wie behauptet worden, liegt auf der Hand. Schon der grüne Vorhang des Hintergrundes, den wir auf der Ausstellung zuerst auf dem Bamberger Bilde von 1520 trafen, weist auf die spätere Zeit hin. Vom grünen Vorhang hebt auch die ver-

wandte Frankfurter Madonna (83) sich ab, die besser ist als ihr Ruf; ein schönes eigenhändiges Beispiel einer Madonna auf schwarzem Grunde vom Ende der zwanziger Jahre ist das Schubart'sche Bild (47); als Hauptbeispiel einer lebensgrossen Madonna der zwanziger Jahre, die vor reichem landschaftlichen Grunde sitzt, war die anmutige »Madonna unter dem Apfelbaum« (82) aus der Ermitage zu St. Petersburg ausgestellt.

In den dreissiger Jahren, nach der Protestation von Speyer, werden die Madonnenbilder Cranach's seltener. Erst seinen letzten Lebensjahren, der Zeit seiner Innsbrucker Musse und freiwilligen Gefangenschaft freilich kann ich, wenn sie eigenhändig ist, die Unterberger Madonna des Innsbrucker Ferdinandeums zuschreiben, die in ihrer zugleich breiteren und bräunlicheren, zugleich flüssigeren und flüchtigeren Modellierung und ihrer ruhig einheitlichen, tonigen Farben-

stimmung nichts mit den Cranach'schen Madonnen der zwanziger Jahre zu thun hat. Das Schlangenzeichen dieses Bildes ist nicht überzeugend genug, um in Betracht gezogen zu werden. Am wenigsten sind stehende Flügel, wie mein Katalog, ehe das Bild in Dresden eingetroffen war, nach anderen Quellen angab, an ihm zu bemerken.

In den dreissiger Jahren ersetzen andere biblische weibliche Halbfiguren öfter die Madonnen. Als Beispiele waren die Judithbilder des Aachener Museums (54) von 1531 und des Herrn Amtshauptmann Trittel in Tornau (49) von 1530 ausgestellt. Jenes ist charakteristisch für Cranach's Darstellungen dieser Art, dieses zeigt in der farbigen Haltung ein eigenartiges, düsteres Feuer, das vielleicht gerade an einen der Söhne des Meisters erinnern könnte.



Abb. 31. *Die Ehebrecherin vor Christus. Budapest, Nationalgalerie. Photographie Tamme.*

Von den ausgestellten figurenreichen und geschichtlichen Darstellungen Cranach's aus den zwanziger und den ersten dreissiger Jahren geben nur wenige zu besonderen Bemerkungen Anlass. Das Gemälde »Christus segnet die Kinder« (46) aus der Naumburger Wenzelskirche (Abb. 30) bleibt, wenn

sich die Jahreszahl 1529 auch nicht oder nicht mehr auf ihm nachweisen lässt, eine der frühesten und besten Darstellungen dieser liebenswürdigen, noch heute zum Herzen des Volkes sprechenden Schöpfung des Meisters. Das Budapester Bild der »Ehebrecherin vor Christus« von 1532 (56; Abb. 31) ist keineswegs das früheste Exemplar dieser Darstellung aus der Cranach'schen Werkstatt, aber eines der kraftvollsten und gediegensten in der Durchführung der Köpfe, deren Haarbehandlung zugleich eine ausserordentliche Feinheit der Einzeldurchbildung zeigt. Bei alledem hat das Bild einen besonderen, tief kühlen, aber saftigen Farbenton, der, wenn er ganz ursprünglich ist, zu Zweifeln Anlass giebt. Jedenfalls steht das interessante Schleissheimer Bild, »der Mund der Wahrheit« (62), mit der Jahreszahl 1534 in der Behandlung und Färbung dem Naumburger Bilde von 1529 wieder näher, wogegen das Mittelbild des Altars Georgs des Bärtigen (61)

aus der Fürstengruft des Meissner Doms, das grosse Eccehomo von 1534, wieder der Budapester Ehebrecherin von 1532 näher verwandt erscheint. An manchen dieser Bilder mag der Meister mit seinen Söhnen oder anderen Gesellen gemeinsam gearbeitet haben. Gaben die Darstellungen des Heilands mit den Kindern und deren Müttern den willkommenen Anlass, eine Anzahl typischer Frauengestalten um den Heiland zu gruppieren, so bilden auf den Darstellungen der Ehebrecherin charakteristische Männerköpfe den Grund, von dem der Christuskopf sich abhebt.

Das grosse, unbezeichnete und undatierte Bild der Aschaffenburger Stiftskirche, das des Heilands Höllenfahrt und Auferstehung darstellt (155), kann nicht mit Janitschek zu den eigenhändigen Werken Cranach's vom Anfang der zwanziger Jahre stellen, und noch unmöglicher ist es mir, es wegen der Nebeneinanderstellung kirschroter und feuerroter Gewänder in den Kleidern der schlafenden Wächter, die in Cranach's Bildern bis 1516 häufig ist, in eine noch frühere Zeit zu versetzen. Auch die goldenen Strahlen um des Heilandes Haupt erinnern allerdings an die frühere Zeit. Allein bei Bildern, die der Meister nicht selbst gemalt, sind derartige

Alterskennzeichen trügerisch. Die Typen gleichen denen vom Ende der zwanziger Jahre; die dünne Malweise gleicht der Art, die wir den Anfängen des jüngeren Cranach zuschreiben pflegen; doch kann dieser gegen Ende der zwanziger Jahre noch nicht so weit gewesen sein, dass das Bild ihm zugeschrieben werden könnte. Ich kann es nur, Friedländer zustimmend, als Werkstattsbild um 1529 bezeichnen. Von den beglaubigten kleineren religiösen Darstellungen ist die hl. Helena (18) mit der Jahreszahl 1525 aus der Galerie Liechtenstein (Abb. 32) lehrreich, weil die tête carrée der Heiligen hier zum erstenmal, wie übrigens ebenfalls die gleiche tête carrée der Lucrezia (19) von 1525 bei Herrn Schlosshauptmann von Cranach die chinesisch schiefe Stellung der nach aussen emporgezogenen Augen zeigt, die nach dieser Zeit manchen Cranach'schen Frauenköpfen eigentümlich bleibt. — Von den biblischen Bildern mit kleinen Figuren vor landschaftlichem Grunde gehört die Darstellung Simson's und Delila's (45) von 1529 aus dem Besitze der Stadt Augsburg zu den frischesten eigenhändigen Bil-

dern dieser Art. Die protestantische Erlösungsdarstellung (44) von demselben Jahre aus der Gothaer Galerie wurde erbeten, weil sie den Ruf hatte, das beste Exemplar dieser Darstellung zu sein. Ich war nicht dazu gekommen, das Prager Exemplar vom gleichen Jahre nochmals zu vergleichen, hatte es daher auch nicht erbeten. Doch bedauere ich dies jetzt, da sich möglicherweise doch herausgestellt hätte, dass das Prager Exemplar besser sei, als das etwas unsicher behandelte Gothaer. Das Opfer Abraham's (53) von 1531 aus der Galerie Liechtenstein zeigt demgegenüber die etwas kühlere, kräftigere, heitere Technik und Färbung, die sich in manchen Beziehungen auf der Budapester

Ehebrecherin von 1532 wiederfindet. — Die Kreuzigung Christi von 1536 aus dem Besitze des Herrn Regierungsrats Demiani in Leipzig (65) zeigt noch immer den inneren Gleichmut, mit dem Cranach den pathetischen Stoffen gegenübertrat.

Was sodann die Darstellungen nackter biblischer oder mythologischer Gestalten betrifft, die alle auf dem Boden des gleichen Zeitgeschmacks erwachsen sind, einerlei ob sie Adam und Eva, Apollon und Diana oder Venus und Amor benannt werden, so hat Cranach, nachdem er im Petersburger Venusbilde von 1509 und in den verschiedenen frühen Darstellungen des ersten Menschenpaares eigenhändig die Wege gewiesen, ihre Ausführung später offenbar zum grössten Teile seinen Gesellen überlassen. Dass Hans Cranach's Hand in manchem dieser Bilder erhalten, ist durchaus wahrscheinlich. Eine Darstellung der

Venus und Amor schreibt das Stigel'sche Gedicht ihm ausdrücklich zu. Den meisten dieser Bilder können wir heutzutage keinen sonderlichen Geschmack abgewinnen. In den Dresdner Blättern gaben die ausgestellten Werke dieser Art Anlass zu einem ärztlichen Meinungsaustausch über die Verbildungen des weiblichen Körpers, die durch die Tracht der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts hervorgerufen seien. Von den ausgestellten Bildern des ersten Menschenpaares ist die grosse Dresdner Doppeltafel (51 und 52) von 1531, wenn auch wohl eigenhändig, so doch schwerlich dem Florentiner Exemplar von 1528 gleichzustellen. Von den kleinen Darstellungen des Sündenfalls aus dieser Zeit ist das ausgestellte Magdeburger Exemplar von 1532 so gut wie irgend ein anderes.



Abb. 32. Die heil. Helena.  
Wien, Galerie Liechtenstein. Photogr. Tammé.



Abb. 33. *Die Wirkung der Eifersucht.* Weimar; Grossherzogl. Museum. Photographie Tamme.  
Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XI. H. 4.

Von den Venus- und Amor-Bildern würde das Schweriner Bild, wenn es besser erhalten wäre, sich vielleicht als eigenhändig bewähren. Für eigenhändig halte ich auch die Darstellung Apollon's und Diana's aus dem Berliner Museum. Die kleine Lucrezia (60) von 1533 aus dem Besitze Professor L. Knaus' ist die um ein Jahr jüngere Schwester der kleinen nackten Gestalt (57) von 1532, aus dem Städel'schen Institut zu Frankfurt a. M. Die ausgestellten Parisurteile dieser Jahre (42 und 121), die auf des Meisters Holzschnitt von 1508 zurückgehen, gehörten

leider nicht zu den allerbesten Stücken dieser Art, die auf uns gekommen. — Die Wirkung der Eifersucht (40) von 1527 aus dem Weimarer Museum dagegen ist wohl die beste Darstellung dieser Art, die sich erhalten (Abb. 33) hat. Sie auf Hans Cranach zurückzuführen, sehe ich keinen Anlass. Auch die schöne Berliner Zeichnung desselben Gegenstandes (Abb. 34) kann, gerade wenn man Hans Cranach's Zeichnungen in seinem Skizzenbuch des Kestners-Museums mit ihr vergleicht, nicht Hans, sondern nur dem älteren Lukas Cranach zugeschrieben werden. Das Weimarer Bild aber zeigt, was unser Meister sowohl in Hinsicht der poetischen Erfassung des Phantasiestoffes, als auch in Bezug auf seine male- rische Gestaltung aus der Gruppierung nackter Figuren vor üppiger Landschaft zu machen verstand. Das Bild führt uns in die Urzeit der Menschheit zurück. Nackte

Männer kämpfen um nackte Frauen, die mit ihren Kindern in höchster Aufregung zuschauen. Die ganze Komposition ist der reichen Landschaft vor leuchtender Ferne ausserordentlich geschickt eingeordnet. Das Thema, Menschen im Naturzustand in menschlich natürlichen Handlungen auf landschaftlichem Grunde darzustellen, mahnt an gewisse moderne deutsche Bestrebungen, die von Hans von Marées ausgingen, und erinnert dann auch wieder an die Schöpfungen Böcklin's. Dass mittelalterliche Schlösser und Burgen dabei im Hintergrunde auftauchen, entspricht derselben geschichtlichen Unbekümmertheit, die Paris im Schönheitswettstreit der Göttinnen als mittelalterlichen Ritter

erscheinen lässt. — Derselben Empfindung wie die »Wirkung der Eifersucht« von 1527 entspricht die vielleicht ein Jahr später entstandene kleine »Faunenfamilie« (85) der Fürstl. Sammlung zu Donaueschingen. (Abb. 35.) Der Gegenstand brauchte nicht anders angeordnet, nur anders gemalt zu sein, um noch heute »modern« zu wirken. Auch dieses Bild kann recht wohl von Cranach selbst herrühren.

Die sittenbildlichen Darstellungen des Meisters führen uns zum Anfang der zwanziger Jahre zurück. Der von Schülerhänden unendlich oft behandelte und abgewandelte Vorwurf

»Geld statt Liebe« tritt unter Cranach's Gemälden zum erstmal in dem ausgestellten Bilde von 1522 aus der Budapestergalerie auf. Eine Hogarth'sche Ader pulsiert in Cranach's Schöpfungen dieser Art. Die Schärfe der Charakteristik, die unter Schülerhänden rasch zur Karikatur wird, und die geschmeidige Kraft der Pinselführung lassen das aus- gestellte Bild als ein eigenhändiges Cranach'sches Werk dieser Zeit erscheinen.

Zu den besten Werken der Ausstellung gehören auch die besten Bildnisse, die Lukas Cranach d. Ä. in den zwanziger Jahren geschaffen. Eigenhändige Gemälde von Schülerarbeiten an der Unmittelbarkeit der Erfassung der Persönlichkeiten und an der Frische und Kraft der Durchführung zu unterscheiden, ist vielleicht auf diesem Gebiete am leichtesten möglich. Die Bildnismalerei ist der beste

Masstab des künstlerischen Könnens einer Zeit. Hier ist es unmöglich, durch den Inhalt über künstlerische Schwächen hinwegzutäuschen. Hier heisst es: Hic Rhodus, hic salta. Dass die besten Bildnisse Cranach's den besten Bildnissen Dürer's oder Holbein's gleichständen, wäre zu viel gesagt. Aber weit ist der Abstand nicht, der sie von den Schöpfungen dieser Meister trennt. Den geistigen Gehalt der dargestellten Persönlichkeiten spiegeln sie freilich nur selten wieder; ihre äussere Erscheinung aber pflegt bei einer gewissen geistigen Gelassenheit mit grosser, schlichter Natürlichkeit und nicht ohne malerischen Reiz dargestellt zu sein.



Abb. 34. Die Wirkung der Eifersucht.  
Bleistiftzeichnung. Berlin; Kgl. Kupferstich-Kabinett.

Man betrachte nur das Brustbild des zweiundzwanzigjährigen Jünglings von 1521 aus dem Schweriner Museum! (15; Abb. 36). Wie einfach und überzeugend die Züge! Wie gut und frisch die Pinselführung, wie fein und lebendig die Farbenzusammenstellung: auf dem schwarzen Grunde der blau-grün gemusterte strohgelbe Rock und der breite, zinnberrote Hut! Der »Luther als Junker Jörg« (114) aus der Leipziger Stadtbibliothek, der ungefähr derselben Zeit angehören muss, ist lange nicht so wohl erhalten. Man betrachte

sodann die Bilder von 1526: z. B. das treffliche Brustbild aus dem Heidelberger Schlosse (32), das einen blau-äugigen Herrn mit wahren, sprechenden Zügen in rot-weiss gestreifter Kleidung, in goldenem Haarnetz und goldener Kette darstellt (Abb. 37), — die keineswegs geschmeichelten, überzeugend »ähnlichen« Bildnisse des Weimarer Museums, die Johann Friedrich den Grossmütigen als Bräutigam und die Prinzessin Sibylle von Cleve als seine Braut darstellen (23 und 24), — die beiden ausserordentlich fein und zart aufgefassten Knabenbildnisse (33 und 34) aus dem Besitze Seiner Königlichen Hoheit des Grossherzogs von Hessen, von denen, wie Jul. Erbstein im »Münz- und Medaillen-Freund« (1899, Nr. 5 u. 6) dargethan, der etwas ältere Knabe (33), der sein Schwert im Arme hält, den nachmaligen Kurfürsten Moritz (geb. 1521), der etwas jüngere Knabe (34), der sein Schwert zieht, dessen Bruder, den jung verstorbenen Prinzen Severin (geb. 1522) darstellt (Abb. 38). Wenn diese beiden Bildnisse auf späteren Kopien — z. B. den Miniaturen des Gothaer Museums — als diejenigen der 1455 durch Kunz von Kauffungen aus dem Schlosse zu Altenburg geraubten Prinzen bezeichnet werden, so beruht das eben auf willkürlicher späterer Übertragung. — Von den übrigen um diese Zeit entstandenen Bildern seien zunächst noch das Bildnis Friedrich's des Weisen von 1525 aus dem gotischen Hause zu Wörlitz (20), ein Bild, in dem Schuchardt die Hand Hans Cranach's

vermutete, sowie dessen Wiederholung von 1526 aus dem Besitze Sr. Kgl. Hoheit des Prinzen Georg zu Dresden (119) und das Gegenstück dieses Bildes (26) hervorgehoben, das einen Fürsten im Nelkenkranz darstellt, in dem man, bis Erbstein uns auch hier vielleicht eines besseren belehrt, doch wohl am ersten Johann den Beständigen im ersten Jahre seiner Regierung erkennt. Jedenfalls ist der dargestellte, offenbar ein Fünfziger, zu alt, um den jungen Johann Friedrich den Grossmütigen als Bräutigam darzustellen. Wie

dieser 1526 aussah, zeigt ja auch sein Weimarer Bild. Das schöne grosse Frauenbildnis von 1526 aus der Ermitage zu St. Petersburg (25), in dem ich eine eigenhändige Arbeit des alten Cranach erkenne, kann nach Massgabe des gleichzeitigen Weimarer Bildnisses der Sibylle von Cleve schwerlich, wie angenommen wird, diese Prinzessin darstellen. Dies Bild sieht überhaupt mehr nach einem Idealbildnis als nach der Darstellung einer bestimmten Persönlichkeit aus.

Die Bildnisse des Kardinals Albrecht von Brandenburg dem alten Cranach abzusprechen, sehe ich durchaus keinen Grund ein; am besten ist das bezeichnete lebensgrosse Berliner Brustbild (88; Abb. 39), das den Kirchenfürsten vor grünem Vorhang darstellt; es zeigt den Meister zu Anfang der zwanziger Jahre auf der Höhe seines Könnens in diesem Fache. Vor grünem Vorhang zeigt den Kardinal auch noch



Abb. 35. Nackte Fannenfamilie. Donaueschingen.

das kleine Bild von 1526 (27) aus der Petersburger Ermitage. Bekannter sind die beiden Bilder, die den Kardinal in kleiner, ganzer Gestalt als hl. Hieronymus abbilden. Das eine, das den hl. Hieronymus im Gemache (22) darstellt, von 1525 datiert, gehört dem Darmstädter, das andere, das ihn in der einsamen Landschaft darstellt (37), von 1527 datiert, gehört dem Berliner Museum. In beiden Bildern liegt das Hauptgewicht nicht sowohl auf der feinen Durchbildung der bekannten Züge des Kardinals, als auf der Zusammenstimmung des Bildnisses mit der ganzen Umgebung. Das Darmstädter Bild,



Abb. 36. *Bildnis eines jungen Mannes.*  
Schwerin, Museum. Photographie Tamme.

das keineswegs eine unmittelbare Nachbildung des Dürer'schen Stiches ist, ist künstlerisch reizvoll durch den feinen Dreiklang, den das blasse Blau der Wände und das Rot der Kardinalstracht mit dem Ockergelb des Holzwerks und des Löwen bilden. Dieser Farbdreiklang tritt so hervor, dass man meinen könnte, das Bild sei in ganz modernem Sinne, etwa im Sinne Gotth. Kuehls, auf ihn hin gearbeitet worden. Das Berliner Bild zeichnet sich durch die tiefe Färbung und frische Durchführung der Landschaft aus. Den früheren zwanziger Jahren muss das männliche Bildnis (88) der fürstlichen Sammlung zu Donaueschingen, den späteren zwanziger Jahren dasjenige eines Herrn mit der Kette des goldenen Vlieses (87) bei Herrn Schlosshauptmann von Cranach angehören. — Das sprechend gezeichnete, in feiner, lebhafter Farbenstimmung durchgeführte Bildnis des Brandenburger Kurfürsten Joachim I. (48) aus der Bayreuther Bibliothek gehört zu den wirkungsvollsten der Ausstellung; doch geben die liegenden Flügel des Schlangenzeichens, die zur Jahreszahl 1529 nicht stimmen, zu Zweifeln Anlass. Entweder ist die Inschrift erst nach 1537 aufs Bild gesetzt oder es ist die spätere Wiederholung eines nicht erhaltenen Bildes von 1529. Sieht man die Einzelheiten, z. B. die Haarbehandlung daraufhin an, so erscheint dieses

wahrscheinlicher als jenes. — Von den ausgestellten Bildnissen Luthers und der Katharina von Bora aus dieser Zeit kann ich mit völliger Sicherheit kaum ein einziges als eigenhändiges Werk des alten Cranach anerkennen, am ersten den leider nicht in ursprünglicher Frische erhaltenen Kopf von 1525 aus der Lutherhalle zu Wittenberg (21; Abb. 40). Gerade die Bildnisse der sächsischen Fürsten und Reformatoren wurden ja auch unzählige Male in Cranach's Werkstatt bestellt und ausgeführt. Sicher eigenhändig und, wenn auch stumpf und firmlos, so doch wohl erhalten, sind die Wartburgbildnisse von Luthers Eltern (35 und 36), die der alte Cranach 1527 (Abb. 41 und 42) in Wittenberg gemalt hat. Von dem, was er in diesen derben deutschen Köpfen sah, hat der Meister dem Beschauer nichts verschwiegen, aber er hat auch nichts hinzugesetzt. Mehr idealisiert erscheint dagegen wieder das anmutige kleine Tübinger Damenbildnis von 1527 (38), das der alte Meister selbst ausgeführt haben muss. Der auffallenden Härte und Schwarzsichtigkeit der Bildnisse Georgs des Bärtigen gegenüber (64, 120), die um 1534 entstanden sind, erscheint es mir zweifelhaft, ob der alte Cranach, abgesehen von dem Bildnis auf dem Meissener Flügelaltar (61), überhaupt eins von ihnen eigenhändig gemalt hat.



Abb. 37. *Männliches Bildnis von 1526.*  
Heidelberger Schloss-Sammlung. Photographie Tamme.



Abb. 38. Prinz Severin. Darmstadt,  
Se. kgl. Hoheit der Grossherzog. Photogr. Tamme.

Dass das Jahr 1537 einen grossen Umschwung in Cranach's Leben und Werkstatt brachte, ist nachgerade allgemein bekannt. Hans Cranach war in Bologna gestorben, der jüngere Lukas trat, 22 Jahre alt, als Mitmeister in die Werkstatt seines Vaters ein. Dieser wird, nachdem er Bürgermeister seiner Adoptiv-Vaterstadt geworden war, die Ausführung der immer zahlreicher aus allen Gegenden Deutschlands einlaufenden Bestellungen um so lieber seiner Werkstatt überlassen haben, als sein jüngerer Sohn Lukas es verstand, sie in seinem Sinne zu leiten. In dem neuen Werkstattzeichen, das Vogelflügel an die Stelle der Fledermausflügel der Schlange setzte, kam die Neuordnung der Dinge sicher zum Ausdruck. Es ginge aber viel zu weit, anzunehmen, dass der alte Cranach nunmehr völlig aufgehört habe, selbst zu malen. Wäre das der Fall, so würde es sich bei allen Cranach'schen Bildern, die das Zeichen mit dem liegenden Flügel tragen, nur noch um die Frage handeln, ob es eigenhändige Werke des jüngeren Lukas Cranach oder Arbeiten aus dessen Werkstatt sind. Jüngere Forscher scheinen geneigt zu sein, zu dieser früher einmal verbreiteten Ansicht, der besonders Scheibler entgegen getreten war, zurückzukehren. Allein es ist durchaus unwahrscheinlich, dass der alte Cranach 1537 den Pinsel

ganz niedergelegt haben sollte. Sind auch doch noch Quittungen seiner Hand aus den vierziger Jahren vorhanden, in denen er bekennt, Zahlungen »auf arbeit die ich gemacht hab«, erhalten zu haben. Es kann sich bei der Unterscheidung der mit liegenden Schlangenflügeln versehenen Werke des jüngeren und des älteren Cranach also wieder nur um stilistische Merkmale handeln. Diese sind im ersten Jahrzehnt der Thätigkeit des jüngeren Lukas, in denen er sich erklärlicher Weise so eng wie möglich an die Art seines Vaters anschloss, natürlich noch spärlich gesät. Doch meint man die beiden Hände gleich von 1537 an zu unterscheiden, zumal in den verschiedenen Bildern der Passionsfolge, die sich teilweise im Berliner Schlosse, teilweise in der Berliner Galerie befinden. Als Kennzeichen der erwachenden Selbständigkeit des jüngeren Lukas seit den vierziger Jahren, glaube ich, bis ich eines anderen belehrt werde, nach wie vor mit Scheibler eine dünnflüssigere, manchmal bräunlichere Malweise, eine leerere Modellierung, eine glattere Umrissprache, eine mehr zum Ton als zur Vollfarbigkeit neigende Farbensprache gelten lassen zu müssen. Erst nach dem Tode seines Vaters (1553) entwickelt er sich, von dieser Grund-



Abb. 39. Kardinal Albrecht von Brandenburg.  
Berlin, Vorrat der Kgl. Gemälde-Galerie.  
Photographie Tamme.

lage ausgehend, durch selbständige Naturbeobachtung und durch Vervollkommnung und Kräftigung seiner stets flüssiger bleibenden Pinselführung zu dem Bildnismaler von grosser Bedeutung, wie wir ihn in seinen besten Werken kennen lernen. Die Cranach-Ausstellung hatte, da ihr Selbstbeschränkung notwendig war, sich nicht eigentlich die Aufgabe gestellt, das Material zur Scheidung der Werke des älteren und des jüngeren Lukas Cranach herbeizuschaffen. Auch ist diese Scheidung als wissenschaftliche Frage erst durch die seither erfolgten Veröffentlichungen Flechsig's wieder aufgeworfen worden. Übrigens wurde angenommen, dass in der Dresdener Galerie durch die Bilder

Elias und die Baalspriester von 1545, die Kreuzigung von 1546, die grossen Pygmaenbilder von 1551 und das

Doppelbildnis des Kurfürsten Moritz und seiner Gemahlin Agnes von 1559 die

Entwicklung der Kunstweise des jüngeren Lukas aus derjenigen des älteren Lukas Cranach heraus genügend veranschaulicht werde.

Von den wenigen Bildern der Cranach-Ausstellung, die eine spätere Jahreszahl als 1537 tragen, ohne offenkundig vom jüngeren Meister herzurühren, halte ich die Ver-spottung Christi (68) von 1538 bei Herrn

Konsul Weber in Hamburg und das männliche Bildnis (69) von 1544 bei Herrn Geheimrat von Kaufmann in Berlin nach

wie vor für eigenhändige Werke des älteren Meisters, wogegen es mir nicht unwahrscheinlich erscheint, dass die blasse Darstellung Kaiser Karl's V. von 1548 aus dem Schweriner Museum (70), deren Behandlung schon an jenes Dresdner Doppelbildnis von 1559 erinnert, vom jüngeren Lukas ausgeführt sei. Dagegen hat das unbezeichnete, tüchtige und sprechende Bildnis Karl's V., das Mr. Alb. Joliet in Dijon der Ausstellung gütigst überlassen, mit der Cranach'schen Werkstatt überhaupt nichts zu thun. Schon das Eichenholz, auf das es gemalt, weist es in die niederländische Schule.

Von den mit der Vogelflügelschlange bezeichneten, aber nicht datierten Gemälden, ist die »Caritas« der Mad. Errera in Brüssel (94) ein hübsches Beispiel dieser Cranach'schen Gestaltung, die wieder keinen anderen Zweck hat, als auf landschaftlichem Grunde

ein nacktes Weib mit nackten Kindern zu zeigen. Die Eigenhändigkeit des Bildes aber möchte ich nicht eben beschwören. Das anmutige, wenn auch etwas »akademische« grosse »Parisurteil« (95) der Gothaer Galerie dagegen halte ich für ein eigenhändiges Werk des älteren Lukas aus der Zeit um 1540. Schwerer ist die Beurteilung des mit der Vogelflügelschlange bezeichneten, landschaftlich un-gemein reizvollen Hl. Hieronymus in der Wildnis« (92) aus dem Ferdinandeum zu Innsbruck. Für eigenhändig halte ich das Bild unbedingt. Die Durchführung aller Einzelheiten im Vordergrund der Landschaft erinnert noch an des Meisters frühe »Ruhe auf der Flucht« (1). Jedenfalls hat der sog. »Pseudo-

grünwald niemals eine ähnliche Landschaft gemalt. Auch der Faltenwurf des

blauschattigen Linnengewandes des Heiligen erinnert an jenes frühe Bild. Die Formengabe im Nackten der Heiligen und die flüssige tonige Modellierung seines Fleisches weisen dagegen auf eine erheblich spätere Zeit hin. Das Schlangenzeichen mit liegenden Flügeln gehört sogar der Zeit nach 1537 an. Die Echtheit dieses Zeichens wird jedoch lebhaft bestritten; und wenn es auch, wie ich höre, einer scharfen Untersuchung in München Stand gehalten hat, so bleibt seine Form dennoch verdächtig. Wenn ich, ehe ich das Bild gesehen,



Abb. 40. Bildnis Luther's von 1525.  
Wittenberg, Lutherhalle. Photographie Tamme.

in meinem Verzeichnis die Möglichkeit offen liess, dass es der Innsbrucker Spätzeit des Meisters angehöre, so folgte ich Anregungen, die von anderer Seite ausgingen. Nach 1530 ist das anziehende Bild schwerlich entstanden. — Auch der Magdeburger Flügel mit dem hl. Paulus (91) ist schwer unterzubringen. Er zeigt den Heiligenschein der Cranach'schen Altäre der zwanziger Jahre, aber das Werkstattzeichen, das erst nach 1537 aufkam, ist jedoch wohl gut genug für des Meisters eigene Hand. — Die kleine Magdeburger Madonna mit dem späten Zeichen (97) halte ich dagegen im besten Falle für ein Werk des jüngeren Lukas, dem ich ja auch schon im Katalog das treffliche unbezeichnete Bildnis (165) bei Herrn Maler Wilhelm Luk. von Cranach in Berlin zurückgegeben habe. — Die ausgestellten Stücke des grossen, 1539 bestellten Schneeberger Altares, den

Waagen für ein Hauptwerk Cranach's erklärte, während es von Schuchardt in die Acht gethan worden, kann ich nicht für so schlecht halten, wie sie in der Regel gemacht werden. Die geringere Sorgfalt und die dekorativere Durchführung, die ein so grosses Werk erheischte, zugegeben, kann ich gerade nach diesen Proben eine eigenhändige Beteiligung des alternden Meisters an der Herstellung dieses Altars nicht für ausgeschlossen halten. Doch mögen Gesellen das meiste daran gethan haben.

Von den unter dem Namen des jüngeren Lukas

1514 verglichen, auch deutlich den Wandel des künstlerischen Geschmackes, der sich in diesen fünfzig Jahren vollzogen. Die beiden älteren lebensgrossen ganzen Bildnisgestalten heben sich raumlos vom schwarzen Grunde ab, obgleich die Schlagschattenansätze auf dem Stückchen Fussboden, das unter dem schwarzen Grunde dargestellt ist, beweisen, dass die räumliche Behandlung schon 1514 nicht unbekannt war. Dazu verraten diese Bildnisse bei aller realistischen Lebendigkeit der Köpfe eine gewisse Eckigkeit in der Auffassung und Herbheit in der Behandlung,



Abb. 41. Luther's Vater.



Abb. 42. Luther's Mutter.

Wartburg. Photographie Taunne.

Cranach ausgestellten Werken zeigt das Moritzburger Jagdstück (160), wie ich hier berichtend erwähnen möchte, nicht wie der Katalog angiebt, das Schloss Stolpen, sondern das Schloss Zschopau im Hintergrunde. Auf der Höhe seines Könnens aber zeigen den jüngeren Lukas nur seine ausgestellten Bildnisse. Zwischen des älteren Cranach grossen Bildnissen Herzog Heinrich's des Frommen und seiner Gemahlin (6 und 7) von 1514 und des jüngeren Cranach grossen Bildnissen des Kurfürsten August und seiner Gemahlin (163 und 164) von 1565 — sie hängen, nur durch eine Thür getrennt, an derselben Wand — liegt ein volles halbes Jahrhundert. Die Bildnisse von 1565 zeigen aber, mit denen von

die noch ans 15. Jahrhundert erinnern. Das prächtige, dreiundzwanzig Jahre später vom alten Cranach gemalte lebensgrosse Bildnis Heinrich's des Frommen (66) aus der Dresdner Galerie wirft schon einen vollen Schlagschatten hinter sich auf den roten Grund, von dem es sich abhebt, ist im übrigen aber noch nicht in eine räumlich aufgefasste Umgebung gestellt. Jene lebensgrossen Bildnisse des jüngeren Cranach aber, denen die beiden liebenswürdigen Bildnisse der Kinder August's (161 und 162 Abb. 43 und 44) aus dem Moritzburger Schlosse sich in derselben Art anschliessen, erscheinen bereits in voll räumlicher Auffassung. Sie stehen, von Licht und Luft umflossen, vor architek-

tonischem Grunde, auf den sie mächtige Schlag-  
schatten werfen. Zugleich sind sie mit jenen rei-  
neren Umrissen gezeichnet, mit jener flüssigeren  
Pinselführung gemalt, die um die Mitte des 16. Jahr-  
hunderts Gemeingut der europäischen Malerei gewor-  
den waren, in der Geschichtsmalerei jedoch als Nach-  
ahmung und Manier empfunden werden, während  
sie der Bildnismalerei, der das Heilmittel Natur-  
stets zur Seite steht, erst den Anschein voller Lebens-  
wahrheit verleihen.

Wenn die Cranach-Ausstellung auch kein anderes

Ergebnis ge-  
habthätte, als  
die Möglich-  
keit geboten  
zu haben, die  
besten Leis-  
tungen einer  
angesehenen  
deutschen  
Malerwerkstatt  
des sechzehnten  
Jahrhunderts  
durch volle  
sechzig Jahre  
hindurch zu  
verfolgen, so  
hätte sie —  
ich glaube  
das sagen zu  
dürfen —  
schon ihre  
Schuldigkeit  
gethan. In  
wie weit ihre  
Ergebnisse  
in Bezug auf  
wissenschaftliche  
Sonderfragen  
reichen, darüber  
scheinen die  
Ansichten  
auch nach  
diesen Erör-  
terungen et-

was auseinanderzugehen. Für mich liegt, wie gesagt,  
ihr Hauptergebnis in der Klärung der Entwick-  
lung der künstlerischen Persönlichkeit des älteren  
Cranach von 1504 bis 1520. Die Lösung der  
Pseudogrünwald-Frage hat sie nur insofern gebracht,  
als sie die Ansicht widerlegt hat, dass besondere fremde  
Schulen und fremde Einflüsse hinter den sog.  
Pseudogrünwald-Bildern zu suchen seien, viel-  
mehr deren Cranachischen Charakter bestätigt hat.  
Unter denjenigen Bildern dieser Art und unter den  
übrigen späteren Bildern, die allem Anschein nach  
nicht vom älteren Lukas Cranach selbst gemalt sind,  
die Hände verschiedener, mit Namen zu nennender

Meister herauszufinden, aber ist bis jetzt nicht ge-  
lungen. Wenn andere in dieser Beziehung glücklicher  
sind als ich, werde ich das neidlos anerkennen. Nur  
müssen sie uns nicht durch die Betonung von Ähnlich-  
keiten in gleichgültigen Zufälligkeiten und Äusser-  
lichkeiten, sondern durch künstlerisch und stil-  
kritisch zwingende Gründe zu überzeugen suchen.  
Bis dahin möchte ich behaupten, dass die Aufgabe,  
in jedem Bilde der Cranach'schen Werkstatt die Hand  
oder die Hände bestimmter Söhne, Schüler oder Ge-  
sellten des Meisters herauszufinden, durch die Art des

Betriebes in  
jener Werk-  
statt für die

Nachwelt  
unlösbar ge-  
worden ist.  
Oft haben of-  
fenbar ver-  
schiedene  
Hände an  
dem glei-  
chen Bilde  
gemalt. Mir  
scheint die  
gleiche Hand  
manchmal  
nur in den  
Gewändern,  
manchmal  
nur in den  
Köpfen,  
manchmal  
nur in der  
Landschaft  
verschiede-  
ner Bilder  
hervorzutret-  
ten. — Der  
alte Lukas  
Cranach hat  
offenbar alles  
gethan, was  
in seiner  
Macht stand,  
die Nachfor-  
schung nach  
der Vater-



Abb. 43 und 44. Bildnis des kleinen Prinzen Christian und der kleinen  
Prinzess Maria. Moritzburg. Photographie Taunne.

schaft an jedem einzelnen Bilde zu erschweren, ja, oft  
unmöglich zu machen. Wir werden uns also nach  
wie vor begnügen, nur die besten Werke für eigen-  
händig oder wesentlich eigenhändig zu erklären, das  
Ungewisse und mit den jetzigen Mitteln Unwissbare  
aber offen als solches zu bezeichnen. Hypothesen  
sind in der Kunstgeschichte ebenso unentbehrlich wie  
in den übrigen Wissenschaften. Doch pflegt keine  
Wissenschaft ihre Hypothesen so unverfroren für er-  
wiesene Thatsachen auszugeben wie die unsere. Es  
wäre auch ein Erfolg der Cranachausstellung, wenn  
sie uns lehrte, schärfer als bisher zwischen Vermutetem  
und Erwiesenem zu unterscheiden.

## EIN WERK DES MEISTERS VON FLÉMALLE IN DER GALERIE ZU AIX

NACHDEM in jüngster Zeit auf den grossen Anonymus des niederländischen Quattrocento, den Meister von Flémalle, durch die geistvollen Artikel von Tschudi's und die — freilich unhaltbare — Rogierhypothese Firmenich-Richartz' so nachdrücklich die Aufmerksamkeit gelenkt worden ist, wird die Auffindung eines noch unbekanntes Werkes dieses Malers gewiss einigem Interesse begegnen. Dasselbe befindet sich, etwas abseits von der grossen Rhonstrasse, in der Galerie von Aix, wo es als Werk der Flämischen Schule des 15. Jahrhunderts eingereiht ist. Es wird noch eingeschlossen von dem alten Rahmen, auf dessen unterer Leiste ein Wappen eingemalt ist (rot und goldgestreifter Balken in schwarzem Feld). Dasselbe bezieht sich vermutlich auf den Prior des Augustinerklosters, den man auf dem Bilde unter freiem Himmel, in einem durch Rasenbänke abgetrennten Bezirk knien sieht. Er ist in Dreiviertelansicht vom Rücken gezeigt und wendet sich nach links hinüber, wo der hl. Petrus mit der Papstkronen auf dem Haupte würdevoll auf einem Faltstuhl Platz genommen hat. Gegenüber hat sich auf der Rasenbank der Schutzheilige des Priors, der hl. Augustin, niedergelassen und in Lektüre vertieft. Zu Häupten dieser drei ist als Vision auf einem von Wolken getragenen, marmornen Hochsitz die Jungfrau, ihr Kind im Arm, erschienen.

Das Thema, das dem Maler gegeben war, war nicht sonderlich geeignet, hinsichtlich der Motive seine Erfindungsgabe anzuregen. Die Existenzbedingung dieses Andachtsbildes war die architektonische Ruhe. Daraus erklärt sich die an Phlegma streifende Gelassenheit der Gestalten, die im Vergleich mit andern Werken des Meisters auffallen mag. Selbst das Christuskind, das sonst so munter auf dem Schooss der Mutter tollt, hat sich hier sanft in den Arm nehmen lassen und weiss nicht recht, ob es diese behagliche Lage aufgeben und nach der Nelke greifen soll, welche

Maria in ihrer Rechten hält. Man bedenke übrigens, wie etwa auf dem Petersburger Bildchen die Ruhe von Mutter und Kind seltsam kontrastiert zu der strafenden Handlung, die an dem ungezogenen Buben vorgenommen werden soll.

Ebensowenig darf eine andere, technische Beobachtung befremdlich erscheinen: der obere und untere Teil des Bildes haben zwei verschiedene perspektivische Konstruktionszentren. Das erklärt sich wohl daraus, dass eine kanonisch richtige Darstellungsweise bei der auch sonst vom Meister beliebten Höhe des untern Augenpunktes eine seltsame Verkürzung des Thrones der Maria und somit einen unliebsamen Linienzwang hervorgerufen hätte, wie er bei der Kleinheit des Bildes (31×48 cm) und der als scharfes Nahbild gefassten Darstellung unangemessen gewesen wäre. Der Künstler hat hier — was ein streng gesonnener italienischer Quattrocentist wohl kaum vermocht — seine durch andere Bilder bezeugten veristischen Neigungen zurückgedrängt — zumal ihm hier ein anderes Moment das Wort redet: die Unabhängigkeit der beiden Teile des Bildes kommt dem visionären Charakter der oberen Partie zu gute.

Im übrigen wird das Auge, wohin es blickt, nur Beweise für unsere Taufe entdecken.

Das längliche Oval, das das Antlitz der Maria umgrenzt, die breite Stirn, welche durch das schlicht gescheitelte, unter dem Diadem hervorquellende Haar eingengt wird, die feine, leichtgebogene Nase, das kleine, aber energische Kinn kennen wir von den sonstigen Madonnendarstellungen des Künstlers her. Man vergleiche besonders das Petersburger Bild. Auch die reichen Faltenmassen, zu denen der Maler das blaue Kleid der Jungfrau und das rote, über den Thron gebreitete Tuch gebauscht hat, entsprechen ganz seiner Gewohnheit. Dem Christuskind mit seinem Lockenköpfchen und den grossen hellen Augen begegnen wir — gerade auch mit dieser Haltung



*Madonna des Meisters von Flémalle in der Galerie zu Aix. Photographie von Charles Heiricis-Aix.*

der Händchen und Füsschen — auf manch andern Werke des Künstlers wieder. Der hl. Petrus erinnert bald an den Mausefallenfabrikanten des Mérodealtars, bald an die Gestalt Gott Vaters auf den Dreifaltigkeitsbildern der Petersburger und Frankfurter Galerie. Der lesende hl. Augustin lässt besonders an die hl. Barbara im Prado, und die hl. Magdalena in London denken: auch hier diese eigentümliche Neigung des Kopfes, wodurch die Gestalt nicht recht in den Raum zu sitzen kommt. Bedeutsam ist ferner, dass der Künstler die Figur des Priors vom Rücken zeigt — für eine Porträt-darstellung gewiss befremdlich. Aber wir begegnen dieser Neigung, das Bild nach vorn hin abzuschliessen, öfters beim Meister von Flémalle.

Auf kleinere Züge, wie die Identität des Ornamentes an der Mitra des Petrus mit dem an der Krone Gott Vaters auf dem Dreieinigkeitsbild in Frankfurt — die kleinen Figürchen der Ecclesia und Synagoge auf dem Thron der Maria, symbolisch-dekorative Motive, wie man sie gerade bei diesem Maler oft antrifft, sei nur nebenbei aufmerksam gemacht.

Schliesslich die Landschaft! Auch die kennen wir in ähnlicher Weise aus andern Werken des Meisters. Man sehe vor allem die Anbetung der Hirten in Dijon. Auch hier wieder in hügeligem Gelände eine Stadt mit Wall und Türmen, die sich im Graben

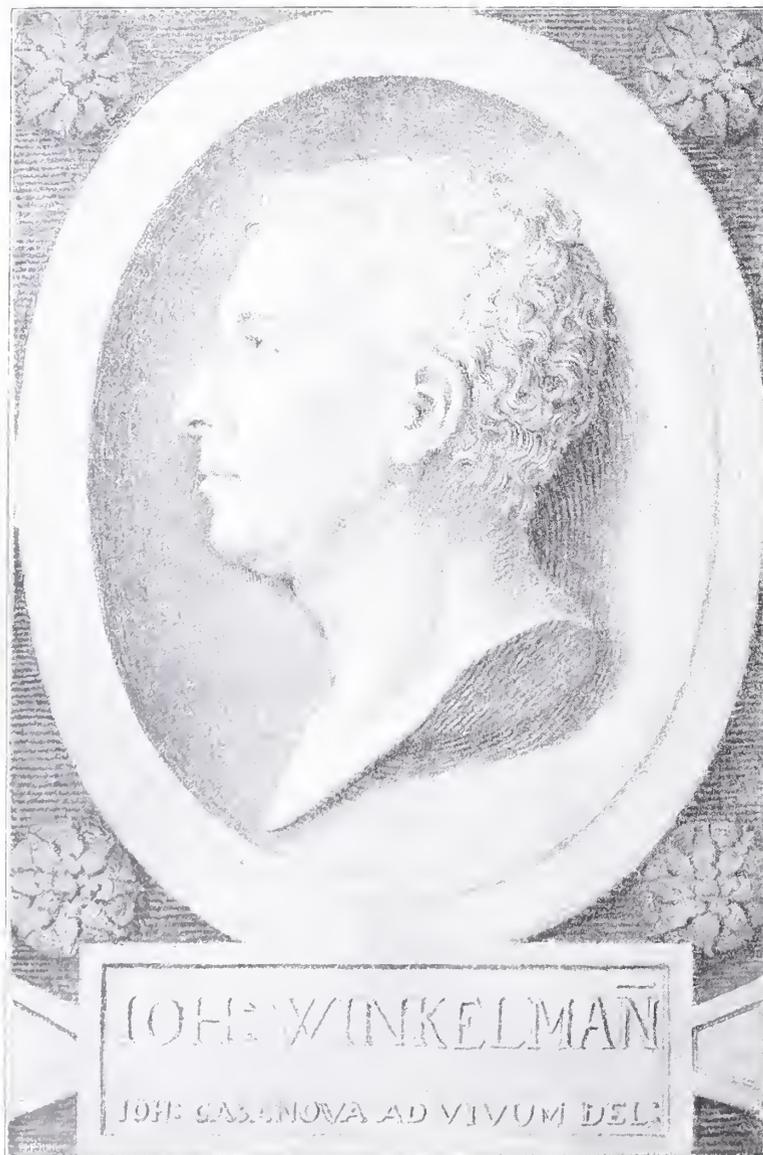
spiegeln. Links streben Reiter dem Thore zu, an Feldern vorbei, wo Landleute arbeiten — rechts ziehen andere aus der Stadt die Strasse hinauf, die über die Hügel führt.

Zu besonderen Lichteffekten war dem Künstler, den wir als einen der grössten Pleinairisten seiner Zeit und seiner Heimat jetzt kennen gelernt haben, auf unserm Bilde keine Veranlassung gegeben. Das gleichmässige klare Licht eines Sommertages breitet sich über der Landschaft aus. Ohne dass damit indes Nüchternheit heraufbeschworen würde. Der Meister des Helldunkels verleugnet sich nicht. Man sehe nur die Gruppe der Maria und des Kindes.

Bleibe nur noch die chronologische Einordnung des Bildes, der sich aber bei dem jetzigen Stand der Forschung noch grosse Schwierigkeiten in den Weg stellen. Vermuten dürfen wir, dass es der mittleren Zeit des Künstlers angehört. Dahin weisen schon die fein ausgebildete Gebärdensprache und die damit zusammenhängende Neigung zu feinknochiger Fingerringbildung, sowie auch das den hellfarbigeren Bildern der späteren Zeit sich nähernde Kolorit, während der Lichtcharakter sich noch fern von der Virtuosität des Bildes in Dijon etwa hält. Am nächsten scheint ihm das Petersburger Bild zu stehen.

*FELIX WITTING.*

## NOCHMALS DIE BILDNISSE WINCKELMANN'S



Im letzten Jahrgange dieser Zeitschrift (S. 154 ff.) sind im Anschluss an die Besprechung eines auf der Leipziger Universitätsbibliothek befindlichen, als Porträt Winckelmann's gedeuteten Gemäldes die Bildnisse dieses Gelehrten aufgezählt worden, die wir heutigen Tages noch nachweisen können. Unter ihnen wurde auch eine Zeichnung von Giovanni Battista Casanova, dem Bruder des bekannten Abenteurers, genannt, von der einst Otto Jahn behauptet hatte, sie sei wegen der starken Abweichungen von allen anderen Porträts erst als der Künstler nach Dresden übersiedelt sei (also nach dem Jahre 1764), aus dem Gedächtnis gezeichnet oder etwas willkürlich stilisiert worden. Die Zeichnung selbst galt als verschollen. Bekannt war nur der nach ihr von dem Venezianer Bartholo Folin, der eine Zeit lang auch in Dresden thätig war und im Auftrage von Casanova daselbst wohl gearbeitet haben mag, angefertigte Stich, der im Jahre 1766 als Titelblatt der »Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste« (III. Bandes I. Stück) erschien. Ein entstellter, auf kleines Format reduzierter Nachstich befindet sich innerhalb der Titelvignette, welche die im Jahre 1776 in Wien erschienene Geschichte der Kunst des Altertums schmückt. Welch elende Machwerke beide Stiche sind, zeigt das vor einigen Wochen wieder zum Vorschein gekommene Original, eine feine, wie man sieht, für die Vervielfältigung durch den Stich angefertigte Bleistiftzeichnung, von der wir eine getreue Nachbildung dem Leser

hier nicht vorenthalten wollen. Diese Zeichnung befand sich in dem Besitze des verstorbenen Dr. Martin Schubart in München, dessen Sammlungen Ende Oktober dieses Jahres versteigert worden sind. Das Blättchen wurde vom Kupferstichkabinett des Leipziger Museums erworben. Zu seiner Geschichte sei bemerkt, dass briefliche Nachrichten, die von Winckelmann selbst stammen, seine Entstehung in das Jahr 1764, Frühjahr oder Sommer, verweisen. Casanova, der bekanntlich an den Abbildungen von Winckelmann's Monumenti inediti hervorragenden Anteil gehabt hat, hat sich über ein Jahr mit dem Plane getragen, ein Bildnis Winckelmann's zu zeichnen. Ursprünglich war es für Herrn von Berg bestimmt, dem Winckelmann am 22. März 1763 nach Paris schreibt: »Künftigen Posttag werde ich suchen, Ihnen mein Profil, von Casanova gezeichnet, zu schicken.« Aber das Bild war nicht fertig geworden, denn in einem Briefe vom 21. Juni heisst es: die Kupfer (zu den Monumenti) sind zur Hälfte fertig geworden, weil Casanova mit aller Bequemlichkeit zu arbeiten liebt. Es wird ihm angenehm sein, Nachricht und Gruss von Ihnen zu bekommen, und wenn mein Bildnis wird gezeichnet und gestochen sein, soll Ihnen die Zeichnung bleiben.« Dazu scheint es indessen nicht gekommen zu sein. Casanova verliess im September Rom, um einem Ruf nach Dresden zu folgen. Vor seiner Abreise, jedenfalls im Jahre 1764, wird er die Zeichnung, die er vermutlich für sich behielt, noch geliefert haben. Denn wir haben keine Ursache, an der Wahrheit der Unterschrift »ad vivum

delineavit« nur im geringsten zu zweifeln. Auch Otto Jahn, der lediglich nach dem besonders um Mund, Nase und Stirn stark abweichenden, übrigens sehr plumpen Stiche urteilen konnte, würde angesichts des Originals keinen Zweifel daran haben. Wir haben thatsächlich ein getreues Bildnis Winckelmann's vor uns, das um deswillen unsere Beachtung verdient, als man dem Porträt von der Angelika Kauffmann aus bekannten Gründen wohl nicht allzugrosse Wahrheit nachrühmen darf und das bekannte Bildnis von Anton Maron, Mengs' Schwager, in seiner Auffassung wenig anmutet. Ich glaube, die Züge, die uns Casanova zeigt, lassen sich, soweit hier überhaupt Vergleiche möglich und statthaft sind, mit denen der übrigen Bildnisse sehr wohl vereinigen: besonders auffallend ist das bei der energischen Bildung des Mundes und der leicht gebogenen Nase. Nur in der Haarpartie dürfte Casanova wegen der äusseren Wirkung, die er beabsichtigte, vom Leben abgewichen sein. Denn Winckelmann's Haupthaar hatte sich beizeiten gelichtet; er trug in den letzten Lebensjahren eine Perücke oder, wenn er diese abgelegt hatte, eine turbanartige Mütze, wie wir sie z. B. auf dem Maron'schen Bildnisse erblicken. Übrigens dürfte die Zeichnung Casanova's bei der Ausgestaltung der Züge, wie wir sie bei den bekannten Porträts Winckelmann's (z. B. der Büste im kapitolinischen Museum, in Villa Albani und in dem Relief am archäologischen Institut in Rom) finden, nicht ohne Einfluss gewesen sein.

JULIUS VOGEL.

## ZU UNSERN RADIERUNGEN

Max Roeder. Gärten, Prachtbauten, Gebirge. Das ist mit drei Worten der Inhalt der drei Strophen, in welchen Goethe das Land, wo die Citronen blühen, schildert. Gärten, Prachtbauten, Gebirge, das ist auch der Inhalt der Bilder von Max Roeder, welcher als Künstler jenes Land kennt wie wenige andere. Der Zug ewiger Sehnsucht, der durch das Goethe'sche Gedicht geht, liegt auch in seinen Gemälden und verleiht ihnen häufig etwas schwermütiges, was noch dadurch gesteigert wird, dass der Künstler mit Vorliebe den Verfall einstiger Herrlichkeit schildert.

Er führt uns zu den Resten eines halb in der Erde steckenden, in einsamer Landschaft am Rande eines Haines liegenden antiken Amphitheaters. Die Marmorstufen sind überwuchert von Büschen und Blumen, die sich aus den erweiterten Fugen hervordrängen, die Arena ist in einen Sumpf verwandelt, der giftige Dünste aushaucht und giftgrüne Pflanz hervorbringt. — Am waldigen Bergeshang, vor einer trüben Wasserlache erheben sich die bemoosten Ruinen eines antiken Prachtgebäudes, dessen buntfarbige Säulen, dessen edles Gebälk, dessen kassettierte Tonnengewölbe von einstiger Herrlichkeit erzählen, ein Marmortriton stösst in sein Horn, aber weder Schall noch Wasserstrahl dringt daraus hervor; nur hin und wieder wird die Stille unterbrochen durch das Herabfallen zerbröckelten Gesteins. — Am Gestade des Meeres auf vorspringendem Felsblock hat einst eine glänzende Villa gestanden. Verschollen und vergessen sind ihre Bewohner, nur noch ein Haufe ausgebrannter Trümmer ist zu erkennen; dichter Baumwuchs beschattet sie. Mit schweren Wolken bedeckt sich der Himmel, bald wird der Sturm beginnen zu heulen und das Meer zu rollen, dann wird sich der Aufruhr in der Natur passend einen mit dem Bilde der Zerstörung durch Menschenhand. — Oder der Künstler geleitet uns, wie auf unserer Radierung, in einen Pinienhain, welchen ein träger Wasserfaden langsam durchzieht und dessen Ferne hinter einer sonnenbeglänzten Lichtung in zartem Dämmer verschwimmt. Wir wandern träumend einher, und plötzlich stossen wir auf einen kleinen Marmoraltar, ein einsames Denkmal antiker Kultur. — Dann wieder führt er uns in jene verlassen Parks, die einst von der bunten Gesellschaft der Renaissance oder des Barockzeitalters belebt wurden, wo hohe Cypressen schlank empor-schiessen, Palmen ihre Wipfel in der lauen Luft wiegen und das, seinem wilden Wachstum frei überlassene Ge-

büsch mit hundertfarbigen üppigen Blüten bedeckt ist, wo das eintönige Plätschern halbzerstörter Springbrunnen die schwermütige Melodie von dem Hinwelken ganzer Geschlechter singt. — Dann wieder zaubert er das ganze Leben der Antike herauf. Wir treten in einen dunkeln heiligen Hain, dessen tausendjähriger Baumwuchs umrankt ist von üppigen Schlingpflanzen, wo an einem marmorumrahmten, durch wasserspeiende Gesichtsmasken gespeisten Weiher ein Götterbild ruhig und gross aufragt, ein Opferfeuer auf dem Altar lodert und ein Jüngling in stummer Betrachtung davor sitzt. — Glühende Hitze lagert über der Sommerlandschaft, aber im schattigen Walde ist es kühl, Jünglinge und Mädchen tanzen zum Klange des Tamburins, und lauschend ist eine Nymphe aus dem Weiher vor der Felsenhöhle aufgetaucht. — Aber auch weite Landschaftsbilder mit breiter Meeresfläche und ragenden Bergen rollt der Künstler vor uns auf. So führt er uns an die Südspitze Italiens und lässt uns über die zerklüftete Felsenküste und die Meerenge der Charybdis hinüberschauen zu dem schneebedeckten Gipfel des Ätna, dessen majestätische Linie das ganze Bild beherrscht.

Max Roeder's Anschauung der südlichen Natur wäre wohl kaum möglich ohne den Vorgang Böcklin's, und doch ist er weder als ein Schüler noch als ein Nachahmer dieses Meisters zu betrachten. Aber er ist durch ihn angeregt worden zu der kraftvollen Auffassung des saftstrotzenden Lebens, der Erkenntnis und Wiedergabe der heroischen Grösse und der tiefgründigen Poesie in der italienischen Natur, die so unendlich viel wahrer sind, als jenes rosa Zuckerlicht und jene schwärmerisch opernhafte Auffassung, in welcher man früher den Süden darzustellen pflegte. Die persönliche Note, welche er dabei anschlägt, ist ganz sein eigen. Anfangs für den Kaufmannsstand bestimmt, ist er in den Jahren von 1886—1888 durch die Schule Paul Nauen's in München gegangen und hat von dessen bedeutendem Lehrtalent Vorteil gezogen. Dann aber hat er sich erst in Rom, wo er seither lebt, zu seinem eigentlichen künstlerischen Charakter entwickelt, indem er sich mit ganzer Persönlichkeit den starken Eindrücken der italienischen Natur hingab und sie selbständig mit vollem Herzen und feinfühligem Auge gleichzeitig gross und intim aus sich wieder heraus schuf. Max Roeder ist 1866 in München-Gladbach geboren, steht also noch in jungen, verheissungsvollen Jahren.

Z.

## BÜCHERSCHAU

**Friedrich Schneider**, *Denkschrift zur Herstellung des ehemaligen kurfürstlichen Schlosses zu Mainz*. Dazu ein Anlagenband: Ansichten und Pläne. Mainz 1898.

Der diesjährige Reichshaushaltsétat hat zum erstenmal auch grössere Bewilligungen für Zwecke der historischen Kunst gebracht, die mit der archäologischen Wissenschaft nichts zu thun hatten — ausser dem Zuschuss für Steinmann's grosses Sixtinawerk auch den Betrag von 30000 M. in einzelnen Raten für die Wiederherstellung des kurfürstlichen Schlosses in Mainz. Man hat in beiden Fällen den Mangel eines Systems getadelt, gefragt, nach welchen Grundsätzen eigentlich diese Subventionen erteilt worden sind — übervorsichtige Warner haben auch auf den bedenklichen Präcedenzfall hingewiesen. Mich dünkt, wir thun besser, uns neidlos der beiden Bewilligungen zu freuen und zu hoffen, dass dieser Einzelfall ein wirklicher Präcedenzfall werde. — Dass für das Mainzer Schloss ein so hoher Betrag eingesetzt wurde, das ist nicht zum geringsten Teil der glänzenden Befürwortung zu danken, die das Herstellungsprojekt in der klassischen Denkschrift des Prälaten Dr. Friedrich Schneider, des berufenen Geschichtsschreibers und Fürsprechers der Mainzer Denkmäler, gefunden hat. Alle Momente, die die künstlerische Bedeutung, die historische Vergangenheit des Schlosses, die Stellung von Mainz als exponierter Vorort, die Verwendung des Schlosses für Reichszwecke als Sitz des Römisch-Germanischen Centralmuseums an die Hand gaben, sind hier klug und bedachtsam verwertet. Die Denkschrift bietet aber zugleich eine eingehende mit einem reichen Quellenmaterial ausgestattete baugeschichtliche Untersuchung über das Schloss und seine Nachbargebäude und damit eine neue Beleuchtung eines ganzen wichtigen Abschnittes aus der Geschichte der deutschen Renaissance — und das macht einen Hinweis auf die Schrift auch an dieser Stelle erwünscht. Der Prachtbau, der jetzt in Mainz den Namen des kurfürstlichen Schlosses führt, war nur ein kleiner Teil der ehemaligen Burganlage. Der Hauptstock, die spätgotische Martinsburg, ein merkwürdig geschlossener, unregelmässiger, massiver Bau, Schweizer und Südtiroler Burganlagen viel näher stehend als rheinischen, war auf Napoleons Befehl zwischen 1807 und 1809 niedergelegt worden, der reichgegliederte vielgiebelige Renaissancebau Erzbischof Daniel Brendel's von Homburg vom Jahre 1555 mit der anstossenden St. Gangolphskirche in den Jahren 1814 und 1815. So blieb nur der neue Bau erhalten, der die Verbindung zwischen den beiden Teilen dargestellt hatte. Die Entstehung dieser Anlage, des heutigen Schlosses, ist durch Schneider's Untersuchungen klar gestellt: er ist erst unter Erzbischof Georg Christian von Greifenklau nach 1627 begonnen, von seinem Nachfolger Anselm Casimir von Wambolt bis 1631 weitergeführt worden. Erst

dessen zweiter Nachfolger Damian Hartard von der Leyen, nahm dann um 1675 den Bau wieder auf; sein Architekt, der P. Matthias von Saarburg, verzichtete dabei aber auf die Durchführung von Ziergiebeln, die an der Südfront angedeutet sind, und wiederholte in der Längennachse die ältere Fassade. Endlich errichtete Erzbischof von Ostein in den Jahren 1750—1754 an der Nordfront einen rechtwinklig anstossenden Flügelbau, indem er fast mit archäologischer Treue den um mehr als ein Jahrhundert älteren kopierte. Ein merkwürdiges Faktum: die Baumeister des Rokoko erweisen sich hier als Virtuosen wie der Dresdener Proteus, der Maler Dietrich: sie haben (in Mainz am Dom, wie in Strassburg) gotisch gebaut, romanisch (in Trier), in Renaissanceformen (in Mainz) — so gut wie heutzutage. Die relativ späte Entstehungszeit des Baues ist zunächst verwunderlich: er fällt in die Zeit des beginnenden Barock und zeigt doch durchweg nur ein mezzoforte ben tenuto in Gliederung und Details, massvolles Verteilen eines bedeutsamen Schmuckes, die Details in sich wieder von höchster Eleganz und Schönheit. Man würde den Bau ohne Kenntnis seiner Geschichte etwa auf das Jahr 1600 datieren, auf die Entstehungszeit des Friedrichsbaues in Heidelberg, mit dem er auf den ersten Blick die meiste Ähnlichkeit hat. Aber noch nach einer anderen Richtung nimmt der ungenannte Künstler des Mainzer Schlosses eine Sonderstellung ein, und das ist das Wichtigste für die Kritik des ganzen Bauwerks, darin liegt zugleich der Schwerpunkt der Schneider'schen Darlegung. Es herrscht hier ein Sinn für Weiträumigkeit, Grösse und freie Verhältnisse wie bei keinem anderen deutschen Renaissancebau. Es ist hier der Typus eines deutschen Palaststiles geschaffen, der erst am Ende des Jahrhunderts, in den grossen Barockschlössern, wieder aufleben sollte. Ohne Zweifel kannte der Architekt italienische, zumal toskanische Palastanlagen — er hat ihr Grundprinzip auf eine freie und geniale Art in den Stil der rheinischen Hochrenaissance übersetzt. Das ist auch der Hauptgrund, der gegen die wunderlicher Weise noch immer behauptete Vaterschaft des Baumeisters des Aschaffburger Schlosses, des Georg Riedinger, hier sprechen würde. Das Aschaffburger Schloss entstand in den Jahren 1605—1614 — Riedinger wird später kaum mehr genannt. Das Mainzer Schloss stellt aber auch nicht eine reife Ausgestaltung des Systems des Aschaffburger Schlosses dar, wenn auch in manchen Details eine merkwürdige Übereinstimmung herrscht: es liegt ein grundsätzlicher Unterschied, ein Unterschied des künstlerischen Glaubensbekenntnisses vor — dort noch ganz die der spätgotischen Schlossfassade entnommene Anordnung, in Mainz die freie italienische Gliederung.

Nachdem endlich nach langen Verhandlungen, dank

dem persönlichen Eingreifen des Kaisers, die öde und nackte Schlosskaserne, welche Alt- und Neustadt als schweres Hindernis voneinander absperrt, und mit deren Ausbau und Vergrößerung ein neues Verhängnis drohte, in den Besitz der Stadt übergegangen ist und ihre Beseitigung bevorsteht, ist auch auf die künstlerische Ausgestaltung des ganzen Platzes und damit des Bebauungsplanes dieses Teiles der Neustadt zu rechnen, wie sie Conrad Sutter, der bekannte Verfasser des Turmbuches, schon im Juli 1897 im Centralblatt der Bauverwaltung und im November 1899 in einer illustrierten Denkschrift dargelegt hat. Die Wiederherstellung des Schlosses als des Mittelpunktes dieser Anlage ist jetzt glücklich gesichert. Die Stadt Mainz hat 600000 M., die grossherzoglich hessische Regierung 300000 M., das Reich 300000 M. zugesichert. In der Person des Architekten Rudolf Opfermann ist die richtige baukünstlerische Kraft gefunden, die mit liebevoller Vertiefung in die ursprüngliche Anordnung und Schmückung der Innenräume, wie in die Eigenart der Zierformen die Pietät bei der Erneuerung verbinden wird. Nächst den Sicherungsarbeiten am Heidelberger Schloss dürfte die Wiederherstellung des Mainzer Schlosses die vornehmste Erneuerung eines Profandenkmales im ganzen Rheinlande werden. Für die glückverheissende Einleitung der Arbeiten gebührt der besondere Dank der Vertretung der Stadt Mainz, welche die Erfahrungen der Autoritäten von ganz Deutschland ausnützend, weise und vorsichtig abwägend, von der Herstellung des Schlosses im Äusseren ausgegangen ist und nimmehr zu einem weitausgehenden, nach künstlerischen Gesichtspunkten zu gestaltenden Bebauungsplane des Rhein-Centrums der Stadt sich entschlossen hat.

PAUL CLEMEN.

**Wiliem Vogelsang.** *Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters.* Heft 18 der Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Strassburg 1899. 8°.

Einen Stoff, der bisher nur in Bausch und Bogen behandelt oder mit haltlosen ästhetisierenden Phrasen abgefertigt war, versucht der Verfasser nach den verständigen Grundsätzen vorsichtiger und gründlicher Forschung zu bearbeiten. Die allgemeinen Orientierungen, die er gelegentlich giebt, verraten, dass er nicht im Aufarbeiten des Materials sein letztes Ziel sieht, sondern sich zu einem festen Urteil durchgerungen hat und das Unwesentliche vom Wesentlichen wohl zu unterscheiden vermag. Er bildet aus dem verhältnismässig reichen Vorrat holländischer Bilderhandschriften des 14. und 15. Jahrhunderts Gruppen, sondert die individuellen Exemplare sorgsam von den Werkstattarbeiten und stellt für diese Art der Sichtung wertvolle Grundsätze auf. So ist z. B. die chronologische und örtliche Fixierung einzelner Ornamenttypen der Miniaturmalerei des 15. Jahrhunderts (p. 20 ff.) mit Dank zu begrüssen. Nach einer kurzen Besprechung der wenigen Handschriften des 14. Jahrhunderts, die zu dem Ergebnis führt, dass Holland damals eine eigene tonangebende Kunst noch nicht besessen, giebt der Verfasser zunächst

eine allgemeine Übersicht über die holländische Buchmalerei des 15. Jahrhunderts, deren einzelne Gruppen und Typen er in den folgenden Kapiteln eingehend behandelt. Interessant ist der Nachweis, dass der früher vielfach überschätzte Einfluss der Kongregation der Brüder vom gemeinsamen Leben auf die Miniaturmalerei bei näherer Prüfung des Materials erheblich zusammenschumpft. Unter den im dritten Kapitel behandelten Bibelhandschriften hätte vielleicht der Cod. Germ. 1102 der Münchner Hof- und Staatsbibliothek mehr Hervorhebung verdient, als V. ihm angedeihen lässt. Die Miniaturen der zweiten Papierlage dieses Codex (vergl. Abb. 5) zeugen von einer so überraschenden Beobachtung der Wirklichkeit, von einem so stark entwickelten Formgefühl, dass man an der Datierung leicht irre werden kann. Ein Künstler, der um 1439 Gestalten von solcher Kraft des Ausdrucks, wie das aus dem Paradies vertriebene Elternpaar, hinstellen konnte, erhebt sich wesentlich über das Niveau seiner Zeit. Die ikonographische Abhängigkeit der Handschrift von älteren ändert an diesem Werturteil nichts. Dem Gebetbuch der Maria von Geldern in der Berliner Bibliothek räumt der Verfasser einen bevorzugten Platz unter den Illustrationen ein, obwohl er selbst (p. 31) Zweifel über die holländische Provenienz der Miniaturen äussert. Dass der Schreiber des Textes 1415 in einem Kloster bei Arnheim lebte, ist an sich noch nicht einmal ein Beweis, dass er — geschweige denn der Miniaturmaler — niederländischer Herkunft war. Auch die Beziehungen zu kölnischen Werken der Tafelmalerei sind für mich keineswegs schlagend genug, um den hervorragenden Illuminator am Niederrhein zu vermuten. Eher möchte ich auf eine in Konstanz am Beginn des 15. Jahrhunderts entstandene Handschrift mystischen Inhalts — im Kupferstichkabinett der Berliner Museen — zum Vergleich hinweisen. Die Thatsache, dass Stephan Lochner, mit dem Schnaase das Gebetbuch in Verbindung bringt, vom Bodensee stammt, hat meiner Ansicht nach viel zu wenig Beachtung bei der Beurteilung der kölnischen Schule in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts gefunden. — Die zahlreichen Ritual- und Gebetbücher des 15. Jahrhunderts, die Vogelsang im vierten Kapitel seiner Schrift mit Glück zu gruppieren versucht, hätten vielleicht Anlass bieten können, auf das Verhältnis der Miniaturmalerei zu den polygraphischen Gewerben des späten Mittelalters einzugehen, indes führt der Verfasser in seiner Vorrede aus, dass er, sich in dieser Beziehung knapp zu fassen, durch die Fülle des Stoffes genötigt war. Das Endergebnis seiner fleissigen, ebenso bescheiden gehaltenen wie reifen Arbeit deckt sich mit der bisherigen Anschauung, dass die Miniaturmalerei eine Gattungs- oder Durchschnittproduktion, eine Kunst zweiter Hand darstellt, die in den seltensten Fällen auf die Entwicklung der grossen Kunst Einfluss gewinnen konnte. Trotzdem werden Untersuchungen über die Schicksale dieses Nebenzweiges der Malerei stets ihren Wert behalten, zumal sie Lücken ausfüllen, die einer Beschränkung der Kunstgeschichtsschreibung auf die grossen Thatsachen bisher hinderlich waren.

L. K.



Max Roeder, Rom rad.

Druck v. Jul. Wolf, Leipzig.

## PINIENHAIN.







*H. Gessner del. J. G. Schmitt sculp.*

# DIE GEMÄLDEGALERIE ALFRED THIEME IN LEIPZIG

VON W. BODE

Ein öffentliches Amt bekleiden, das einigermaßen in Sicht des Publikums ist — und wie weit sucht dieses schon hineinzulugen und sich einzumischen! — gehört heutzutage nicht zu den beneidenswerten Aufgaben. Ist dieses Amt ein solches, das gewissermaßen zum Nutzen und Frommen des Publikums verwaltet wird, so dass die Thätigkeit des Beamten unter seinen Augen sich vollzieht, so ist die stete Kontrolle durch das Publikum selbstverständlich. Dies gilt wohl für keinen Ort in Deutschland so sehr wie für die Reichshauptstadt, für die preussische Residenzstadt Berlin, dessen Publikum, in Opposition gegen einen allwissenden und allgegenwärtigen Bürokratismus grossgezogen, seine Freude und seine Aufgabe öffentlichen Dingen gegenüber in rücksichtsloser Negierung von allem sieht, was »von oben herab« geschieht. In der Kunst versteht sich das von selbst, denn davon weiss ja doch jeder »Gebildete« soweit Bescheid — die Musik allenfalls ausgenommen, zu der ja eine gewisse Anlage und Vorbildung gehört. Um zu beurteilen, was in den Kunstsammlungen geschieht, ob die Anschaffungen für die Nationalgalerie, die Gemäldegalerie, die Skulpturensammlungen u. s. f. zu billigen sind oder nicht, dazu hat doch jeder Geschmack genug und kennt andere Kunstsammlungen zur Genüge. Auf Grund dieser unanfechtbaren Legitimation geht der Berliner Gebildete, voran der Berliner Künstler, nicht in die Museen; er überlässt das seinen Damen, die Zeit dazu haben, und überlässt jene Kontrolle der »Vertreterin des Publikums«, der Presse. Vor zwei oder drei Jahrzehnten wurde diese in der Regel nur durch den einen oder andern verdorbenen Künstler bedient, und was man über die Museen, was man namentlich über die Gemäldegalerie hörte, waren meist Schmerzensschreie über »falsche« Bilder, die gekauft, oder Entrüstungsschreie über Dutzende von Bildern, die total verputzt oder übermalt sein sollten. Seit fast zwanzig Jahren ist es mit der Leitung des Kunstfeuilletons allmählich anders geworden. Wenn auch heute noch fast alle Berliner Zeitungen den täglichen Feuilleton notdürftig und kritiklos zusammenstoppeln, so dass man über die wichtigsten Vorgänge oft nichts erfährt, dafür aber die fettesten Enten durch alle Zei-

tungen gehen, so leiten und leiten doch jetzt Kunstgelehrte«, wohl gar solche, die auch eine zeitlang an diesem oder jenem Museum probeweise beschäftigt waren, die Mehrzahl der Berliner Zeitungen; ja aus dem Kunstfeuilleton haben sich sogar einzelne dieser Herren in die Direktion der Sammlungen hinaufgearbeitet. Soweit diese letzteren nicht in Betracht kommen, werden die Museumsdirektoren von diesen gelehrten Feuilletonschreibern bald gerupft, bald geschnitten, bald mit jener Herablassung und weiser Beschränkung gelobt, die beleidigender ist als Tadel. Ein höheres Forum als diese Kunstkritiker giebt es aber in Berlin nicht; denn die ernsten Leute in Berlin kümmern sich nicht um Kunst und glauben, sie hätten auch keine Zeit dafür; und die, welche es kraft ihrer Stellung müssen, verleiden und erschweren den Sammlungsvorständen ihren Beruf aus alter Berliner Gewohnheit oder aus Bürokratismus nur zu häufig. Nur wer sich darum nicht kümmert, wer oben und unten nicht zu viel fragt und nach eigenem Wissen und Gewissen zu handeln sich bestrebt, kann unter allem Gekläff und trotz aller Gleichgültigkeit die ihm unterstellten Sammlungen wirklich fördern; aber der Genuss an dieser dornenvollen und doch so beneideten Thätigkeit wird dadurch diesen Männern stark verleidet. »Man muss Haare auf den Zähnen haben und mitunter etwas grob sein, um sich über Wasser zu halten« meint Goethe von den Leuten, die in Berlin leben müssten. Seither scheint mir das Leben in Berlin nicht leichter geworden zu sein; und wenn ich mir auch Goethe's Rat gemerkt und befolgt zu haben glaube, so habe ich doch unter diesen Berliner Zuständen reichlich zu leiden gehabt und leide noch heute darunter, da mir das nötige dicke Fell und jetzt die Gesundheit fehlen, um solche Widerwärtigkeiten mit dem richtigen Gleichmut hinzunehmen oder mit Humor zu belachen. Mir war dafür das stets wirkende Gegenmittel rastlose Thätigkeit; die Arbeit zum Nutzen unserer Kunstsammlungen direkt und indirekt, das Heranziehen von Privatsammlern, die Thätigkeit für andere öffentliche Sammlungen, die Mitarbeit an der Förderung der Kenntnis der alten Kunst und die Verbreitung von Geschmack und Freude daran: diese mannigfaltige Beschäftigung und die Freude an dem

Erfolg derselben haben mich für solchen kleinen und grossen Ärger entschädigt. Zugleich haben unsere Berliner Museen gerade von dieser Zeit, die ich für Privatleute in dem redlichen Bemühen, ihnen Sammlungen von möglichst wertvollen und interessanten Kunstwerken möglichst billig zusammenzubringen, beschäftigt gewesen bin, den besten Nutzen gezogen, nicht nur durch die Erweckung eines allgemeineren Interesses für unsere Sammlungen in einem, wenn auch nur beschränkten, Kreise, sondern vor allem durch die thätige

hat sie zu wahrer Freundschaft geführt. Zu den ältesten dieser Bekannten zählt mein Freund Alfred Thieme in Leipzig. Als ich vor einunddreissig Jahren als Herzoglich Braunschweigischer Auditor auf Urlaub — ein Titel, auf den ich heute noch ein Anrecht habe, da die Regierung meiner Heimat mir mein Ausbleiben über meinen Urlaub hinaus niemals moniert hat — in Berlin zu Kunststudien mich aufhielt, fanden wir uns schon bei gemeinsamen Bekannten, bei den wenigen Händlern mit alten Bildern,



Abb. 1. Adriaen Brouwer. Die Hütte unter Bäumen am Meere.

Beihilfe seitens der Kunstfreunde aus diesem Kreise bei der Vermehrung derselben.

Diese gemeinsame Thätigkeit, diese gegenseitige Förderung der Interessen, die auf dem unfruchtbaren Boden von Berlin erst langsam erwachsen konnte, und die auch meinerseits nicht so rasch zu erwerbende Kenntnis der verschiedensten Kunstgattungen und des Kunstmarktes zur Vorbedingung hatte, hat mich seit mehr als zwanzig Jahren mit einer Reihe von Sammlern in und ausserhalb Berlins, in und ausserhalb Deutschlands in Beziehung gebracht, mit manchen

unter denen der redliche Restaurator L. Schmidt durch seine Begeisterung und seine seltenen Kenntnisse der kleinen Meister der holländischen und vlämischen Schule wie durch seine Gewissenhaftigkeit und seine mässigen Preise für den Sammler, wie für den jungen Forscher gleiche Anziehung bot. Nach verschiedenen Studien- und Reisejahren und nach den ersten ebenso anregenden wie schwierigen Lehrjahren im Museumsdienst trafen sich unsere Wege wieder in den Sammlungen, bei den Händlern und in den Versteigerungen. Ich sah die Thieme'sche Sammlung

wiederholt, konnte dem Besitzer hier und da einen Rat geben, und als sich dieser entschloss, seine Galerie dem Städtischen Museum in Leipzig zu schenken, wurde ich durch das Vertrauen der Behörden wie des Schenkers zur Bestimmung der für die Galerie geeigneten Werke aufgefordert. Durch das Zusammenwirken dieser beiden Faktoren habe ich später noch einmal der Stadt nützlich sein können, indem ich bei der Zusammenbringung der interessanten Ausstellung alter Gemälde in sächsischem Privatbesitz, bei der Katalogisierung und Aufstellung derselben behilflich war; sogar fast über mein Vermögen hinaus, da ich mit Herrn Geheimrat Thieme zusammen auch die Hausknechtsarbeit des Aufhängens der Bilder besorgen musste.

Durch die engen Beziehungen, die sich auf diese Weise zwischen uns herausbildeten, wurde Herr Thieme bestimmt, bald nach Abgabe seiner ersten Sammlung von neuem wieder zu sammeln, und zwar wieder alte Gemälde, und dafür meine Hilfe und Entscheidung regelmässig in Anspruch zu nehmen. Bei der Bildung dieser neuen Sammlung waren wir übereingekommen, dieselbe möglichst auf die holländische Schule der Blütezeit zu beschränken, in erster Linie Werke der grossen Meister, dagegen von ihren Schülern und anderen Malern zweiten Ranges nur ungewöhnlich gute Gemälde zu erwerben, sowie diese zu vorteilhafter Dekoration der Wohnräume in bunter Mannigfaltigkeit der Darstellungen auszuwählen. Schon nach etwa fünf oder sechs Jahren waren die Wohnräume der grossen Villa an der Weststrasse wieder soweit gefüllt, als dies im Interesse einer günstigen Wirkung der Zimmer möglich war; es konnten daher in den letzten Jahren nur durch Ausscheiden des einen oder anderen geringeren Bildes noch einzelne hervorragende Gemälde hinzukommen. So bildet die Sammlung lokal ein in sich abgeschlossenes Ganze; sie ist aber auch derartig zusammengebracht, dass sie in sich ein annähernd vollständiges Bild der Entwicklung der holländischen Malerei in ihren Blüteepochen unter dem Vorgang von Frans Hals und Rembrandt darstellt, sodass ich mit Freuden der Aufforderung nachkomme, eine flüchtige Skizze der Sammlung zu entwerfen, die mir zugleich Gelegenheit bietet, eine Art Rechenschaft über meine Beihilfe bei der Zusammenbringung derselben zu geben.

### 1.

#### DIE ÄLTERE HOLLÄNDISCHE MALERSCHULE UNTER VORGANG VON FRANS HALS

Für einen Sammler der holländischen Schule stehen Rembrandt und Frans Hals in der vordersten Reihe des Interesses; erst wenn auch von ihnen eines oder mehrere Bilder erworben sind, wird der Sammler das Gefühl haben, seiner Galerie den rechten Grund und Halt gegeben zu haben. Heutzutage ist dies freilich schon schwierig und sehr kostspielig, auch wenn man auf die hervorragenden Werke dieser bahnbrechenden Meister der

holländischen Kunst des siebzehnten Jahrhunderts, soweit solche noch in den Handel kommen, verzichtet. Bildnisse von Hals sind nur noch ausnahmsweise käuflich, und wenn sie intakt und gut sind, so sind 60 000 bis 80 000 Mark der Preis dafür; umfangreichere und besonders ansprechende Bildnisse erreichen schon fast das Doppelte. Nachdem das raschwachsende Interesse für Frans Hals, das seine Porträts denen eines Velazquez und Rembrandt gleichstellte und den Rubens'schen oder van Dyck'schen Porträts in der Regel sogar vorzog, vor etwa fünf- und zwanzig Jahren die Bilder des Künstlers in beträchtlicher Zahl auf den Markt brachte, ist der Vorrat sehr bald so gut wie erschöpft worden, so dass ein bedeutendes Porträt von Hals jetzt ein Ereignis im Kunsthandel ist. Daneben sind seine kaum minder zahlreichen Genrebilder lange vernachlässigt geblieben; erst die Seltenheit käuflicher Bildnisse und das wachsende Verständnis für den Meister haben auch dafür seit etwa sieben oder acht Jahren das Interesse und die Kauflust geweckt, so dass für einen seiner Bänkelsänger, ein besonders grosses Bild, vor bereits fünf Jahren 120 000 Mark bezahlt worden sind. Von diesen Bildern hat Herr Thieme zur rechten Zeit zwei erwerben können, beide sehr verschieden in Grösse und Motiv, aber beide gleich tüchtig und gleich anziehend.

Beide Bilder zeigen echte Typen der untersten Klasse des damaligen Hollands, die uns durch diese Gemälde des alten Frans Hals so monumental, wie die spanischen Volksfiguren von Velazquez, und mit einem Humor, wie er nur Hals eigentümlich ist, überliefert worden sind. Der »Mulatte« (s. die Kunstbeilage) ist eine jener Gestalten aus den holländischen Provinzen, wohl aus Java, die als Matrosen herübergekommen waren und in Kneipen als Bänkelsänger in ihrem gebrochenen Holländisch und Brocken ihrer eigenen Sprache die Zecher mit derben Spässen amüsierten. Der braune Bursche in seinem rot und gelbem Rocke und roter Mütze, einer Tracht wie sie sich noch hier und da bei den Budenbesitzern der Jahrmärkte findet, ist eine malerische Erscheinung, dessen breites Lachen auf dem fettigen Gesicht die hinreissende Komik besitzt, die nur Frans Hals so zu malen verstand, indem er mit jedem Pinselstrich eine Form gross und sicher hinsetzte. Diese Gestalten aus den Kneipen, wie ähnliche noch in der Casseler Galerie und bei Baron E. Rothschild in Paris erhalten sind, wurden auch für dieselben gemalt: die grosse Wirtshausdehle von Jan Steen's »Taufe« in der Berliner Galerie schmückt ein solcher »Mulatte« mit seinem Gegenstück, einer »lachenden Dirne«.

Das zweite, kleine Bild zeigt einen jungen Fischerbuben, der bei Abend über die Dünen kommt; eine Halbfigur, schwärzlich im Ton bei einzelnen matten Lokaltönen, malerisch, stimmungsvoll in Luft und Landschaft, frisch und heiter in der Auffassung. Der Mulatte gehört nach seinem hellen Ton und der Art der Behandlung den zwanziger Jahren an, der Fischerknabe ist nach der schwärzlichen Färbung wohl um fünfzehn oder zwanzig Jahre später entstanden.

Das Stückchen Landschaft in diesem Bilde, die



Abb. 2. Jan van Goyen. Blick von den Dünen.

Frans Hals, wo er sie ausnahmsweise anbringt, gewissermassen nur als Coulisse im Hintergrund vorschiebt, erinnert in Ton und Behandlung an die Landschaften eines seiner Schüler, eines Künstlers von einem Genie, das dem des Frans Hals wohl noch überlegen war, des *Adriaen Brouwer*. Ein Genie, aber ein verkommenes — wird man mir einwerfen; und trotzdem von einer so eminent malerischen Auffassung von so scharfer Beobachtung, von solcher Gestaltungskraft und Meisterschaft in der Wiedergabe, dass er trotz seiner Verkommenheit in den wenigen Jahren, die ihm nur vergönnt waren, eine Reihe kostbarer Meisterwerke geschaffen hat. Freilich nur im kleinen, aber gross in der Anschauung; und wo er einmal ein Bild von grösserem Umfang malt, wie die Abendlandschaft mit den Fischern beim Herzog von Westminster, da ist er so farbig und dekorativ wie Rubens, so ergreifend wie Rembrandt. Der Schüler von Frans Hals, des genialsten Malers und Lehrers, den Holland damals besass, von Rubens herangezogen und beeinflusst, war er doch so selbständig in seiner Kunst, dass die grössten Künstler und Sammler seiner Zeit, Rubens und Rembrandt, von seinen Bildern, trotz ihrer hohen Preise, an sich zu bringen suchten, was sie davon bekommen konnten. »Ein Adonis in Lumpen, ein Philosoph unter der Narrenkappe, ein Epikuräer bei cynischen Allüren, ein Communist ganz eigener Art, der das Seine jedem zum Mitgenuss zur Verfügung stellt, ein wahrer Proteus als Mensch, ist er als Künstler nicht weniger vielseitig, nicht weniger ursprünglich und rücksichtslos«.

Die Thieme'sche Sammlung enthält zwei seiner Gemälde. In dem »lesenden Bauer«, einer geistreichen kleinen Studie, kommen Meisterschaft der Zeichnung, Freiheit der Anordnung und Feinheit der Farbestimmung neben der treffenden humorvollen Charakteristik gut zur Anschauung. Ungewöhnlicher und bedeutender ist »Die Hütte unter Bäumen am Meere« (Abb. 1), in England dem Jacob van Ruisdael zugeschrieben und gelegentlich von einem Händler mit dessen Namen versehen. Wert diesen Namen zu tragen, ist das Bild allerdings, aber es hat mit Jacob van Ruisdael in der That nichts zu thun. Wer Brouwer als Landschaftsmaler nicht kennt, wird freilich in starker Verlegenheit sein, wie er das Bild benennen soll. Für vlämische Schule sprechen die sehr energischen leuchtenden Lokalfarben: ein kräftiges Braungrün des Laubs, das rote Dach der Bauernhütte, das tiefblaue Meer und ein blassblauer Himmel, auf dem weisses Gewölk dicht geballt über dem Horizont steht. Der krüppelhafte Wuchs der Eichen am Rande der wandernden Düne, die die Hütte schon arg bedrängt und die Stämme der Bäume zum Teil schon bedeckt hat, das helle Licht des warmen Sommertags und die stagnierende Luft der Mittagszeit mit ihren starken leuchtenden Farben, zeigen den Künstler auch der Landschaft gegenüber als ebenso scharfen Beobachter wie in seinen figürlichen Darstellungen; dabei ist er in der Landschaftsmalerei fast noch frischer und naiver, von aller Tradition und jedem Schulzwang so frei wie wohl kein Landschaftsmaler von Fach.

Wenn F. Hals in Brouwer und anderen hervorragenden



Abb. 3. Aelbert Cuyp. Ansicht von Dordrecht.

seiner Schüler seine Bedeutung als Lehrer ganz besonders in der Wahrung und Pflege ihrer Eigenart zeigt, so waren geringer veranlagte Künstler in seiner Werkstatt zu engerem Anschluss an den Meister gezwungen. Unter ihnen auch seine verschiedenen Söhne. Herr Thieme hat, wieder aus englischem Besitz, ein besonders interessantes Gemälde erworben, das in dem aus einem Fenster schauenden Bauernpaar in beinahe lebensgrossen Brustbildern das Vorbild des Frans Hals in den Typen wie in der Auffassung und breiten Behandlung besonders stark bekundet. Freilich den frischen Humor und die Urwüchsigkeit der Gestalten des Meisters dürfen wir hier nicht erwarten, wie auch die Färbung bei bräunlichem Ton an einer gewissen Schwere leidet. Noch ein zweites, auch in Motiv und Grösse der Figuren ganz verwandtes Bild, in der Galerie des Konsul Weber in Hamburg, ist mir bekannt, das zweifellos den gleichen Künstler verrät. Es trägt ein Monogramm, das in seinen verschränkten Buchstaben den Namen Harmen Hals entziffern lässt.

Den Söhnen des F. Hals nahe verwandt, aber dem Meister in künstlerischer Feinheit weit näher steht die begabteste Künstlerin, die Holland gehabt hat, Judith Leister, die Gattin des Jan Miense Molenaer. Ihre Bilder, die erst in neuester Zeit bekannt geworden und durch Dr. C. Hofstede de Groot's Verdienst richtig bestimmt worden sind, erscheinen in den dekorativen Motiven, in den weicheren, koketteren Farbe, den anmutigeren Typen wie ins Weibliche übertragene Werke des Frans Hals, mit dessen eigenen Werken sie verwechselt und bis zu 100000 Mark bezahlt worden sind. Auch ihr Gatte, als Künstler weniger veranlagt,

aber bekannter, steht anfangs ganz unter dem Einfluss des Frans Hals und hat gerade seine besten Bilder in dieser Zeit gemalt. In der Galerie zeigt die »Plünderungsscene«: Räuber, die Reisende überfallen haben und in einem Schuppen unter roher Behandlung ausplündern, den Künstler noch halb unter dem Einfluss des Frans Hals und seiner Schüler, halb schon in seiner eigenartigen späteren Richtung. Dieser Stellung entspricht die Zeit der Entstehung; das Bild trägt die Jahreszahl 1636.

In diesen Darstellungen aus dem Treiben der Soldateska, wie sie Holland in der späteren Zeit der Freiheitskriege und namentlich im dreissigjährigen Kriege zum Überdruß kennen lernte: Marodeurscenen, Wachtstuben, Einquartierungen, galanten Abenteuern, Bällen und Gastereien, ist unter den Künstlern in der Umgebung des Frans Hals namentlich sein Bruder Dirk Hals ausgezeichnet. Aber dieses lockere malerische Treiben, das die Künstler in allen Städten Hollands beobachten konnten, reizte allerorten zur malerischen Darstellung. Auch hier einen direkten Einfluss von Frans oder Dirk Hals anzunehmen, ist daher bei den meisten Künstlern nicht berechtigt. Haarlem geht darin nicht einmal zeitlich wesentlich voran. Etwa gleichzeitig mit den frühesten Bildern des Dirk Hals sind in Amsterdam die Wachtstuben, Plünderungsszenen und »bordeeltjes« des C. Duyster entstanden, von dem ein charakteristisches, grösseres Bild in der Thieme'schen Sammlung sich befindet. Seine Figuren übertreiben leicht die steifleinene Erscheinung der Söldner, aber seine Darstellungen sind von feiner, tiefer Färbung und oft pikant mit spitzem Pinsel gemalt. In Utrecht malte

der etwas jüngere *Jacob A. Duck* die gleichen Motive. Die Geputzte Gesellschaft beim Kartenspiel zeigt diesen Künstler von seiner günstigsten Seite, in der täuschenden Wiedergabe prächtiger Stoffe und der reichen, aber meist in feinem kühlem Ton gehaltenen Färbung. Die schlechten Proportionen seiner Figuren kommen hier dagegen wenig zur Geltung. Ein anderer Utrechter Maler, *Jan Bylaert*, der in der Regel nüchterne Genrebilder in lebensgrossen Halbfiguren malt, wie sie G. Honthorst u. a. aus Italien eingeführt hatten, folgt in dem Verlorenen Sohn bei den Dirnen, einem Bilde von mässigem Umfang mit kleinen Figuren, mit besserem Erfolg der Richtung des J. Duck. Zwei der talentvollsten Maler dieser Gruppe, etwas jünger als die genannten, beweisen ihre reichere Begabung schon durch die grössere Vielseitigkeit. Beide sind in der Thieme'schen Sammlung in ganz ungewöhnlichen Motiven, aber besonders vorteilhaft vertreten. So *Pieter Codde*, der Amsterdamer Maler von Bällen, Maskeraden, Wachtstuben und ähnlichen Gegenständen, durch ein mythologisches Motiv, das Urteil des Midas, das der Künstler, nach seiner Anschauungsweise, in derber, fast humoristischer Weise gegeben hat, ähnlich wie es etwa im grossen Jacob Jordaens dargestellt haben würde. Durch die Ausführung in einem fast eintönigen hellbraunen Ton, aus dem nur die nackten Körper hell und blond hervorleuchten, und die flotte skizzierende Behandlung, bei der der dünne, braune Grund im Schatten fast ungedeckt stehen geblieben ist, zeichnet sich das Gemälde vor der grossen Mehrzahl der etwas trocken und spitzig gemalten Bilder des Künstlers vorteilhaft aus. Codde's jüngerer Amsterdamer Genosse, *Simon Kick*, erst seit etwa zehn Jahren wieder bekannt, ist gleichfalls nicht mit einer seiner gewöhnlichen Wachtstuben vertreten, sondern mit einem intimeren Motiv, der Toilette eines jungen Mädchens. Das Kleid der jungen Dame von kräftig roter Farbe beherrscht die Farbenstimmung des Bildes, die in der Lokalwirkung schon ungewöhnlich kräftig ist, etwa in der Art der farbigen Bilder des Quirin Brekelenkam.

In dem Sittenbild der ersten Blütezeit der Holländischen Malerei, dem alle diese Künstler angehören, ist nur eine typische Darstellung gewisser, besonders auffälliger Erscheinungen des holländischen Volkslebens angestrebt. Dem entspricht auch eine von starkem Ton beherrschte, oft fast einfarbige Behandlung. In der gleichzeitigen Landschaft, ja selbst im Stillleben lässt sich eine ganz verwandte Auffassung bei ähnlicher malerischer Behandlung beobachten. Während ein Künstler wie *Hendrik Avercamp*, in seinen Aquarellen und den selteneren kleinen Ölbildern landschaftliche Motive von reicher Färbung noch im Anschlusse an die ältere vlämische Schule malt (die Thieme'sche Galerie hat ein gutes kleines Bild der Art aufzuweisen), bringen Maler wie Jan van Goyen, Pieter Molyn, Salomon van Ruysdael u. a. seit dem Anfang der zwanziger Jahre die charakteristischen Merkmale ihrer heimatlichen Landschaft: die weiten Flächen mit dem niedrigen Horizont und die hohe Luft darüber mit ihrer mannigfachen

wechselnden Bewölkung, dem feinen, durch die Nähe des Meeres bedingten Dunst in der Luft, der als Ton die ganze Landschaft mehr oder weniger stark beherrscht und die Lokalfarbe darin nur schwach zur Geltung kommen lässt, mit möglichster Treue zur Anschauung. Wie ein Frans Hals im Porträt, wie er und seine Schüler und verwandte Zeitgenossen im Sittenbild, so bringen diese Landschaftsmaler in einer leichten, fast skizzierenden Behandlung, in toniger, zuweilen fast einfarbiger Malerei jene typischen Züge der holländischen Landschaft zu charakteristischer, oft meisterhafter Erscheinung.

Unter diesen Malern wird *Jan van Goyen* wegen seiner Leichtigkeit und Lust im Schaffen, wie nach seiner künstlerischen Bedeutung voran genannt; er verdient dies mit gleichem Recht, wie nach der bahnbrechenden Stellung und der Energie, mit der er diese neue Richtung der Landschaftsmalerei ausgebildet und verfolgt hat. Herr Alfred Thieme hat diesen Künstler besonders in sein Herz geschlossen und nicht weniger als fünf sehr gute Gemälde von seiner Hand in seine Sammlung aufgenommen, die ihn nach der verschiedensten Richtung und in seiner ganzen Entwicklung kennen lehren. Da ist zunächst ein Werk seiner früheren Zeit, das Bauerngehöft aus dem Jahre 1629, noch von der satteren Färbung, dem kräftigen Auftrag und dem altertümlich stilisierten Baumschlag in der Art des Esaias van de Velde, unter dessen Einfluss der junge Künstler sich wohl ausgebildet hatte. Die Fischhändler am Strand von Scheveningen, die vier Jahre später datieren, sind in dem hohen Himmel, in der duftigen Wirkung der Luft, in dem mehr einfarbigen, ins gelbliche fallenden Ton und der flotten Malweise schon eine ganz eigenartige Arbeit. Die Flussferne aus dem Jahre 1644, ist in dem fast einfarbigen klaren bräunlichen Ton und der skizzierenden, mit dem Pinsel zeichnenden Behandlung, in der geschickten perspektivischen Verschiebung ein charakteristisches Werk vom Ausgang der mittleren Zeit, während sein bedeutendstes Bild in der Sammlung, der Blick von den Dünen (Abbildung 2), den Künstler noch reifer und geschickter in der perspektivischen Behandlung und tonigen Wirkung zeigt, aber zugleich wahrer durch mässige Anwendung matter Lokalfarben, namentlich in der Färbung der Dünen und des Laubwerks im Vordergrunde. Künstlerisch am höchsten steht wohl das späteste Bild der Sammlung, die Leichtbewegte See, ebenso meisterhaft in der Bewegung der Wellen, im Kontur der fernen Küste und in der Belebung des hohen Himmels wie in der Feinheit und Wahrheit des warmen graulichen Lufttones, der das Ganze beherrscht, aber durch matte Lichtblicke belebt ist. Nach der Färbung und delikaten Behandlung wird das Bild um das Jahr 1650 zu setzen sein, also in die letzte, reifste Zeit des Künstlers.

J. v. Goyen war ein Haager von Geburt. Unter den Malern, die ihm hier folgen, ist einer der jüngsten *Abraham van Beyeren*, mehr als Stilllebenmaler bekannt, dessen Seestücke in ihrer Zeichnung der meist stark bewegten See, in dem Aufbau der Wolken, in

dem blonden grau-braunem Ton den Seestücken van Goyens aus den vierziger Jahren nahe stehen. Ein tüchtiges, charakteristisches Bild dieser Art besitzt die Thieme'sche Sammlung in der »Bewegten See«.

Die stärkste Vertretung, die bedeutendste und mannigfaltigste Entwicklung der Landschaftsmalerei in Holland weist Haarlem auf. Auch die Maler dieser frühen Richtung der Tonmalerei sind hier verhältnismässig am zahlreichsten vertreten. Aber wie eine ältere Gruppe von Landschaftlern und wie die jüngere grosse Schule mit Jacob van Ruisdael an der Spitze, lassen auch diese Maler in Haarlem ihre Gemälde nicht so stark in fast einfarbigem Ton aufgehen, wie wir es bei J. van Goyen, in den Jugendbildern von A. Cuyp und bei anderen Künstlern sehen; auch bei ihnen kommt vielmehr die Lokalfarbe bis zu einem gewissen Grade zur Geltung. Dies gilt schon für *Salomon van Ruysdael*, der sonst dem van Goyen ausserordentlich nahe steht und wohl nicht ohne Einfluss von ihm geblieben ist, wie namentlich die Bilder seiner mittleren Zeit beweisen. Besonders kräftig in der Färbung, bei einem feinen graulichen, gelegentlich selbst schwärzlichen Ton, sind Salomons Landschaften aus seiner letzten Zeit, in denen er zur Belebung der Farbenreize eine Morgen- oder Abendstimmung einzuführen liebt. So in dem schönen Bilde der Thiemeschen Sammlung »Kühe im Fluss an schattigem Ufer«, das die Jahreszahl 1659 trägt. Ein jüngerer Haarlemer dieser Richtung, der regelmässig Strandansichten in etwas schwerem bräunlichem Ton malt, *Willem van Koolen*, ist in der Sammlung mit einem abweichenden Motiv, einer reich belebten »Eislandschaft« vorteilhaft vertreten. Einfarbiger und heller, in einem stumpfen bräunlich-grauem Tone sind die Strandansichten und Seestücke des älteren *Pieter Mulier* gehalten, eines erst seit kurzem wieder bekannt gewordenen Künstlers, dessen Monogramm früher auf seinen älteren Landsmann *Pieter Molyn* bezogen wurde. Er ist unruhiger und weniger geschickt in der Komposition, weniger lebendig in der Beleuchtung und stumpfer in der Farbenwirkung als andere gleichzeitige Seemaler, namentlich Jan Porcellis, J. van Goyen und Simon de Vlioger. Ein gutes Beispiel seiner Kunst bietet das bezeichnete »Seestück« der Sammlung.

Auch einer der grössten Meister der holländischen Kunst ist in seiner Jugend einer der ausgesprochensten und bedeutendsten Maler der ganz von Licht- und Luftton beherrschten Landschaftsmalerei, der Dordrechter *Aelbert Cuyp*. In diesen Jugendwerken, die dem Anfang und der Mitte der vierziger Jahre (das früheste mir bekannte Datum auf einem Bilde von A. Cuyp ist 1639) angehören, studiert der Künstler die landschaftliche Umgebung seiner Vaterstadt an den einfachsten Motiven: einem Dünenhügel mit dürftigem Gestrüpp, einer leicht bewegten Ferne, ähnlich wie sie van Goyen etwa zehn Jahre vorher malt; dass er dieselben gleich in duftigem Sonnenlicht, nur mit bescheidener Andeutung von Lokalfarbe zu sehen sich bestrebt, zeigt wie er von vornherein die Wirkung des warmen Sonnenlichtes in der Landschaft sich zur Aufgabe stellte, worin er der Meister der holländischen Landschaftsmalerei ge-

worden ist. Diese frühesten Bilder Cuyp's sind noch toniger, noch einfarbiger und zugleich heller und duftiger als selbst die einfarbigsten, tonigsten Landschaften des Jan van Goyen; sie sind zugleich weniger gezeichnet als in fettem Farbeauftrag modelliert, wodurch die Farben ihre eigentümliche Leuchtkraft bekommen, die für die Wiedergabe des vollen Sonnenlichtes im Freien die Vorbedingung ist. Herr Thieme besitzt ein grösseres Bild dieser Art, schon am Ausgang dieser ersten Periode gemalt und das bedeutendste, das mir daraus bekannt ist, die »Ansicht von Dordrecht vom nördlichen Ufer der Maas« (Abb. 3). In London, wo ich das Bild in einer Versteigerung erwarb, galt es wegen seines hellen blonden Tones als ein Werk des Jan van Goyen, obgleich es die echte volle Bezeichnung A. Cuyp trägt. Auch wenn es nicht Cuyp's Geburtsort darstellte, in dem er bis zu seinem Tode ansässig blieb und mit Ehrenämtern überhäuft wurde, wie sie selten anderen hervorragenden Malern Hollands zuteil geworden sind, würde doch die satte emailartige Färbung, der weissblonde Ton der heissen Luft, die die ganze Landschaft einhüllt und selbst die tiefsten Schatten auflichtet, den grossen Meister der Lichtmalerei verraten.

Das Stilleben dieser ersten Blütezeit der holländischen Malerei hat im grossen und ganzen die gleichen Merkmale wie die übrigen Gattungen der Malerei. Die Maler streben nach treuer naturalistischer Wiedergabe von einer Reihe meist wenig kunstvoll zusammengestellter Gegenstände der Tafel, des Nachtschiffes u. dgl. in freier malerischer Weise, sodass die Formen mehr angedeutet als durchgeführt werden und mehr der tonige Schimmer als die lokale Färbung angestrebt wird. Die örtlichen Verschiedenheiten sind im holländischen Stilleben, wie ich gelegentlich an einer anderen Stelle ausgeführt habe, besonders stark in den Motiven ausgeprägt. Im reichen, lebensfrohem Haarlem liebt man die Freuden der Tafel darzustellen: Frühstückstische mit Pasteten, Austern und Rheinwein in kostbaren Gefässen, Pokalen und Gläsern oder, für den Kleinbürger berechnet, eine Kanne Dünnebier mit Käse, Weissbrot und einer Pfeife. Im Haag, mit seinem grossen Fischmarkt Scheveningen, sind die Stilleben mit toten Fischen, Austern, Schnecken u. dgl. beliebt, deren silberiger schimmernder Glanz und mattfarbiger Ton zugleich der Farbenanschauung der Künstler besonders entsprach. Leyden, die gelehrte Universitätsstadt mit ihrer strengen theologischen Fakultät, will Symbole seiner Gelehrsamkeit, aber zugleich mit frommer Anspielung auf ihre Vergänglichkeit dargestellt sehen: daher die eigentümlichen als »vanitas« bezeichneten Stilleben, in denen ein halb versteckter Totenschädel, Gläser, eine zerbrochene Thonpfeife und ähnliche Gegenstände mit Büchern, Instrumenten und anderen Hilfsmitteln von Wissenschaft und Kunst in sprechender Weise zusammengestellt sind, aber doch so malerisch geschickt in Anordnung und Behandlung, dass die Allegorie nicht aufdringlich wirkt und den meisten Beschauern wohl kaum zum Bewusstsein kommt. In Amsterdam kommt das Stilleben erst zur Entwicklung in einer vorgeschritteneren Zeit der

holländischen Kunst, entfaltet sich aber dann rasch in der mannigfachsten und glänzendsten Weise.

Die Thieme'sche Sammlung hat eine Anzahl sehr guter Arbeiten der Hauptstilllebenmaler dieser Zeit aufzuweisen. *Abraham van Beyeren*, den wir

gleichalterigen Haarlemer Stilllebenmalern dieser Zeit, von *Claes W. Heda* und *Pieter Claesz*, dem Vater des Landschaftsmalers Berchem, besitzt Herr Thieme je ein charakteristisches Bild: beide „Frühstückstische“ darstellend, ganz ähnlich in den Gegenständen, in ihrer



Abb. 4. *Abraham van Beyeren. Frühstückstafel.*

schon als Maler eines Seestückes in der Galerie genannt haben, ist noch mit einer reich besetzten Frühstückstafel (Abb. 4) vertreten, einem Werk seiner späteren Zeit, das bei einem zarten graulich-braunen Gesamtton doch die Lokalfarbe schon reicher und satter zur Geltung bringt und durch geschickte malerische Anordnung ausgezeichnet ist. Von den beiden fast

Zusammenstellung und ihrer Beschränkung auf ganz wenige, gebrochene Lokalfarben; Heda fester und trockener in der Behandlung, kühler und heller im Ton, P. Claesz flotter in der Malweise, mit durchscheinendem bräunlichen Grund und in einem gleichfalls meist kühlen graulich-braunen Gesamtton.

Von der oben gekennzeichneten Richtung der

Leydener Stillebenmaler hat die Sammlung Thieme mehrere charakteristische, tüchtige Werke aufzuweisen.

Ein besonders feines Bild besitzt sie von der Hand des berühmtesten Blumen- und Stillebenmalers Hollands, von *Jan Davidsz de Heem*, der in seiner langen Thätigkeit und bei dem häufigen Wechsel seines Wohnorts durch mehr als ein Jahrzehnt die verschiedensten Einflüsse erhält und voll in sich aufnimmt, so dass er bald in dieser, bald in jener Richtung Hervorragendes leistet, bis er schliesslich in Antwerpen unter dem Einfluss des Daniel Seghers seine eigentümliche Blumenmalerei ausbildet, der er seinen Ruhm verdankt. In Utrecht, von wo er gebürtig ist, malt er Blumenstücke in der nüchternen altertümlichen Richtung der van Ast, Asteyn und ähnlicher Utrechter Künstler aus den ersten Jahrzehnten des siebzehnten Jahrhunderts. Dann gegen die Mitte der zwanziger Jahre begegnen wir einigen meist umfangreichen, mit Pokalen reich besetzten Frühstückstafeln ganz im Stil der Haarlemer Maler, namentlich des Claes Heda, aber geistreicher in der Behandlung, mehr silberig im Ton und feiner im Helldunkel. Um 1626 finden wir ihn, ehe er für längere Zeit nach Antwerpen übersiedelt, ein paar Jahre in Leyden; hier malt er in zierlichem Format echt Leydener Vanitas-Stilleben in einem blonden, leuchtend braunen Ton, flotter und doch feiner verstanden und geschickter angeordnet als bei irgend einem der geborenen Leydener Stillebenmaler. Eines dieser seltenen Bilder hat Herr Thieme nach dem Tode des französischen Kunstkritikers Paul Mantz aus dessen Sammlung erworben; es trägt neben dem Namen die Jahreszahl 1628.

Ein ähnliches Bild, gleichfalls bezeichnet, ist von dem Vater des Tiermalers Paulus Potter, von dem weniger begabten aber mannigfaltiger veranlagten *Pieter Potter* gemalt, der gleichzeitig mit J. D. de Heem ein oder zwei Jahre in Leyden lebte und dort eine kleine Zahl von Stilleben im Motiv und Charakter der Leydener Maler ausführte. Er ist darin dem J. D. de Heem nicht nur sehr verwandt, sondern kommt ihm zuweilen auch in künstlerischer Qualität ganz nahe. »Die Vanitas« im Besitz des Herrn Thieme ist eine reiche, sorgfältig ausgeführte Komposition dieser Art von besonders malerischer Wirkung.

Noch ein drittes Bild, obgleich nicht bezeichnet und bisher nicht bestimmt, muss der gleichen Richtung

der Leydener Stillebenmalerei zugeschrieben werden. Es ist ein kleines Bild mit allerlei Gerät der kleinen Jagd, darunter eine glänzend polierte graue Feldflasche; mit dem feinen weissgrauen Ton des Metalls stimmt eine Decke in stumpfem Grün als einzige Lokalfarbe in pikanter Weise zusammen. Die Färbung ist tief, fast düster, und stärker noch als in den vorgenannten Stilleben von J. D. de Heem und Pieter Potter macht sich in dem Helldunkel der Einfluss des jungen Rembrandt und der von ihm vor seiner Übersiedelung nach Amsterdam in Leyden begründeten Schule geltend. Dass der Künstler dieses originellen Stillebens mit Rembrandt in direkten Beziehungen stand, scheint mir fast zweifellos. Aus Rembrandts Inventar wissen wir, dass dieser selbst ähnliche Stilleben malte oder von seinen Schülern malen liess und dann retouchierte; und auf verschiedenen seiner frühesten Bilder wie im »Geldwechsler« von 1627, in der »Ruhe auf der Flucht bei Boughton Knight u. a. m. sind eine Reihe von Büchern, Flaschen, Gefässen, Körben und ähnlichen Gegenständen ganz wie Stilleben nebeneinander gestellt und ähnlich behandelt wie von den gleichzeitigen Leydener Stillebenmalern. Kein Zweifel, dass der junge Meister, seinerseits in den Motiven von älteren Malern seiner Vaterstadt, wie D. Baillie, angeregt, zur künstlerischen Entwicklung des Leydener Stillebens wesentlich beigetragen hat. Von der Hand desselben Künstlers, der dieses Thieme'sche Stilleben malte, das in der Versteigerung Moll zu Köln erworben wurde, scheint mir das Gerät auf dem eigentümlichen Bilde: »Der Schatzgräber« in der Pester Galerie, das früher dem Rembrandt zugeschrieben wurde. Wie die Figur und die landschaftliche Ferne (vielleicht von zwei verschiedenen Händen) Künstler im engen Anschluss an den jungen Rembrandt zeigen, so auch das Stilleben im Vordergrund: die sehr malerisch behandelten Gefässe und Geräte, die zweifellos von dritter Hand, von dem Meister des Thieme'schen Stillebens, gemalt sind. Ähnlich ist ein drittes kleineres Bild in der Dresdener Galerie, wo es bis vor kurzem als Gerard Dou galt. Auch hier zeigen sich deutlich die verschiedenen Hände. Alle diese Bilder scheinen mir in den dreissiger Jahren, spätestens um 1640 entstanden zu sein.

(Schluss folgt.)



Abb. 5. Oberer Teil der Fassade des Bürgerlichen Zeughauses am Hof in Wien.  
Der plastische Schmuck von Lorenzo Mattielli.

## LORENZO MATIELLI, DER BILDHAUER CHIAVERI'S

VON ERICH HAENEL

NACH einem tiefen Winterschlaf von mehr als hundert Jahren ist das Barock samt seinem leichtfertigen Bruder, dem Rokoko, vor nunmehr rund zwei Jahrzehnten wieder zu neuem Leben erwacht. Die wissenschaftliche Welt, voran Cornelius Gurlitt, hat es wieder zu Ehren gebracht, dadurch, dass sie uns in die Geschichte seiner Entwicklung einführte, die lebendige Kunst des Tages, damals und leider heute kaum weniger in der Erneuerung der historischen Stile befangen, hat es begeistert aufgenommen und sich sein Wesen mit der ihr eignen Anpassungsfähigkeit zu Eigen gemacht. An litterarischen Werken, die uns in Wort und Bild das künstlerische Gewand der Zeit der Allongeperücken und der Galanteriedegen vorführen, ist heute ebensowenig Mangel wie an monumentalenarchitektonischen Schöpfungen,

von denen ein Louis XIV., ein Friedrich II. in vollstem Masse entzückt sein würde. Man hat es oft genug ausgesprochen, dass das Barock die drei Schwesterkünste Architektur, Malerei und Plastik in unerreichter Weise zu *einem* gewaltigen und harmonischen Vollaccord zu vereinigen verstand. Immer aber war es die Baukunst, die den Ton angab, und sie darf, wenn wir von Rubens absehen, den Ruhm in Anspruch nehmen, der künstlerischen Entwicklung ihrer Zeit die Wege gewiesen zu haben. So ist es wohl erklärlich, dass man sich in den allermeisten Fällen bei wissenschaftlichen Darstellungen jener Periode damit begnügte, Malerei und Plastik als vollständig abhängig von jener mit einer kurzen Übersicht abzuthun. Die Malerei allein, besonders die des 18. Jahrhunderts, fand daneben in Einzeluntersuchungen immer noch Be-

achtung, die Plastik fast nur, soweit sie im Porzellan und etwa noch in den Elfenbeinschnitzereien lebte. Und doch hat es selten eine Zeit gegeben, wo das spezifische bildnerische Können verbreiteter und fruchtbarer war als etwa die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts. Welch ausserordentliche, fast naive Meisterschaft selbst in den rein dekorativen Skulpturen dieser Periode steckt, sehen unsre Künstler heute immer mehr ein; eine Virtuosität des Anschmiegens an die architektonischen Richtungslinien, die uns wie selbstverständlich erscheint, und die wir erst im Vergleiche z. B. mit dem, was heute auf diesem Gebiete geschaffen wird, voll zu würdigen verstehen. Wenn wir heute nach »Überwindung« des Naturalismus, immer lauter nach einem einheitlichen *Stil* des künstlerischen Schaffens rufen, so sollten wir gerade da, wo ein solcher Stil in tausend Lebensformen zu uns spricht, uns nicht durch einige Übertreibungen, selbst Geschmacklosigkeiten den Genuss an dem interessanten und festumrissenen künstlerischen Kern trüben lassen. Reine Wiedergabe der Natur und bewusstes Abweichen von ihr sind hier wunderbar miteinander verschmolzen; im Zusammenhang der geschaffenen Umgebung wird sich nicht leicht etwas Unwirksames oder selbst Ungeeignetes nachweisen lassen.

Die Zahl der Künstler, die nach Bernini's Tode den von diesem Meister geschaffenen Stil in die Welt hinaustrugen, ist Legion. Wie sich die deutschen Fürsten der absolutistischen Periode ihre Architekten aus Italien kommen liessen, um in mehr oder minder grosszügiger Weise ihre Residenzen künstlerisch mit dem alles beherrschenden Geist Ludwigs XIV. in Einklang zu bringen, so fanden sich, mit den Baumeistern, auch die italienischen Bildhauer in den deutschen Städten ein und setzten durch die Gewandtheit ihres Meissels und den Schwung ihrer Phantasie ihre deutschen Kollegen in begreifliches Erstaunen. Überall, wo italienischer Geist die Architektur beherrscht, wird auch Bernini's Schule in dem plastischen Schmuck lebendig und trägt, mit all ihren guten und schlechten Eigenschaften, wenigstens eine Fülle von Anregungen in das künstlerische Leben ihrer neuen Heimat hinein. Einer der Träger dieser neuen Richtung ist der Meister, dessen Name durch sein Hauptwerk im Anschluss an den grösseren Chiaveris leidlich bekannt ist, Lorenzo Matielli. Den Höhepunkt jener mit fabelhafter Leichtigkeit produzierenden, im Dekorativen über einen unendlichen Reichtum von Ausdrucksmitteln gebietenden Kunst der Bildnerei sehen wir in ihm verkörpert. Zugleich aber ist er für uns dadurch merkwürdig, dass Winckelmann, der bei seinem Aufenthalt in Nöthnitz ihn in Dresden kennen zu lernen reiche Gelegenheit fand, ihm seine Bewunderung darbrachte, ihm, dem nach Algarotti's Urteil »Polyklet das Maass und Phidias das Eisen gab«. Winckelmann, der uns die Geschichte von Matielli's Verehrung für die Antike überliefert hat, fand in seinen Werken, vor allem in der Gewandbehandlung, den Anschluss an die Antike wieder, den er mit so glühendem Verlangen ersahnte. Für eine derartige Empfindung fehlt uns allerdings heute das

Verständnis. Aber wir ahnen, dass es Matielli's ausserordentliche Gabe war, der Gewandung im organischen Anschluss an die Formen des menschlichen Körpers eine geschmackvolle und bedeutende Haltung zu verleihen, die den Kenner der alten Kunst an seinen Schöpfungen entzückte. Denn dass die Momente, die wir heute als charakteristisch für die plastische Ausdrucksweise der klassischen Kunst bezeichnen, in Wirklichkeit nicht den Werken unseres Italieners der Barockzeit eignen, braucht nicht erst betont zu werden. Die Rolle, die Matielli in Dresden spielte, reiht sich an Wichtigkeit für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts auf seinem Spezialgebiet derjenigen an, die Chiaveri in der Architektur zukommt. Die ganze Pracht plastischen Schmuckes in den Gärten der Vornehmen Dresdens, vor allem im Grossen Garten, der die preussische Invasion im siebenjährigen Krieg ein grausames Ende bereitete, ist ein Werk seiner Genossen und seiner Nachfolger. Eine Arbeit von solchen Dimensionen, wie er sie während seines zehnjährigen Aufenthalts in der sächsischen Hauptstadt vollbrachte, konnte nicht ohne Einfluss auf die künstlerische Thätigkeit seiner Zeitgenossen bleiben. Eine Zusammenstellung seines oeuvre kann ein ungefähres Bild geben von der überreichen Produktivität dieses Mannes, der wie wenige sich doch stets innerhalb der noch heute anerkannten Grenzen des künstlerischen Geschmacks zu halten wusste.

Über die Lebensgeschichte und Thätigkeit Matielli's vor seinem Aufenthalt in Dresden giebt Ilg, die Fischer von Erlach I, S. 778 ff., umfassende Auskunft. Nach seinen Untersuchungen, deren Hauptpunkte ich hier wiedergebe, war er zwischen 1682 und 1688 geboren, entsprechend einer Notiz im Sächs. Kurier Kab. 1748, die ihn am 28. April 1748 im Alter von 60—66 Jahren gestorben sein lässt. Da in Hasche, Mag. der Sächs. Gesch. I, 1784, S. 257, sein Alter im Jahre 1748 mit 60 Jahren angegeben wird, Nagler sogar nur von etwa 50 Jahren berichtet<sup>1)</sup>, so möchte ich wenigstens an dem mittleren Alter von 60 Jahren und demnach dem Geburtsjahr 1688 festhalten. Ilg nimmt an, dass er aus Vicenza stammt, wo im Jahre 1687 ein Mattiello als Bildhauer erwähnt wird; dass diese Stadt schon früher für seine Heimat gehalten wurde, beweist eine Stelle bei Rubel, Kurzer Bericht, die Gesch. des Baues der hiesigen katholischen Hofkirche enthaltend<sup>2)</sup>, die Schäfer<sup>2)</sup> S. 60 abdruckt: man habe den berühmten Bildhauer M. aus Vicenza verschrieben, um die zur Ausschmückung der Fassaden der Kirche bestimmten Kunstwerke anzufertigen. In den Akten findet sich von dieser Herkunft nirgends etwas erwähnt: in Dresden heisst er anfangs der »Wiener Bildhauer«, dann der »italienische Bildhauer«; irgend welche Beziehungen zu Vicenza in seiner Kunst lassen sich gleichfalls nicht nachweisen. Zuerst treffen wir ihn in Wien, wo er am 7. April 1714 ein Dekret als Hofbildhauer erhielt: also im Alter von 26 Jahren, einen Posten,

1) Allerdings ohne, wie gewöhnlich, eine Quelle zu nennen.

2) Schäfer, die katholische Hof-Kirche zu Dresden 1851.

den er, wie aus Ferdinando Bibiena's Empfehlung hervorgeht, seiner Tüchtigkeit in Stein- und Holzarbeit verdankte. Von da an ist er mannigfach mit grösseren



Abb. 1. Nympe, den Hylas raubend. Gruppe von L. Matielli im Schwarzenberggarten in Wien.

und kleineren Arbeiten für den Hof und an anderen öffentlichen Bauten beschäftigt. Sein erster Auftrag war ein Altarkreuz in Silber und die Figur eines Kindes in Gold für Mariazell; von 1716 an schuf er die zahlreichen Statuen und Brunnengruppen des Schwarzenberggartens (Abb. 1 und 2). Nach den Proben in Ilg's Publikation: Bildhauerarbeiten in Österreich-Ungarn von der Barocke bis zum Empire, Taf. 9 u. 10, sind es Werke von jener weichen Eleganz und Schlankheit der Formen, wie sie damals fast ausschliesslich beliebt waren und jedenfalls den direkten Gegensatz bildeten zu den kraftvollen Gestalten, die sein deutscher Rival Raphael Donner schuf. Die Köpfe zeigen den echten Rokokotypus mit spitzem Näschen und zurückliegender Stirn; der Aufbau der Gruppen ist von unleugbarem Geschmack in dem flüssigen Schwung der Linien. Noch vor 1727 arbeitete er dann 10 Ahnenbilder in Stein, in teils antikisierendem, teils mittelalterlichem und Renaissancekostüm für den grossen Saal des von Fischer von Erlach erbauten Gräflisch Althan'schen Schlosses Fraun in Mähren, 1724 zwei Figuren für die neuen Hofstallungen und noch vor 1730 die Statue des hl. Petrus an der Peterskirche in der äusseren Nische am Chor. Im Jahre 1725 beginnen dann seine Arbeiten für die Karlskirche: zuerst entstanden die Kolossalfiguren der Heiligen auf dem Oberbau des Portikus, bewegte Gestalten von ausdrucksvollem Umriss schon ganz im Geiste der Skulpturen auf der Kath. Kirche in Dresden, und die Engel am Ansatz der Kuppelwölbung, die nicht minder ausgezeichnet ihren Platz ausfüllen. Die Modelle zu den riesigen Adlern und den Kronen auf den Triumphsäulen stammen gleichfalls von ihm (1727). Dass er mit seinen Entwürfen für die Reliefs der Spiralen gegen seinen Mitbewerber Mader unterlag, berichtet schon Winckelmann (Gedanken über die Nachahmung etc., S. 67), cf. Ilg, p. 673 ff. Seine Bemerkung, Matielli's Figuren seien allzu erhaben gearbeitet gewesen, kann uns immerhin als Fingerzeig in der Charakterisierung seiner Kunst dienen. Schliesslich fertigte er noch 1730 die hölzernen Tabernakel-Engel und Ornamente. Die Gruppen auf der 1723-26 entstandenen Hofbibliothek, auf dem Mittelrisalit Minerva in einer Quadriga, triumphierend über Neid und Unwissenheit, die sich am Boden wälzen, sowie zwei Atlanten auf den Seitentrakten mit Erd- und Himmelskugel, daneben weibliche Gestalten, welche die Embleme verschiedener Wissenschaften tragen, zeigen seinen Stil mehr nach der Richtung des Wuchtigen, Dramatischen hin ausgebildet (cf. C. List, die Hofbibliothek in Wien, S. 9). Einen gewissen Höhepunkt seines Schaffens erreicht Matielli in den 1728/29 entstandenen Herkulesgruppen an der Reichskanzlei, in der Hofburg (Abb. 3 und 4). In diesen kolossalen Gestalten ist nicht nur das Körperliche, trotz einzelner Übertreibungen, in dem Spiel der Muskeln meisterhaft beherrscht

sondern sie fügen sich auch, nach den Proportionen und Bewegungen, so ausgezeichnet in ihre Umgebung ein, wie wir es eben fast nur bei der Barockplastik gewöhnt sind. (cf. Ilg, Bildhauerarbeiten etc., Taf. 6 u. 7). Die Wucht der Formen ist hier aufs Äusserste gesteigert, bei allem Naturalismus der Durchführung im Einzelnen. Wenn Ilg (S. 701) die Atlanten, sowie den gesamten äusseren Statuenschmuck der böhmischen Hofkanzlei, jetzt Ministerium des Innern, für Arbeiten Matielli's hält, und zwar im Vergleich mit den Atlanten des Stiftes Klosterneuburg, so könnte dem höchstens der zeitliche Unterschied — die letzteren Arbeiten sind 1730 entstanden — entgegengehalten werden. Mehr scheint mir die Verwandtschaft der weiblichen Figuren des ersten Stockwerkes mit denen des Schwarzenbergpalais-Gartens eine derartige Annahme zu unterstützen. Der Erzengel Michael als Besieger des Dämon auf dem Eingang der Michaelerkirche, den er 1730 vollendete, wird von Füessli, Künstlerlexikon No. II, S. 801 und nach ihm von Nagler als Probe seines »grandiosen und kühnen Stiles, den er in Wien einführte«, allein erwähnt (Füessli nennt statt der Michaeler- die Barnabiten-Kirche). Die schon besprochenen Atlanten im Souterrainsaal des Stiftes Klosterneuburg würden diese Bezeichnung mit mehr Recht verdienen: echte Barocktitane von ungeheuren Dimensionen, deren Umgebung leider nicht vollendet wurde. Die prachtvollen Atlanten, die in dem Vestibül des Hildebrandischen Belvedere allein das niedrige Gewölbe tragen, schreibt Ilg (Kunstgeschichtl. Charakterbilder aus Österreich-Ungarn S. 293) demnach wohl mit Recht gleichfalls unserm Meister zu; sie müssten allerdings dann schon um 1724 geschaffen sein. In dasselbe Jahr 1732 fallen dann von grösseren Arbeiten die ehemaligen Brunnen auf dem Hohen Markt und die Gruppen im grossen Saal des kaiserlichen Schlosses Eckartsau im Marchfeld. Sein »leggiadro scalpello«, den die Zeitgenossen rühmen, bewährt sich hier aufs glänzendste: die Gestalten sind, selbst innerhalb des dem Gefälligen nur allzusehr zuneigenden Zeitstiles, von ganz hervorragender Anmut der Bewegung und Feinheit des Gliederbaus. Zugleich macht sich hier aber zum erstenmal ein neues Element nachdrücklich gelten: die Anlehnung an die Antike. Natürlich an die Antike des Hellenismus oder wenigstens jener Nachblüte der klassischen Kunst, aus welcher der Apoll vom Belvedere und die Diana von Versailles stammen. Besonders der Apoll, der die in sentimentaler Verzweiflung sich windende Daphnis umschlingt, ist mit seinen langen Beinen, die eine richtige Ausfallstellung kaum riskieren, bis in die aufgetürmte Locke des Haupthaars ein rechter Nachkomme seines

grossen Namensvetters in Rom. Wir fangen an zu verstehen, wie Winckelmann in Matielli einen wahren Priester seiner Idealkunst sehen konnte, wie Hagedorn, der Panegyriker der Antike, ihn als den Italiener,



Abb. 2. *Pluto und Proserpina. Gruppe von L. Matielli im Schwarzenberggarten in Wien.*

der den griechischen Geschmack mit Zuneigung gegen die Deutschen vereinigte, pries (Justi, Winkelmann I, S. 270). Für die schon stark von rein klassischen Motiven durchsetzte Architektur der Eckartsau konnte es in der That keinen glücklicheren Skulpturenschmuck geben als Matielli's allegorische Gruppen. Denselben Geist, wenn auch in, dem veränderten Standpunkt entsprechend, etwas vergrößerten Formen atmen auch die Gruppen auf dem Bürgerlichen Zeughaus am Hof (Abb. 5), die er samt den Trophäen noch in dem gleichen Jahre für den Preis von 5000 fl. schuf. Eine bezeichnete Arbeit, eine Thongruppe der thronenden Madonna mit der hl. Anna und Joseph, im Kapuzinerkloster ein herrliches Werk, vom Jahre 1736, kenne ich leider nicht. Nach so vielen ehrenvollen Aufträgen, die seinen Namen den ersten der zeitgenössischen Bildhauer anreiheten, musste es ihn um so härter treffen, als er im Jahre 1737 in einem Wettbewerb um den Brunnen auf dem Mehlmarkt gegen seinen grossen Rivalen Raphael Donner unterlag. Wenn es ihm auch einen gewissen Trost bot, dass die Entscheidung nicht aus künstlerischen, sondern rein äusserlichen, praktischen Gründen vom Wiener Magistrat so gefällt worden war, so mochte dem ehrgeizigen und, wie sich aus der Geschichte des Dresdner Kirchenbaues ergibt, leidenschaftlich um seine Stellung besorgten Italiener doch der Aufenthalt in der Stadt, die ihm nach mehr als 20jähriger ruhmvoller Arbeit so lohnte, vergällt sein. Es ist anzunehmen, dass Chiaveri, der im folgenden Jahre den Bau der Dresdner Hofkirche in Angriff nahm, in Matielli die geeignete künstlerische Kraft für den überreich geplanten plastischen Schmuck sah und ihn direkt für seine Zwecke nach Dresden berief. Matielli selbst wird um so lieber gefolgt sein, als eine so umfassende Arbeit dem in der Blüte der Schaffenskraft stehenden 50jährigen Künstler ja herrliche Gelegenheit bot, seine so mühelos produzierende Gestaltungskraft und seine Phantasie aus dem Vollen zu bethätigen. Am 1. Oktober 1738 trat er in die Dienste des sächsischen Königs, und der hohe Gehalt, den er vom 1. Oktober 1739 an empfing, bewies ihm, dass man hier seinen Leistungen Gerechtigkeit widerfahren liess.



Abb. 3. Herkules besiegt den nemäischen Löwen. Gruppe von L. Matielli an der Reichskanzlei der Kaiserlichen Burg in Wien.

Über den Bau der Katholischen Hofkirche sind im Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchiv eigentliche Bau-rechnungen nicht erhalten. Die ganze Fülle von Dokumenten, Eingaben, Verfügungen, Anschlägen, Spezifikationen, Korrespondenzen, Rechnungen u. s. w., die sich an die Entstehung eines solchen bedeutenden Gebäudes zu knüpfen pflegt, findet sich enthalten in Cammer-Acta, den von Ihro Königl. Maj. allergnädigst angeordneten gewissen Bau nahe an der Vestung in Dero Residenz-Stadt Dresden, betreffende. Vol. I umfasst die Jahre 1738 und 1739, Vol. II

weiter 1739, Vol. III, bezeichnet: Cammer Acta, den vorsehenden neuen Bau an allhiesigem Königl. Residenz-Schlosse betr. 1740, Vol. IV weiter 1740 bis 1743, Vol. V 1744 und 1745, Vol. VI — den bekannten neuen Bau . . . betr. 1746 seq. — 1750, Vol. VII 1751. (Finanz-Archiv). Daneben umfasst ein Band »Acta die Erbauung einer neuen Kirche bey dem Königl. Schloss zu Dresden betr., Ao. 1738 seq. H. St. A. 774, Geh. Cab. Canzlei Loc. no. 20« eine Reihe weiterer, zum Teil mit den in den Cammer-Acta enthaltenen identischer Dokumente, die bis in das Jahr 1752 reichen. Die Cammer-Acta finden sich im H. St. A. unter Rep. VIII, Dresden, 35824. Die einzelnen Akten sind nicht immer genau in der chronologischen Folge eingereiht, eine Anzahl von ihnen tragen als Konzepte nicht einmal das Datum; auch sind die Bände nur teilweise foliiert.

Die erste Erwähnung Matielli's geschieht unter dem 1. September 1739. Dass er schon vorher am Kirchenbau thätig war, beweist eine »Spezificatio der von Anfang des hiesigen Königl. neuen Gebäudes, nehml. von 1. Octobr. 1738 bis ult. Decbr. 1741 gefertigten und bezahlten Statuen«, in der allerdings die erste Zahlung erst unterm 1. September 1740 vermerkt ist<sup>2)</sup>. Denn so lange zogen sich, wie wir sehen werden, die Vorarbeiten und Verhandlungen hin. Jene Notiz vom 1. September 1739<sup>3)</sup> betrifft Matielli's Amtswohnung: da Chiaveri selbst seine Verrichtungen

2) Vol. IV, Bl. 144.

3) Vol. II.

nicht erlaubten, einen Neubau zu leiten, wurde dem Landbauschreiber Simon die Bauführung übertragen und ihm dazu 1000 Thlr. überwiesen<sup>4)</sup>. Das Grundstück lag an der Königstrasse, nicht weit vom Japanischen Palais, und gehörte zum Hause der verw. Jagdpfeiferin Rosina Marie Roth, der es zu diesem Zwecke abgekauft wurde. Der Neubau zog sich in die Länge, denn im Juni und Juli 1740 bittet Simon verschiedentlich um Baugelder, da er bis dahin nur 3200 Thlr. erhalten hat. Im August dieses Jahres wird das Haus mit Wasserröhren ausgestattet. Bis zum 23. Oktober 1742 hat der Bau insgesamt 8020 Thlr. gehostet<sup>5)</sup>, eine Restzahlung soll von denen zum Bau am Schlosse gewidmeten Geldern, allwo der Aufwand mit verschrieben wird « geleistet werden<sup>6)</sup>, ist aber im Januar 1744 noch nicht erledigt<sup>7)</sup>. Schon am 17. August verlangt Knöffel, der die Bauleitung nun übernommen hat, 553 Thlr. für notwendige Reparaturen<sup>8)</sup>, ebenso einen grösseren Betrag im März 1746<sup>9)</sup>.

Die offizielle Bestätigung seiner Thätigkeit an dem Kirchenbau erhielt Matielli erst am 16. Januar 1740 durch ein königliches Reskript: »wir haben dem Bildhauer M. nebst der freyen Wohnung und Stallung eine jährliche Besoldung von 560 Thlr., ingleichen das benötigte Brennholz und die Unterhaltung eines Handlangers bey dem Laboratorio und zweyer Pferde in Gnaden bewilligt, zahlbar vom 1. Oktober 1739 ab von den für den Bau bestimmten Bildern<sup>10)</sup>. Der Zuschuss betrug für das Brennholz hundert, für die Pferde dreihundert und für den Handlanger neunundzwanzig Thlr. jährlich, sodass er insgesamt 989 Thlr. jährlich erhielt: eine für jene Zeit sehr stattliche Summe, die um so

schwerer wiegt, als Chiaveri selbst nur 1100 Thlr., incl. 600 Thlr. Zulage, und die beiden Kondukteure Antonio Zucchi und Sebastian Wezl nur je 300 Thlr. Gehalt bezogen<sup>1)</sup>. Wenn man bedenkt, dass Matielli jede Statue, die er ablieferte, noch besonders bezahlt erhielt, wozu ihm die Steine frei gestellt wurden, so lässt sich daraus ein Schluss ziehen auf den Ruf, den er damals genoss. Das Brennholz genügte ihm übrigens nicht, denn schon am 8. Juni 1740 bittet er um eine Erhöhung des dafür ausgesetzten Betrages. Die Einnahmen Matielli's steigerten sich noch, da er auch

die Modelle für die am Kirchenbau nötigen Kapitelle lieferte. Im November 1739 arbeiteten die Bildhauer Böhme, Adler und Oberschall, nach Anleitung des von dem Architekt Chiaveri angegebenen, von dem »Wiener Bildhauer M. gefertigten Modells die Kapitelle<sup>2)</sup>; in demselben Monat noch hören wir von einigen »nach des Italienischen Hofbildhauers Herrn Lorentz M. Inventiert und modellierten Capitellen<sup>3)</sup>, und am 23. Februar 1740 erhält er für vier desgleichen, die er durch seine Leute, die er selbst unterhalten muss, hat fertigen lassen, 335 Thlr., »wie ihm auch die künftig zu liefernde Arbeit und Statuen, ohneracht der geniessenden Pension, als welche hierher garnicht gehörig, jedesmahl billig bezahlet werden müssen«.

Grosse Schwierigkeiten machte die Lieferung der nötigen Steine, für die Matielli gemeinsam mit Chiaveri thätig ist. Es scheint, dass man ursprünglich den Plan

hatte, die Statuen aus Marmor herzustellen, denn am 2. September 1739 reisen die beiden Künstler mit dem Bauschreiber Simon »ins Gebirge zu den Marmorbrüchen<sup>4)</sup>. Zugleich indessen sieht man ein, dass dies nicht durchzuführen sei, und Matielli erhält den Auftrag, eine Probe einer Statue für das Innere der Kirche aus Pirnaischem Sandstein zu liefern, der »mit



Abb. 4. Herkules bändigt den Kretensischen Stier. Gruppe von L. Matielli an der Reichskanzlei der Kaiserlichen Burg in Wien.

4) Vol. I, Bl. 238.  
5) Vol. IV, Bl. 202.  
6) ib. Bl. 216.  
7) Vol. V, Bl. 42.  
8) Vol. IV, Bl. 243.  
9) Vol. VI, Bl. 26.  
10) Vol. III; H. St. A. 774, Loc. 20; Bl. 44 (92).

1) Vol. IV, Bl. 135.  
2) Vol. I, Bl. 232.  
3) Vol. I, Bl. 234.  
4) Vol. II.

einer gewissen weissen Masse, die dem Marmor gleicht und von Dauer ist, überzogen werden soll. Man dachte also an eine Art Marmorimitation, die sich anscheinend aber doch nicht bewährte, denn es hat sich weder im Innern noch am Äusseren der Kirche etwas derartiges erhalten. Die Verhandlungen mit den Steinlieferanten scheinen inzwischen schon einige Ergebnisse gehabt zu haben, denn Simon berechnet am 2. November 1739 im Voranschlag die Kosten für das Material der Statuen<sup>5)</sup>. Jeder Stein für die Statuen solle 6 Ellen hoch, 3 Ellen stark und 2 Ellen breit sein, 64 Thlr. und dazu 60 Thlr. Fuhrlohn, also im ganzen 124 Thlr. kosten; 80 Stück sollen es sein, und wieviel werde der Bildhauer für seine Arbeit haben wollen? Jedenfalls wollte Matielli mit dem Beginn der eigentlichen Arbeit nicht allzu lange warten: er lässt sich von Chiaveri einige Blöcke geben, schneidet, da sie für seine Zwecke zu gross sind,  $\frac{1}{2}$  Elle ab und arbeitet munter darauf los. Simon ist über diese Materialvergeudung sehr entrüstet: Matielli solle warten, bis die in Pirna für ihn parat liegenden Steine da wären — und versucht sogar, aus der Affaire eine Anklage gegen seinen alten Feind Chiaveri, er wirtschaftete zu seinem eigenen Vorteil, zu schmieden. In diesem Bemühen unterstützt ihn sein Kollege, der Bauschreiber Franke, der dem vielangegriffenen Leiter des Baues denselben Vorwurf inbezug auf die Her-

5) Vol. II.

stellung der Kapitelle macht. Nachdem Matielli und Chiaveri im April 1740 zur Beaugenscheinigung der Steinbrüche nach Pirna gegangen sind, und mit den Steinlieferanten dort und in Cotta verhandelt haben, werden schliesslich die Kosten für jeden, zu einer Statue bestimmten Stein auf 30, an Fuhrlohn pro Stein auf 40 Thlr. vereinbart, während die Steine für die Kapitelle teils je 30, teils je 17 Thlr. kosten. Noch im August 1740 ist jedoch die Angelegenheit nicht ganz geregelt: Matielli bittet, jemanden nach Pirna zu senden, weil die Steinlieferanten sonst die Wände in Werkstücke zerschlagen: welches mich sodann an der Arbeit hindern würde, und ich nicht sieben Stück jeden Monat erlangen könnte. Es ist nicht recht ersichtlich, wozu Matielli gerade sieben Stück jeden Monat gebraucht haben kann, da er, wie sich aus der Spezifikation vom 22. Dezember 1742 ergibt, im günstigsten Falle monatlich nur zwei Statuen hat fertig abliefern können. Die erste wirkliche Zahlung erhält er nach einer Spezialrechnung am 29. August 1740, und zwar für die Figuren des Evangelisten Johannes und Petrus je 500 Thlr. Dieser Betrag wird weiterhin konstant beibehalten, so dass, einschliesslich der Material- und Transportgelder, die Kosten für jede einzelne Statue 570 Thlr. ausmachen. Das ergibt eine Totalsumme von 44460 Thlr. allein für den plastischen Schmuck des Äusseren, einen Betrag, der wohl in der Geschichte der Architektur des 18. Jahrhunderts ohne Gegenstück dastehen dürfte. (Schluss folgt.)

## ZWEI HANDZEICHNUNGEN ALBRECHT DÜRER'S

VON GUSTAV PAULI

IN den Sammlungen des Herrn von Lanna in Prag befinden sich zwei Handzeichnungen Dürer's, die, wie es scheint, der Aufmerksamkeit der Kenner bisher entgangen sind. Zwei Zeichnungen aus Dürer's reifen Meisterjahren sind ein so wertvoller Fund, dass ich nicht länger zögern darf, von der freundlichen Erlaubnis ihres Besitzers Gebrauch zu machen, sie hiermit zu veröffentlichen.

Auf dem ersten Blatte sehen wir zwei Skizzen einer Muttergottes mit dem Kinde. Sie sitzt, dem Beschauer zugewendet, im weiten, vielfaltigen Kleide und reicht dem Kinde die Brust. Die rechte Hand, die den Kopf des Knaben stützt, ist verhüllt, die Linke, über der der weite Armel zurückgestreift ist, hält das rechte Füsschen des Kleinen. Ihr Gesicht

zeigt die wohlbekanntenen Züge mit dem Grübchen im kräftig gerundeten Kinn, dem vollen Mund und jenen schweren Augenlidern, die eine Eigentümlichkeit bei den Angehörigen von Dürer's Agnes gewesen zu sein scheinen. Unmittelbar rechts neben diesem Entwurf erscheint das Paar noch einmal in kleineren Dimensionen, flüchtiger gezeichnet. Maria drückt das Kind liebkosend an sich, das mit dem rechten Händchen in den Ausschnitt ihres Kleides greift.

Wenn ich nicht irre, so haben wir hier zwei Entwürfe zu einem jener Muttergottes-Bildchen, wie sie Dürer gern in Kupferstich und Holzschnitt veröffentlichte, nachdem er der mühseligen Malerei grosser Altartafeln überdrüssig geworden war — Entwürfe, die nicht zur Ausführung gelangt sind und

die aus der Studienmappe des Meisters in die Hände der Sammler gerieten. Der Charakter der Zeichnung scheint mir auf die Jahre um 1515 hinzuweisen. In einer Madonnenstudie von 1514 in der Bremer Kunsthalle (Lippmann 121) gewahren wir eine ähnliche Haltung beider Figuren wie auf der Haupt-

Das Blatt misst 160 zu 130 mm. Die Federzeichnung ist in schwarzer Tusche ausgeführt, stellenweise, namentlich am linken Ärmel der Maria, mit einer dunkleren Mischung derselben Tinte übergangen. Das Wasserzeichen des Papiers ist der Reichsapfel, von dem der Stern sichtbar ist. Das fehlende Monogramm



Abb. 1. Dürer, Madonnenstudien.  
Prag, Sammlung Ad. von Lanna.

gruppe hier. (Die kleinere flüchtige Skizze unseres Blattes erinnert in der Gruppierung oberflächlich an die Madonna auf dem Kupferstich B. 36 von 1512). Zum Typus der Maria vergleiche man die Kupferstiche B. 35 von 1513, B. 33 und 40 von 1514, oder die Muttergottes auf der aquarellierten Anna selbdritt von 1514 aus der Sammlung Mitchell (Lippmann 78).

des Meisters hat vielleicht an den Seiten oder unten gestanden und ist bei der Verkürzung des Blattes mit abgeschnitten worden. Herr von Lanna hat die Zeichnung 1897 von Colnaghi in London erworben.

Um dieselbe Zeit, wie die eben besprochene, ist die andere grössere Federzeichnung entstanden, die

ein besonderes Interesse beanspruchen darf als Studie zu einem bekannten Meisterwerke von Dürers Radierkunst, zu der Entführung, B. 72. Setzen wir beide Blätter neben einander. Zur grösseren Bequemlichkeit der Vergleichung habe ich von der Eisenradierung eine Aufnahme im Spiegelsinne herstellen lassen. Die Übereinstimmungen sind nicht minder merkwürdig als die Verschiedenheiten. Auffallend ist die Gleichheit der Hauptgruppe hier wie dort, nicht nur in den allgemeinen Dimensionen, sondern in allen wesent-

lichen Konturen. Man fragt sich unwillkürlich: Wird der Meister selbst sich so eng an eine immerhin flüchtige Vorzeichnung binden? — Liegt nicht die Vermutung nahe, dass hier ein gewandter Kopist, vielleicht ein raffinierter Fälscher sein Wesen getrieben habe?

Ich meine, wir dürfen uns dieser superklugen Skrupel entschlagen. Dass Dürer sich in der That bei seinen graphischen Arbeiten genau nach einer nicht sehr eingehenden Vorzeichnung gerichtet habe,



Abb. 2. Dürer, Studie zu der Entführung. B. 72. Prag, Sammlung Ad. von Lanna.

das zeigt uns der Vergleich eines Stiches, der derselben Periode entstammt wie unsere Radierung, der reizenden Madonna mit dem Rosenkranze (B. 39),

mit der Federzeichnung aus der Malcolm'schen Sammlung (Lippmann 94). Hier haben wir nicht nur Übereinstimmung der Masse und der wesentlichen



Abb. 3. Dürer, Die Entführung. Eisenradierung. B. 72. (Im Spiegelsinne.)

Umriss, sondern auch Übereinstimmung in allen Einzelheiten der Komposition mit Ausnahme der Landschaft im Hintergrunde, die erst auf der Kupferplatte neu hinzugefügt wurde, zugleich mit der sorgfältigen Ausarbeitung des in der Zeichnung nur flüchtig skizzierten Details.

Wenn also die Übereinstimmungen zwischen Radierung und Zeichnung noch nicht gegen die Echtheit der letzteren sprechen, so frage ich, ob nicht dagegen die Verschiedenheiten beider sehr laut für die Echtheit sprechen? Einem gewöhnlichen Kopisten oder gar einem Fälscher wäre eine so sinnreiche Umdeutung des geschilderten Vorganges schwerlich zuzutrauen. Die Radierung versetzt uns in die Bereiche einer traumhaften Phantasie. Zwar erspähen wir im Hintergrunde der Landschaft an einem Wasserspiegel menschliche Wohnungen, aber dieses Reittier, dies Einhorn mit zwitterhaft von Bock und Pferd entlehnten Formen, gehört der Fabelwelt an und folglich mit ihm die ganze Szene. Irgend ein überirdischer Unhold entführt irgend ein weibliches Wesen. Die Zeichnung macht uns den Vorgang plausibler. Es hat zwischen sterblichen Menschen ein Kampf stattgefunden um Weiber oder um ein Weib. Die Leiber der Erschlagenen liegen am Boden und der Sieger reitet mit seiner schönen Beute davon. Er reitet auf einem leibhaften Pferde. Würde sich ein Kopist wohl die Gelegenheit haben entgehen lassen, solch ein prächtiges Fabeltier, wie auf der Dürer'schen Radierung abzubilden? Würde sich ein Kopist ferner der Mühe unterzogen haben, für seine Kopie den Bau des Pferdes zu studieren, oder doch ihn sich zu vergegenwärtigen an den Stellen, die im Original durch phantastische Zuthaten verschleiert waren? (An sämtlichen Oberschenkeln und am Unterkiefer des Pferdes.) Würde gar ein Fälscher auf die Anbringung des Monogrammes verzichtet haben? Alle diese Fragen kann man getrost verneinen.

Für ganz skeptische Leute bleibt aber immer noch ein Zweifel übrig. Zugegeben, dass unsere Zeichnung nicht wohl nach der Radierung kopiert sein kann, so könnte sie doch nach einer anderen Zeichnung kopiert sein und zwar nach Dürers Vorstudie zu seiner Radierung. In diesem Falle könnte es sich nach dem Charakter der Zeichnung, nach der Beschaffenheit von Papier und Tinte, nur um eine alte Kopie handeln, um eine Kopie aus Dürers Zeit. Der Kopist könnte ferner kein geringer Künstler gewesen sein und er müsste in irgend welchen Beziehungen zu Dürer gestanden haben. Sehen wir uns nun im Kreise der damaligen deutschen Künstler nach einem um, der diese Bedingungen erfüllt und dessen Art zu zeichnen derjenigen unseres Blattes nahe steht, so wüsste ich nur Hans Baldung. Und in der That nannte ein allgemein verehrter Kenner diesen Namen, als ich ihm die Lanna'sche Zeichnung vorlegte. Baldung oder Dürer? — In diesem Falle ist die Frage nicht leicht zu beantworten. Die weiche Bil-

dung des Frauenleibes, der lockere Charakter der Zeichnung, die kalligraphisch sichere Führung der Striche, die Häkchen in den Übergängen zum Licht, alles das begegnet uns freilich bei Baldung, es begegnet uns aber auch bei Dürer. — Ein für Baldung in entscheidendem Sinne eigentümliches Merkmal der Zeichenweise habe ich trotz wiederholter Vergleichen nicht entdecken können. Umgekehrt aber wüsste ich nichts zu nennen, was in der Zeichenweise Dürer's Art widerspräche. —

Und nun bitte ich noch einmal Zeichnung und Radierung zu vergleichen, und zwar auf die beiden Antlitze hin. Das Gesicht ist ja derjenige Teil des Körpers, den wir durch fortwährende Beobachtung am genauesten kennen, in dessen Abbild wir die kleinste Veränderung sofort instinktiv als eine Veränderung des Ausdrucks empfinden. Wäre die Zeichnung eine Kopie, so müsste unfehlbar der Ausdruck der Gesichter anders, minder drastisch sein als im Original. Nun sind aber auf der Zeichnung beide Gesichter lebhafter und ausdrucksvoller als auf der Radierung. Mit einer leichten Verschiebung der Linien ist der entsetzte Aufblick der Augen des Weibes besser charakterisiert als in den starr umgrenzten Augäpfeln des radierten Kopfes<sup>1)</sup>. Bei dem Reiter ist durch ein paar Striche eine Veränderung der Muskelpartien um die Augen angedeutet, wie sie für den Gesichtsausdruck eines angestrengt Tragenden oder Hebenden durchaus bezeichnend ist. Nicht minder charakteristisch ist die Krümmung des leicht geöffneten Mundes oder die Verschiebung des Bartes, der sich auf die heraufgezogene linke Schulter legt. Alle diese Züge vermessen wir an dem radierten Kopf, der ebensogut auf einem Rumpfe von anderer Haltung sitzen könnte.

Der Skeptikus könnte mir ja nun immer noch vorhalten, dass ich nur eine Kopie mit der anderen verglichen hätte, dass die verlorene Originalzeichnung Dürers jene physiognomischen Vorzüge in noch höherem Grade besessen haben könne.

Darauf freilich bleibt mir nur übrig, zu erwidern, dass man streng genommen bei allen stilkritischen Erörterungen nur mit Wahrscheinlichkeiten rechnet. Keiner von uns hat zugesehen, als diese Zeichnung entstand. Nur so viel kann ich sagen, dass für mich alle Wahrscheinlichkeit dafür spricht, dass kein anderer als Albrecht Dürer der Zeichner war.

Das Blatt misst 251:203 mm. Die Federzeichnung ist in bräunlicher Tinte ausgeführt, — das Papier weist kein Wasserzeichen auf und hat Drahtabstände von 24 mm. An den Umrissen der beiden Hauptfiguren bemerkt man Spuren einer ungeschickten Bleistift- oder Kreideüberzeichnung, namentlich an der Schulter, am linken Arm und Bein des Mannes.

1) Das Pentimento am linken Auge ist eine Korrektur wie sie auf Dürer'schen Federskizzen des öfteren vorkommt.

# EIN MÄNNLICHES BILDNIS DES LUCA SIGNORELLI IN DER BERLINER GALERIE

VON HANS MAKOWSKY

**L**UCA SIGNORELLI ist ein Kind der altetruskischen Grenzmark, die, einem ungeheuren Festungsgürtel vergleichbar, Toscana gegen die umbrischen Lande abschliesst. Von stattlicher Bergeshöhe schauen die Städte, noch heute wehrhaft im Kreise ihrer alten Mauern und trotzig getürmt, weit in das blauende Land hinein, und mühsam steigt der Fremde durch terrassenartige Olivenpflanzungen zu ihnen hinan. Aber der Kriegslärm, der Jahrhunderte lang sie durchhallt hat, ist verstummt, eine romantische Stille herrscht in ihren schmalen, winkligen Gassen, gleichgültig flutet der Strom der Reisenden an ihrer Abgelegeneheit vorüber. Ohne eigenes, inneres Leben zehren sie vom Ruhm einer grossen künstlerischen und politischen Vergangenheit und bewahren in der ehrwürdigen Erstarrtheit ihres Alters das treueste Abbild jener Renaissancezeit, da das Leben mit allen Leidenschaften in ihnen stürmte.

In einer dieser Kleinstädte, in Cortona, ist Signorelli zur Welt gekommen. Wenn er aus den Thoren seiner Heimatstadt zu der hochgelegenen alten Kirche Sta. Margherita hinausstieg, ging sein Blick weit über das üppige Land, wo drei Staaten zusammenstossen: der Kirchenstaat mit seiner Provinz Umbrien, das Sieneser und das Florentiner Gebiet. Mit schillerndem Spiegel trat eine Ecke des Trasimenischen Sees in das reiche Landschaftsbild, und der vom Norden her klar und scharf über das Gebirge streichende Florentiner Wind vermischte sich mit den linderen Lüften, die aus dem damals noch wenig entforsteten Umbrien heraufwehten.

All das Land, das da hinter ihm anstieg und unter ihm sich dehnte, ist Signorelli's oft durchmessene Wanderstrasse gewesen. Als Kleinstädter, dem die unaufhörlich verwirren heimatlichen Zustände

keinen stäten, geschweige denn einen umfassenden Wirkungskreis bieten konnten, hat er das Dasein eines fahrenden Schülers und Wandermalers geführt, um schliesslich in ehrenvoller Stellung in seiner Vaterstadt ein langes Leben zu beschliessen. Überall in jenen auf altetruskischem Boden erbauten Provinzstädten finden wir die Denkmale seiner kraftvollen, leicht schaffenden Hand. Nach Arezzo scheint ihn schon in jungen Jahren sein grosser strenger Lehrer, Piero della Francesca mitgenommen zu haben; Città di Castello darf mit Cortona um den Ruhm streiten, die Hüterin der reichsten Zahl von Arbeiten seiner Hand zu sein; Orvieto bewahrt in der Brizio-Kapelle des Meisters gewaltigste Schöpfung, die Fresken mit der Darstellung der letzten Dinge. Florenz aber und Rom, wo Signorelli's Arbeiten seltener werden, sind die Orte, die über seine künstlerische Entwicklung vor allem entschieden haben. Florenz hat den langsam und bedächtig Vorwärtstrebenden zu der ersehnten Höhe der Meisterschaft geführt. Rom, als es den mählig Alternden zum zweitenmal empfing, hat ihn stützig und unwillig gemacht. Denn der im Cinquecento dort aufstrebende Idealismus, genährt von der Begeisterung für die wiedergewonnenen antiken Kunstdenkmäler, fand keine Gegenliebe bei dem unbeirrbar, mit festen Füssen auf der Gegenwart trotzen Realismus Signorelli's. Im Wettstreit mit der beruhigten und vereinfachten Schönheit einer aristokratischen Kunstauffassung zog der Repräsentant des derbzupackenden grundehrlichen Naturalismus den kürzeren. Unlustig nach den ersten Misserfolgen, mit den Jüngeren den Kampf an der Stätte aufzunehmen, wo der Sieg schon so gut wie entschieden war, zog sich Signorelli in die heimatlichen Berge zurück. Dort stand



Abb. 1. Luca Signorelli. Bildnis des Meisters und des Fra Giovanni Angelico (Auschnitt). Orvieto. Dom, Briziokapelle. Photogr. Andersou.



Abb. 2. Luca Signorelli. Selbstbildnis (Ausschnitt).  
Orvieto. Museo dell' Opera.

sein Ruhm noch unangetastet, dort ward er noch verstanden und bewundert von dankbaren Gemüthern, denen gleich ihm die neue Weisheit fremd und absonderlich klang, soweit sie ihnen überhaupt zu Ohren gekommen war. Und die Treue, die die Heimat ihm und seiner Kunst gehalten, hat er vergolten mit dem ungetheilten Rest seines Lebens und seiner Kräfte. —

Signorelli zählt zu den Meistern der umbrischen Schule und damit wird seine zwischen der umbrischen und der florentinischen Kunst auffassung vermittelnde Eigenart angedeutet. Wenn wir eines seiner frühesten Werke, das schönste Altarbild, das ihm je gelang, die Madonna mit Heiligen im Winterchor des Domes zu Perugia, betrachten, so empfinden wir die träumerische Stille, in der die Heiligen, wie abgeschieden von der Aussenwelt, versunken sind. Ein tief verhaltenes Schweigen herrscht in dem feierlichen Kreise. Zugleich kommt in der Haltung der Figuren, in der Neigung der Köpfe, in dem Aufblick der Augen das Empfindungsvolle, Anmutige, Beseelte hinzu, das den umbrischen Meistern von jeher zu eigen war. Aber von der Sentimentalität eines Perugino ist der kräftigempfindende Cortonese weit entfernt; treffend, wie immer, hat darum Jakob Burckhardt dieses Altarbild einen wahren Trost für das von Perugino's Ekstasen übersättigte Auge genannt. Mit seiner massvollen Wärme der Empfindung überragt Signorelli sogar seinen Lehrer Piero della Francesca. Auch bei diesem finden wir z. B. auf seinen Madonnenbildern jene weltabgewandte provinzielle Stille, aber erstarrt in Hoheit und Grösse, die schweigt und vor der alles in Schweigen versinkt.

Noch ein Zweites verdankt Signorelli seinem halb-umbrischen Herkommen: die reiche und nüancierte Palette. Die Beziehungen zu Venedig, der Heimat des lebhaften und brillanten Colorits, sind den umbrischen Meistern von Gentile da Fabriano an bis zu Perugino und seiner entartenden Schule ein rechter Segen gewesen. Für Signorelli verkörpern sich diese Beziehungen in seinem Meister Piero della Francesca, der durch seinen Lehrer Domenico Veneziano in unmittelbarem Zusammenhang mit der Kunst der Lagunenstadt tritt.

Diese im Grunde seiner Seele träumende Empfindungsmasse zu klären und lebhafter zu regen, war die Aufgabe, die Florenz an Signorelli zu erfüllen hatte. Bei der tiefgehenden Unkenntnis seiner näheren Lebensdaten können wir nur vermuten, dass er zuerst einen Teil der siebziger Jahre dort zugebracht habe. Damals arbeiteten in der Arnostadt die grössten Künstler des Florentiner Quattrocento; sie alle überragte, wenigstens in der Wertschätzung der Zeitgenossen, der eine Antonio del Pollajuolo, über den Lorenzo dei Medici an Giovanni Lanfredini schreibt: *Detto Antonio è il principale maestro di questa città e forse per avventura non ce ne fù mai; e questo è commune opinione di tuttigl' intendenti.* Auch die Eifersucht der mit um die Palme Ringenden hätte damals Antonio unbedingt den Ruhm zugestanden, in der Kenntnis des unbedeckten menschlichen Körpers der erste zu sein. Diesem Meister muss sich Signorelli inniger angeschlossen haben als irgend einem Anderen, und der ersten Schulung unter Pollajuolo verdankt die Legion nackter Menschenleiber in der Briziokapelle das unheimliche Leben, jene Terribilità, die für den Italiener den Triumph des Realismus bedeutet.

Das Studium und die plastische Durchbildung der Einzelgestalt in dem lebendigen Spiel der Muskeln galt, wie überhaupt jedem damaligen Florentiner Künstler, so auch Pollajuolo als die Summe aller Kunstübung. Es soll nicht verschwiegen werden, dass eine solche Anschauung für Signorelli auch ihre Nachteile gehabt hat. Gerade die Fresken der Briziokapelle zeigen, wie schwer es ihm fiel, übersichtlich zu komponieren, und wie selten es ihm gelang. Seine Phantasie ist zu reich, um nicht gelegentlich zu häufen, sein Interesse an der Einzelgestalt zu intensiv, um nicht gelegentlich die Sorge um die Klarheit der Gruppierung zurückzudrängen. Trotz alledem ist hier in der Briziokapelle ein Höchstes geleistet; die Verschmelzung umbrischer und florentinischer Kunst auffassung tritt in diesem grossartigen Freskenzyklus rein und restlos zu Tage. Der wie ein Ungewitter herniedersausende Antichrist und die verklärt zu der Musik der himmlischen Heerschaaren aufblickende Menschheit zeigen die weitgespannten Empfindungskreise, die Signorelli's Kunst auszufüllen vermocht hat.

Wie nahe liegt im Hinblick auf die grossartige Ehrlichkeit dieses Realisten und bei seiner starken Vorliebe für die Einzelfigur die Vermutung, hier vereinige sich Alles zu einem Porträtisten höchsten Ranges. Und wie enttäuscht durchsucht man das

reiche Oeuvre des Meisters, um schliesslich ein einziges Porträt im strengen Sinne herbeizubringen, eben jenes, das unser Dreifarbendruck vorführt.

So lange es in der von Jahr zu Jahr unzugänglicheren Sammlung des Fürsten Torrigiani zu Florenz hing, war es nur einem kleinen Kreise von Kunstkennern bekannt. Erst mit seiner Aufstellung in der Berliner Gemäldegalerie (1894) hat das Bild in den weitesten Kreisen die hohe Schätzung und den Ruhm gewonnen, die ihm in jeder Hinsicht gebühren. Nur von einem Anspruch hat es endgiltig zurücktreten müssen: es ist kein Selbstbildnis des Meisters.

Zwei Mal hat Signorelli sein eigenes Bildnis gemalt. Auf dem Fresko der Herabkunft des Antichristen in der Briziokapelle zu Orvieto steht der Künstler an der äussersten Linken mit Fra Angelico, dem frommen Mönch aus Fiesole, der als erster den Auftrag erhielt, die Kapelle auszumalen und an der Decke des Kreuzgewölbes die Spuren seiner unterbrochenen Thätigkeit hinterlassen hat. Es ist ein schöner Charakterzug Signorelli's und spricht für die Liebenswürdigekeit, die Vasari dem Meister nachrühmt, dass er seines Vorgängers nicht vergass, als er das grosse Werk seines Lebens mit dem bescheidenen Abbilde seiner Person beschloss. In schwarzer Gewandung, die Kappe schräg auf dem Haupte, von dem die schon leicht ergrauten Haare schulterwärts fallen, legt er die Hände wie ausruhend von der gewaltigen Arbeit gefaltet ineinander. Klar, fest und ruhig wendet sich der Blick aus dem Bilde heraus dem Beschauer entgegen, sein Urteil zu empfangen, »er achtet es, doch fürchtet er es nicht.« Dass wir in diesen Beiden ganz ausserhalb der Komposition oder wie der Malerjargon der damaligen Zeit es nannte, «fuor d'opera» stehenden Figuren die beiden Meister der Kapelle zu erkennen haben, ist uns nicht nur durch Vasari bezeugt, der Signorelli noch als alten Mann gekannt hat. Ein anderes, von Signorelli eigenhändig auf der Rückseite bezeichnetes Selbstporträt im Museum der Dombauhütte zu Orvieto bietet mit der Gestalt auf dem Fresko hinreichende Ähnlichkeit, um jeden Zweifel auszuschliessen. Dieses zweite authentische Selbstbildnis ist auf einen Ziegelstein gemalt und stellt den Meister in Gemeinschaft mit dem Kämmerer Nicola Franceschi dar; die etwas hochtrabende, langathmige Inschrift auf der Rückseite, die in den Gyps geritzt und mit schwarzer Farbe aufgetragen ist, giebt das Entstehungsjahr 1503 an. Der Kopf ist hier geistreicher und individueller noch aufgefasst als auf dem Fresko. Die leicht gerunzelte Stirn, ein Zug von Bitterkeit um den Mund, scheinen schmerzliche persönliche Lebenserfahrungen zu verrathen. Kriegsnot und Pest waren über den Meister und sein Haus hinweggegangen, nichts aber hatte ihn so im Innersten erschüttert, wie der Tod seines geliebten Sohnes Antonio, der ihm ein Jahr zuvor entrissen worden war. Ein drittes Selbstbildnis, das der Biograph des Meisters, Robert Vischer, in der Herzoglichen Gemäldegalerie zu Gotha (Nr. 492) nachzuweisen versucht hat, ist von der Forschung nicht allgemein anerkannt worden und erlaubt bei



Abb. 3. Nordischer Kopist nach Signorelli.  
London. Sammlung des Herrn Henry Pfungst.

dem schlechten Zustand seiner Erhaltung überhaupt kein sicheres Urteil.

Mit diesen künstlerisch oder litterarisch beglaubigten Selbstbildnissen hat der kräftige bejahrte Männerkopf der Berliner Sammlung keinen einzigen entscheidenden Zug gemeinsam. Die Amtstracht, der hochrote Talar mit der schwarzen, über die linke Schulter geworfenen Stola und der hohen, ebenfalls roten Mütze verrät einen Rechtskundigen, einen Kommunalbeamten, mit dem unser Meister gelegentlich im Rat der Vaterstadt zusammengesessen haben mag. Die Nachforschungen nach der Persönlichkeit haben bisher zu keinem Resultat geführt, und bei den geringen Anhaltspunkten wird ein günstiger Zufall abgewartet werden müssen. Leichter ist die Frage nach der Entstehungszeit der Malerei beantwortet.

Das lebensgrosse Brustbild dieses Unbekannten ist in reiner Tempera auf Pappelholz gemalt und misst 50:32 cm. Der derben, ausserordentlich bestimmten und sicheren Zeichnung entspricht eine kräftige Farbengebung und eine mit breitem Pinsel bei aller Sorgfalt schnell arbeitende Hand. Zwischen den stark aufleuchtenden, roten Flächen des Gewandes und der Kappe wirkt das Fleisch etwas tonlos, grau und silbrig. Der landschaftliche Hintergrund bereichert mit matten blauen, grünen und gelben Tönen die Farbigekeit des Ganzen. In der leichten, sicheren Malweise erkennt man die geübte und flinke Hand des Freskomalers, aber der Ernst der Aufgabe hat nicht die geistreich

improvisierende Skizzenhaftigkeit des Doppelbildnisses auf dem Ziegelstein geduldet. Den Wiesenhintergrund beleben die Erinnerungen an Rom und Florenz. Die Staffage der beiden links in eifrigem Gespräch herzuschreitenden Frauen und namentlich die ausruhenden Hirten rechts zeigen den Meister der bewegten Einzelgestalt in einer Vollendung, wie sie seinen einstigen florentiner Vorbildern versagt geblieben ist. Und der zerfallende, reliefgeschmückte Triumphbogen, sowie der an das Pantheon entfernt erinnernde zentrale Kuppelbau bekunden seine Liebe und sein Verständnis für die alte goldne Heidenwelt. Auffassung und Technik zeigen in diesem Bilde den Meister auf der Höhe seiner Kunst, und lassen die Arbeit für dieses Porträt in dieselbe Entstehungszeit setzen, wie die grossen Fresken in Orvieto, um 1500. Wie auf jenen Fresken, so ist Signorelli auch hier kräftig ohne Härte, gross ohne Leere, farbig ohne Buntheit.

Wie sich in der Technik, in der bedingungslosen Beibehaltung des Temperaverfahrens, ein konservativer Starrsinn ausspricht, der dem Provinzler und Kleinstädter wohl ansteht, so auch in der künstlerischen Auffassung. Der seit der Mitte des Jahrhunderts zu beobachtende Vorstoss nordischer, vornehmlich niederländischer Künstler hat in der italienischen Kunst deutliche Spuren hinterlassen. Diese cisalpinen Meister standen der Natur mit kindlicherem Blick gegenüber als ihre transalpinen Genossen. Das Alltägliche, das Nebensächliche, das zufällige Beiwerk reizte ihre Produktion. Und wo war dies mehr zu finden und seine Darstellung berechtigter als im Porträt? Rogier van der Weyden, Justus von Gent und am entscheidensten Hugo van der Goes hatten den italienischen Malern sozusagen den Horizont des Wahrnehmbaren näher gerückt. Die Maserung einer Tischplatte erhielt unter ihren geschickten Händen genau so viel individuelles Leben wie das Runzelspiel des Gesichts. Und wie eifrige Adepten fanden diese neuen Kunstlehrer gerade damals in Italien! Selbst Ghirlandaio, der sich erboten hatte, den ganzen Mauerkreis der Stadt Florenz mit Fresken zu bemalen, zwang seinen heftig vorwärts stürmenden Pinsel zumal wenn es ans Porträtieren ging, zu der bedächtigen Kalligraphie der niederländischen Meister. Als Signorelli in Florenz die entscheidenden Eindrücke aufnahm, hallten die Werkstätten aller Künstler wieder von der Begeisterung, die Hugo van der Goes' Triptychon in Sta. Maria nuova

erregt hatte. Aber die lange, ernsthaft zugebrachte Lehrzeit bei Piero della Francesca, der er die Unerschütterlichkeit seiner technischen Überzeugung und die sichere Hand verdankte, im Verein mit der künstlerischen Reife des immerhin schon mehr denn Dreissigjährigen liessen ihn an der Modeneuheit des technischen Ausdrucksmittels der Niederländer vorübergehen. Auch der Eigensinn des autochthonen Kleinstädters behauptete sich Neuerungen gegenüber, die nicht den Kern der Sache, nur ihre äussere Form betrafen. Ein künstlerischer Instinkt von unfehlbarer Sicherheit liess ihn meiden, was sein Inneres gestört hätte. So finden wir auch in unserem Porträt nichts, was nur das leiseste Zugeständnis an die niederländische Malweise genannt werden könnte.

Wohl aber haben wir ein Zeugnis, dass die schlichte ehrliche Art Luca's einen nordischen Nachkommen in der Zunft bewogen hat, die energischen Züge dieses ausdrucksvollen Kopfes mit den Mitteln seiner Kunst nachzubilden. Die Sammlung des Herrn H. Pfungst in London enthält von einem cisalpinen Meister des 16. Jahrhunderts — die Copie unseres Porträts. Nur hat er den energischen Ratsherrn in die nordische hermelinverbrämte Pelzschaube gesteckt und den reich belebten Hintergrund durch eine einfache dunkle Wand ersetzt. Oder sollte, nach diesen Änderungen zu schliessen, den Kopisten nicht so sehr das Interesse an dem älteren Meister, als an der Persönlichkeit zu seinem Werke ermuntert haben?

Und wieder stehen wir vor der Frage, wer da wohl mit den harten Zügen und dem leisen fast ironischen Zwinkern der Augen gleichgültig an dem Beschauer vorüberblicke. Das Rätsel bleibt. Aber indem wir die Frage darangeben, erscheint dieser Unbekannte plötzlich als eine Verkörperung der ganzen erregten Zeit, die solche Männer gefordert hat. Wohin wir ihn uns denken wollen, mit seinen breiten Schultern scheint er die engen winkligen Gassen seiner Heimat zu sprengen, der Strom der Rede aus diesem jetzt fest geschlossenen Munde wird gewaltig im Rat und auf dem Marktplatz getönt haben. Wie Dürer im Holzschuher den Mann der deutschen Reformation darzustellen vermocht hat, so Signorelli in diesem Unbekannten den altitalienischen Republikaner,

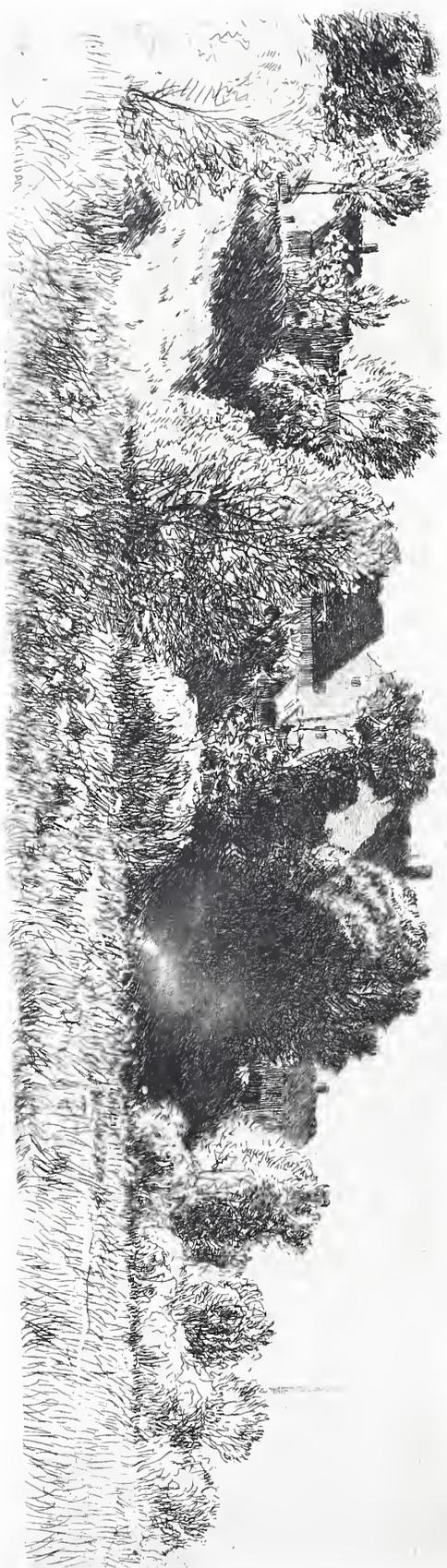
« Sein festes Leben und Männlichkeit,  
Seine innre Kraft und Ständigkeit. »



Luca Signorelli, Porträt.  
Kgl. Museum, Berlin.







# LORENZO MATIELLI, DER BILDHAUER CHIAVERI'S

VON ERICH HAENEL

(Schluss.)

Die Arbeit schreitet nun rüstig vorwärts. Schon am 15. September befiehlt der König dem Bildhauer Matielli von den insgesamt für den Bau bewilligten 100 000 Thlr. »über die bereits empfangenen 1000 Thlr. bey fernerer Lieferung einiger Statuen, noch andre 1000 Thaler zu vergnügen<sup>1)</sup>. Am 28. November 1740 werden die Statuen des Paulus und Jakobus minor abgeliefert<sup>2)</sup>. Bei der Ablieferung des dritten Paares, am 20. März 1741, kommt es zu einer Differenz zwischen dem Bauschreiber Ernst und dem Künstler, die auf Matielli's Stellung ein äusserst charakteristisches Licht wirft. Wir geben darum die betreffende Stelle aus Ernst's<sup>3)</sup> Promemoria in extenso wieder:

»Als der Bildhauer Lor. Matielli die in dieser Woche demselben vor die zwey gefertigte steinerne Statuen benamentlich Mattheus und Bartholomaeus ausgesetzten 1000 Thlr. abholen lassen wollen, ich aber verlangt dass derselbe zuförderst das darüber auszustellende Belege von den Architect Chiavery autorisieren lassen möchte, hat ermelter Matielli sich durchaus zur Attestation von Architecte nicht verstehen wollen, vorgebend, dass von einer Dependenz von Architect ihm nicht wissend sey, sondern er seine zu verfertigen habende Arbeit lediglich auf allerhöchste mündliche ordre Sr. Königl. Majt. nur vor seine Person zu liefern, und also keines weiteren Attestats von nöthen habe, im Falle nun ich als Rechnungsführer mich hier

innen schwierig erweisen würde, wäre er genöthiget, solches hohen Orts vorstellig zu machen«.

Matielli fühlte sich also als vollständig unabhängiger Künstler; dies in unserm Falle mit so auffallender Schroffheit zu betonen,

mochte wohl ein unbekanntes Zerwürfnis mit dem, der in Wirklichkeit doch sein Chef war, ihm Veranlassung gegeben haben. Dass er mit den verschiedenen Finanzbeamten, Schreibern u. a. nicht gut auskam, kann bei der allgemeinen Antipathie, die die Sachsen den Italienern darbrachten und unter der auch Chiaveri so viel zu leiden hatte, nicht Wunder nehmen. Kurz vor der erwähnten Auseinandersetzung hatte er von dem Rechnungsführer Schütze den Vorwurf hinhinnehmen müssen, er habe zum Nachteil des Königs mit den Steinlieferanten falsch accordiert: was an dieser Beschuldigung Wahres ist, lässt sich leider nicht ermitteln, da die Akten nichts weiter darüber enthalten. Matielli's Arbeit erfuhr jedenfalls dadurch keine Unterbrechung. Von den 21 Statuen, die gemäss Chiaveri's Spezifikation im Jahre 1741 geliefert werden sollten, sind am Schluss dieses Jahres wenigstens 17 abgeliefert und bezahlt<sup>1)</sup>, weitere sechs werden bis zum 2. April des folgenden Jahres fertig, sodass er bis dahin für 23 Stück — von denen acht schon versetzt, 15 noch in seiner Verwahrung sind — doch schon 11 500 Thlr.

empfangen hat. Wenn er die in einem Voranschlag Chiaveri's für das Jahr 1742 ausgesetzten 24 Statuen<sup>2)</sup> wirklich pünktlich vollendet hat, so begreifen wir allerdings, dass Chiaveri nun den dringenden Wunsch hat, diese überreiche Produktion etwas einzudämmen. Er



Abb. 6. St. Ambrosius. Figur am Chor der Katholischen Hofkirche. Dresden.

1) H. St. A. 771, Loc. 20, Bl. 57 (105).

2) Vol. IV, Bl. 144.

3) Vol. IV, Bl. 62.

1) Vol. IV, Bl. 144.

2) Vol. IV, Bl. 132.



Abb. 7. Judas Thaddäus. Figur auf der Katholischen Hofkirche. Dresden.

rechnet aus, dass Matielli für das Jahr 1742 noch insgesamt 12900 Thlr. für Statuen, 600 Thlr. für zwei Basreliefs, schliesslich noch 100 Thlr. für die Kosten einer Reise nach Pirna zu erhalten hat<sup>1)</sup>, und bittet, den Scultore Matielli dahin zu bedeuten, er solle sich auf dies Jahr (1743) mit der Bezahlung von acht Statuen begnügen, da eigentlich nur fünf zum Bau nötig seien »und nicht ihm, Architekto, die Schuld beimessen möchte, als ob er besagten Scultore gefliessentlich bey Bezahlung derer Statuen zurück setzte«<sup>2)</sup>. Eine Spannung scheint demnach zwischen den beiden Künstlern immer noch bestanden zu haben, die durch die königliche Bewilligung von Chiaveri's Gesuch wohl auch nicht gebessert wurde. Eine Einigung erfolgte schliesslich dahin, dass Chiaveri, der immer über Geldmangel klagt, dem Bildhauer verspricht, ihm im ganzen für dies Jahr 6000 Thlr., in Wochenraten von je 150 Thlr. zu zahlen, womit dieser denn auch zufrieden zu sein erklärt. Trotzdem wiederholt sich im folgenden Jahr 1744 genau dieselbe Geschichte. Matielli verlangt am 21. Februar 1744 für das laufende Jahr im ganzen 6157 Thlr. — 200 Thlr. Rückstand, 957 Thlr. für andere Bildhauerarbeit und 5000 Thlr. für in diesem

1) Vol. IV, Bl. 213.

2) Vol. IV, Bl. 210.

Jahr zu machende 10 Statuen<sup>1)</sup>. Dagegen wendet sich nun Chiaveri in einem beweglichen Promemoria an den König<sup>2)</sup>. Man solle »die überhäuftten vorrätigen Schulden sowohl als deren zeitherigen Lieferanten und Kreditoren erbärmlichen elenden Zustand einsehen, welche überhaupt die Bezahlung weit nötiger als der Bildhauer Matielli brauchen. Es hat derselbe in der Zeit von vierdthalb Jahr (also vom 1. September 1740 ab) für Statuen 28500 Thlr. ohne seine gefertigten Kapitäl und jährliches Salarium erhalten (das bedeutet also die Ablieferung von 57 Statuen) und könne warten, umso mehr, als er aber mit seiner praetension auf annoch zu verfertigende Arbeit gehet«. Er könne ihm also nicht 200, wie Matielli verlangt hat, sondern nur 100 Thlr. wöchentlich auszahlen, welche er von dato an bis zu Ende dieses Jahres bekommen soll, so mit seinen 1000 Thlr. pro salario (Chiaveri rundet hier den faktischen Gehalt von 989 Thlr. nach oben ab) in diesen 10 Monaten 5400 Thlr. austräget.

Im übrigen liege jetzt gar keine Notwendigkeit vor, jetzt schon wieder Statuen anzufertigen, die bei andern Gebäuden stets einige Jahre später aufgesetzt würden; höchstens sei dies für die Fassade erwünscht,

1) Vol. V, Bl. 18.

2) ib. Bl. 23.



Abb. 8. St. Simon. Figur auf der Katholischen Hofkirche. Dresden

damit das Gerüst abgenommen werden könne. Matielli's Vorgeben, er müsse Geld haben, sonst liefen ihm die Gesellen fort, sei ganz nichtig, denn oft schon wären Gesellen, die beständig Geld bekommen, von ihm fortgelaufen, und er hätte »in continenti« an ihrer Stelle andere erlangt, »weil hier Bildhauers, die gerne arbeiten wollen, genug zu finden sind.« Kurz: es sei ganz unmöglich, Matielli's Ansuchen zu erfüllen.

Wieweit sich die beiden Künstler endlich geeinigt haben, ist aus den Akten nicht zu ersehen. Es scheint, dass sich Matielli mit jenem Angebot von 100 Thaler wöchentlich zufriedengeben musste, mit der Lieferung der Statuen aber, vielleicht aus Ärger über die geringere Bezahlung, im Rückstand blieb. Denn im Januar 1755, als er für zwölf in diesem Jahr zu verfertigende Statuen, acht auf dem Turm, zwei stehende und zwei liegende, die kontraktlich festsetzende Summe von 6000 Thalern ansetzt<sup>1)</sup>, erklärt ihm Chiaveri, er habe in Wirklichkeit gar nichts zu bekommen, denn ihm seien schon 66 Stück ganz und

ein 67. zum Teil bezahlt worden, während ihm im ganzen nur 56 ausgesetzt worden seien. In diesem Jahr seien also zehn Stück schon bezahlt, dagegen vier, die erwünscht seien, noch unbezahlt. Diese 14 Statuen verteilen sich folgendermassen auf den Bau: drei in

den obersten Teil, zwei in die Nischen aussen bei der Sakristei (Abb. 6), vier liegende oben in der Fassade, drei unten bei dem Turm in die Nischen, zwei in die

Nischen oben in der Fassade; acht kleinere Statuen seien noch für die dritte Etage nötig, aber jetzt nicht aufzustellen, da sie beim Aufsetzen der vierten

Turmetage ruiniert werden würden. Doch auch diesmal half dem Baumeister sein

Widerspruch nichts; Matielli, der schon früher in dem Pater Guarino bei Hof einen Gönner gefunden hatte, setzte es durch, dass ihm für das

Jahr 1745 doch noch im ganzen 4000 Thaler

bewilligt wurden. Und auch im folgenden Jahr macht er wieder den Versuch, seine Forderungen über das gesetzte Mass heraufzuschrauben. Er berichtet am 4. Februar 1746<sup>1)</sup>, es befänden sich



Abb. 9. Mittelgruppe des Neptunbrunnens im Garten des ehemaligen Marcolinischen Palais in Dresden.

1) Vol. V, Bl. 78.

1) Vol. VI, Bl. 5.

nummehr 73 Statuen «würrklich in fertigem Stand», dazu ermangelten aber zu dieses Gebäudes äusserlicher kompletter Condekoration noch neun Statuen, welche er dieses laufende Jahr verfertigen werde. Das war nun wirklich ein recht plumper Kniff, denn Chiaveri hatte ausser den 14 Statuen des Jahres 1745 nur noch von acht kleineren gesprochen; folglich, da er  $56 + 14 = 70$  abgeliefert hatte, gehörten die letzten drei schon zu jener Gruppe, und er brauchte deshalb nur noch fünf herzustellen. Das giebt ihm denn auch Chiaveri in einem Promemoria vom 11. Februar deutlich und mit einer gewissen überlegnen Ruhe zu verstehen<sup>1)</sup>. Matielli's Ansuchen sei erstens nicht nötig, da, wie ihm der Rechnungsführer Crusius melde, das Gebäude ausser dem Bleydecken sonst völlig zessieren solle, mithin auch diese Bildhauerarbeit, zumal wenn infolge des Baues eines Observatoriums der ganze Riss geändert werden solle; zweitens seien seine Angaben nicht der Wahrheit gemäss. Er habe vielleicht die Dekoration des Gebäudes aus dem kleinen Kupferstich der Fassade entnommen, muss es sich aber gefallen lassen, die Resolution von dem Sachkundigen zu erwarten, da gedachtes Gebäude nicht confuse, sondern proportionaler geziert werden soll«. Und diesmal setzte der Meister seinen Willen durch. Es blieb bei den 73 Statuen und erst in einer Spezifikation der Baukosten, welche zur Endigung des Baues unumgänglich erforderlich sind, vom 21. Dezember 1747<sup>2)</sup>, findet sich der Posten von 2500 Thaler, »an den Bildhauer Matielli vor fünf Statuen welche annoch zur Erfüllung der 78 Stück in allen zu fertigen<sup>3)</sup>. Diese Arbeit war die letzte seines Lebens; wenn er sie sofort mit dem Beginn des Jahres 1748 angriff, so mag er sie gerade zum Abschluss gebracht haben, als ihm der Tod am 28. April 1748 den Meissel aus der Hand nahm. In fast acht Jahren hatte er die Riesenarbeit von achtundsiebzig Kolossalfiguren durchgeführt. Von seinem Gehalt bewilligte der König am 14. März 1749 die Summe von 300 Thalern seinem Sohn Francesco, den wir noch 1752 als Bildhauer an dem Kirchenbau beschäftigt finden. Er mag wohl schon vorher im Atelier des Vaters mit thätig gewesen sein.

Die verschiedentlich auftretende Behauptung, Ma-

tielli habe seine Figuren nach Zeichnungen des Malers Torelli gearbeitet, ist durch keine Notiz in den Akten begründet; im Gegenteil deutet alles, was über die Arbeit dieses Künstlers dort erwähnt wird, darauf hin, dass seine einzige Aufgabe war, die Statuen in Zeichnungen darzustellen, nach denen dann der Kupferstecher Lorenzo Zucchi seine Stiche schuf. Es erscheint von vornherein höchst unwahrscheinlich, dass ein Künstler von so anerkanntem Ruf wie Matielli, dessen Besoldung der des leitenden Architekten fast gleichkam, der sich wie wir sahen, seine Selbständigkeit in keiner Weise beschränken liess und mehrmals seine Ansprüche gegen den Willen seines eigentlichen Chefs durchzusetzen verstand, die Entwürfe zu seinen Statuen sich von einem sonst so wenig bekannten und auch wenig hervorragenden Künstler wie Torelli habe anfertigen lassen. Wenn Torelli in seiner Eingabe an den König unter dem 9. April 1742 bittet<sup>1)</sup>, da er von seiner Majestät den Befehl empfangen habe, alle Statuen zu zeichnen «che sta facendo il Matielli per servizio della Chiesa Cattolica», und gezwungen sei, in der Arbeit gleichmässig bis zur Beendigung fortzufahren, man möchte ihm zum notwendigen Unterhalt seiner Familie die Handzeichnungen, die vollendet würden, mit je »12 Ungari« bezahlen, so ist daraus schon ersichtlich, dass er nur der Kopist, nicht der Erfinder der Statuen war. In einem Extrakt der 1743 verbliebenen Schulden, die 1744 noch zu bezahlen sind<sup>2)</sup>, werden denn auch für ihn »16 Statuen zu zeichnen, à 22 Thlr.: 362 Thlr.« notiert. Eine derartige Summe wäre ja für den schaffenden Künstler selbst bei weitem zu niedrig bemessen gewesen, dem Wert der Reproduktionen entsprach sie vollkommen. Allzu dringlich mochten die Forderungen Torellis auch nicht sein, denn erst Ende 1747 figurirt in der schon erwähnten Spezifikation<sup>3)</sup> die Summe von 506 Thalern: »dem Maler Torelli vor die annoch zu zeichnen habenden Statuen«, — nach der obigen Norm von 22 Thalern berechnet, also für 23 Stück — zu einer Zeit also, wo Matielli selbst nur noch 5 Statuen zu liefern hatte. Während Torelli also für seine Arbeit im ganzen nur 858 Thaler erhielt, wurden die Leistungen des Kupferstechers natürlich weit besser bezahlt. Nachdem Zucchi schon am 25. Oktober 1741 500 Thaler auf Abschlag erhalten hat<sup>4)</sup>, werden ihm auf den Anschlag Chia-

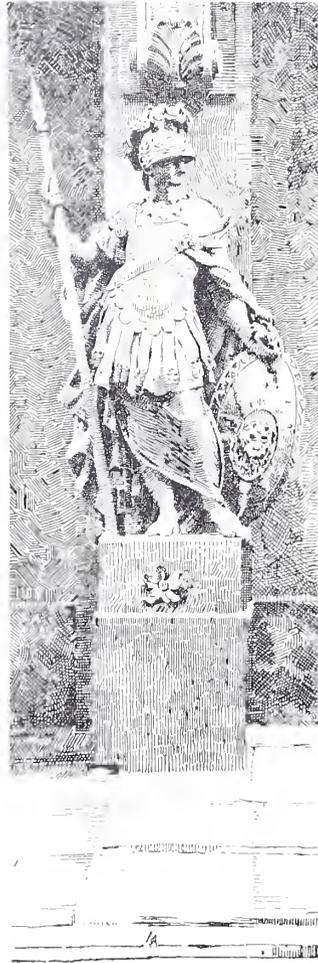


Abb. 10. Pallas. Figur am Hauptportal des Brühl'schen Palais, Dresden.

1) ib. Bl. 5.

2) Vol. VI, Bl. 97.

3) Über die Aufstellung der Figuren cf. den sonst nicht genauen Bericht bei Hasche, Beschreibung Dresdens 1781 I, S. 655.

1) H. St. A 774, Loc. 20 nach Bl. 118.

2) Vol. V, Bl. 29.

3) Vol. VI, Bl. 97.

4) Vol. IV, Bl. 118.

veri's hin Anfang 1743 noch 1000 Thaler<sup>1)</sup> und schliesslich 1747 1930 Thaler »vor die von denen Statuen annoch zu fertigen habenden Kupferstiche« bewilligt, welche letztere Summe freilich bis zum 24. Januar 1750, also mehr als zwei Jahre darauf, noch nicht bezahlt war. Zucchi selbst hatte sogar 5000 Thaler gefordert<sup>2)</sup>; wenn er schliesslich in toto nur 3430 Thaler erhielt, so machte das immerhin eine Vergütung von fast 90 Thalern für jedes Blatt, eine Summe, die angesichts der durchaus nicht hervorragenden Qualitäten der Stiche immer noch sehr reichlich genannt werden kann. Über den Anteil, den die einzelnen Künstler an den Bildwerken hatten, geben die Unterschriften der Stiche selbst Auskunft. Von den 39 Blättern sind 35 bezeichnet: »L. Matielli Lap. sculp. Step. Torelli delin.« Drei weitere »L. Matthielli inv. et Lap. Sculp. Step. Torelli delin.«, bei dem Rest ist Torelli überhaupt nicht mit genannt, sondern nur »L. Matthielli inv. et Lap.« oder bloss »L. Matthielli Lap.« beigefügt. Diese (bis jetzt noch nirgends beachteten) Unterschriften sagen deutlich genug, dass Torelli's Aufgabe nur darin bestand, die Werke Matielli's — sei es nach den Modellen (die von Seemann<sup>3)</sup> S. 4 genannten Terrakottamodelle konnte ich nicht ausfindig machen), sei es nach den fertigen Bildsäulen, was nach seinem Bittschreiben vom 9. April 1742 wahrscheinlicher ist — aufzuzeichnen, um dem Kupferstecher, dessen Arbeit natürlich nur langsam vorschritt, die nötigen Unterlagen zu geben. Wieweit der flauere, unmonumentale Charakter, den die Statuen in den Stichen tragen, auf Torelli's Zeichnungen zu schieben ist, lässt sich nicht sagen. Übrigens sind die Figuren auf der obersten Turmetage, wie sich aus Chiaveri's Bemerkung (Promemoria vom 25. Februar 1745, siehe oben) ergibt, und wie auch der durchaus zuverlässige Aufriss in Stöckhardt's Publikation es darstellt, etwas kleiner als die übrigen: es sind diejenigen, die Matielli als letzte

ausführte. Der Preis war, wie wir gesehen haben, für alle Figuren derselbe (Füessli und Hasche, Magazin der Sächsischen Geschichte, schreiben, ohne jeden Grund, die grösseren riesenförmigen Figuren seien mit je 900, die kleineren mit je 500 Thalern bezahlt worden). Für die Basreliefs, Putten mit Palmen und dem Namenszug Christi über den Nischen des Turmunterbaues erhielt Matielli je 300 Thaler<sup>1)</sup> (vgl. Bl. 1 der Zucchi'schen Stiche).

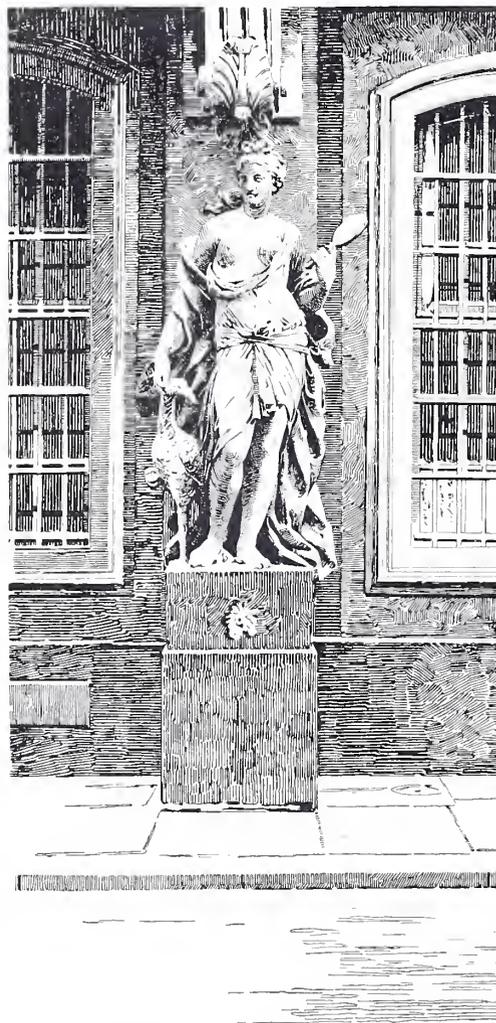


Abb. 11. Venus. Figur  
am Hauptportal des Brühlschen Palais,  
Dresden.

Eine ästhetische Würdigung der Skulpturen Matielli's an der Dresdner Hofkirche ist durch Justi's Bemerkungen (Winckelmann I, S. 278) fast überflüssig geworden. Er hebt mit Recht hervor, dass sie im Gegensatz zu den in ihnen oft gewaltsamen Verdrehungen und Bewegungen einer maleischen Auffassung nahestehenden Skulpturen der rein italienischen Richtung mit Glück das spezifisch Plastische der künstlerischen Gestaltung wieder betonen. In der Bildung des Körperlichen selbst waltet die Vorliebe für schweren wuchtigen Gliederbau, der in einem oft auffälligen Gegensatz zu dem kleinen Kopf steht. Die Heiligen haben durchschnittlich eine Grösse von acht bis neun ihrer Kopflängen, einzelne Frauengestalten, z. B. die heilige Irene, sogar noch mehr (Abb. 7 u. 8). Dies Verhältnis aber, das bei selbständigen in Augenhöhe befindlichen Gestalten geradezu unmöglich wäre, ist bei diesen, die nur die architektonischen Linien gewissermassen ausklingen lassen sollen, kaum besonders störend. Wenn man von den acht Figuren in den Nischen, die sämtlich in dem gegebenen engen Raum die grösste Mannigfaltigkeit statuarisch erlaubter Bewegung entfalten, und den als stärker dekorativ wirkende Elemente auf den Voluten lagernden Frauengestalten abseht, so bildet jede einzelne Figur die Bekrönung einer energischen Vertikalen, eines Pilasters oder einer Säule, die durchgängig ganz ausserordentliche Dimensionen aufweisen. Als selbständige Bildsäule weist jede Gestalt auf die Vertikalgliederung des Baues hin — und dieses Element ist innerhalb des Architektonischen das massgebende —, als Gesamtheit schlies-

1) Vol. IV, Bl. 213.

2) Vol. VII.

3) Stöckhardt, die Katholische Hofkirche in Dresden, Text von Th. Seemann.

1) Vol. IV, Bl. 213.

sen sie wie eine Kette die Masse zusammen, deren gedrängter Wucht sie als lockerer Kranz das Gegengewicht halten. Die Vermittlung zwischen ihnen und dem kraftvoll profilierten Hauptgesims, dessen Verkröpfungen fast in allzu rascher Folge aufeinanderstossen, bildet die schwere Balustrade; die Postamente nehmen die ganze Breite der Pilaster auf, die Plinthen sind bedeutend höher als bei den Nischenfiguren.

In diesem Bauteil, in dem Verhältnis von Gesims, Balustrade oder Postament und Statue bewährt sich Chiaveri's Sinn für wirkungsvolle Proportionen, für die Eurhythmie der Massen aufs glänzendste. Aber wenn auch kein Zweifel ist, dass er das Mass der Figuren selbst bestimmte, so bedurfte es doch eines so virtuos schaffenden Plastikers wie Matielli, um in der ungeheuren Anzahl gleicher Vorwürfe keine Einförmigkeit aufkommen zu lassen. Hier kam diesem seine enorme Geschicklichkeit in der Behandlung des Gewandes am allermeisten zu statten. Von einer wirklichen Be-seelung der Gestalten konnte ja bei dem hohen Standpunkt — diejenigen auf der oberen Balustrade befinden sich in einer Höhe von fast 40 Metern — nicht die Rede sein. Es ist der ausserordentliche Reichtum der Bewegungsmotive, der hier Triumphe feiert, der ebenso auf einer genauen Kenntnis des Körperlichen wie auf einer unerschöpflichen Phantasie der plastischen Anschauung beruht. So schwer die Gewandmassen meist an und für sich fallen, so selbstverständlich treten sie als architektonische Elemente, zu denen sie in

diesem Zusammenhang werden, auf. Der Typus der Köpfe ist nicht gerade originell, aber von ebenmässiger Schönheit, bei den Evangelisten der Turmnischen sogar sehr ausdrucksvoll und charakteristisch. Im ganzen sind die männlichen Gestalten von grösserer Selbständigkeit und Freiheit als die weiblichen. Die wenigen Figuren, an denen der nackte Körper zu sehen ist — z. B. Bartholomäus, Markus, Andreas; ganz nackt erscheint nur Sebastian,

von weiblichen zeigt allein Maria Magdalena einen entblösten Oberkörper — beweisen des Künstlers Meisterschaft auch auf diesem Gebiet. Wenn man bedenkt, in welcher kurzer Zeit Matielli dieses Regiment von Heiligen aufstellte, muss sich die Anerkennung seiner künstlerischen Vorzüge in laute Bewunderung dieser für unsere Zeit fast unerhörten Gestaltungskraft verwandeln.

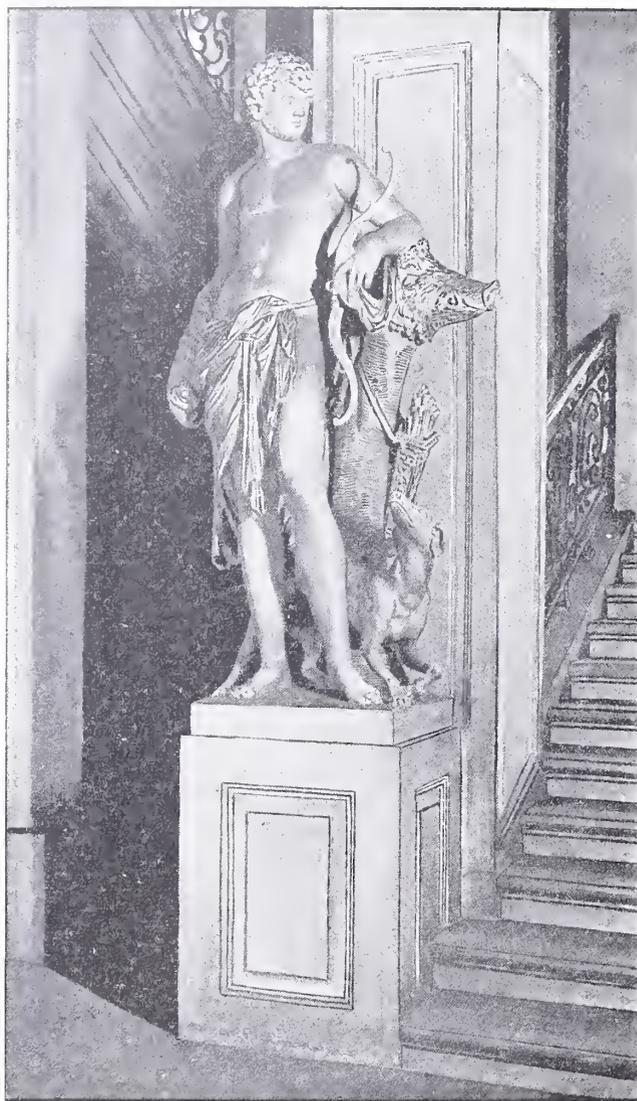


Abb. 12. *Meleager. Figur an der Haupttreppe des Brühl'schen Palais, Dresden.*

Und dies sind nicht einmal die einzigen Früchte seines Dresdner Aufenthaltes. Wir wissen, dass er für den Hof und verschiedene Grosse auf profanem Gebiet beschäftigt war. In erster Linie sind seine Arbeiten für das königliche Schloss in Hubertusburg zu nennen, jenen Bau, auf den der König ungeheure Summen verschwendete und um dessen Vollendung willen sogar der der Katholischen Kirche eingestellt werden musste. Nach den im königlichen Hauptstaatsarchiv befindlichen Akten (Cammer Acta, die zum königlichen Schlossbau zu Hubertusburg durch den Scultore Lorenzo Mattielli zu verfertigende Bildhauer Arbeit und deren Bezahlung aus der königlichen Rentkammer betr. Anno 1746. Rep. VIII, 35981) erhielt er in den beiden Jahren 1746 und 1747 für Bildhauerarbeit im ganzen 9800 Thaler ausgezahlt. Dazu kam noch die Summe von 2100 Thaler am 9. Juni 1746, »vor zwei Trophäen, jede 14 Ellen 5 Zoll breit und 5 Ellen 13 Zoll hoch, wozu er das Steinwerk erhalten, vor Arbeit und mit weisser Ölfarbe anzustreichen«, und 1470 Thaler »vor einen Fronton«, Mars und

Pallas, in der Mitte ein grosser Adler mit dem Vikariatswappen. Es sind also sehr stattliche Arbeiten, die er in seinen letzten Lebensjahren, zu der Zeit, wie wir gesehen haben, als in seiner Thätigkeit für Chiaveri eine Pause eintrat, für das Jagd-schloss seines Königs (wie es an anderer Stelle genannt wird), ausführte. Von diesen Werken, die zum grossen Teil wohl in Figuren für den Park bestanden, ist in keiner der zeitgenössischen Quellen und infolge-

dessen auch in keiner der späteren Darstellungen etwas erwähnt. Jetzt ist nur noch ein kleiner Rest dieser Bildwerke erhalten. Matielli's Hauptwerk nächst dem ist die grosse Brunnenanlage im Garten der Marcolinischen Palais auf der Friedrichstrasse in Dresden (jetzt Stadtkrankenhaus), deren Architektur nach Hasche, Mag. der sächsischen Geschichte I, S. 165 von Zacharias Longuelune, dem Erbauer des Japanischen Palais zu Dresden und des Lustschlosses zu Pillnitz, stammt. Es ist ein weites, im Halbkreis geschlossenes Becken, von reich skulptierten Vasen und lagern den Flussgöttern flankiert, dessen in Felsen sich auftürmende Rückwand eine prachtvoll aufgebaute Gruppe, Neptun und Amphitrite, samt Tritonen und wasserspeienden Hippokompen, trägt, alles in wohl zweifacher Lebensgrösse gebildet (Abb. 9). Ein Werk, das den Meister als Monumentaldekorateur allerersten Ranges zeigt, voll von Leben und Schwung; leider jetzt durch seinen entlegenen Standpunkt der Öffentlichkeit völlig entrückt. Bekannter sind seine Statuen am Brühl'schen Palais: die Kolossalfiguren der Pallas und Venus (auch Wachsamkeit und Wissenschaft genannt) neben dem Haupteingang (Abb. 10. 11), und die lebensgrossen Figuren von Meleager und Flora rechts und links am Ansatz der Haupttreppe. Diese letzteren stehen in ihrem schlanken Gliederbau und der anmutigen, schlichten Haltung stark von den wuchtigen Barockgestalten des Hauptportals ab; ein Anklang an die edle Einfachheit der Antike, besonders auch in der Gewandbehandlung, ist gerade hier unverkennbar (Abb. 12. 13.) Für den Brühl'schen Garten schuf er ausserdem (nach Füessli, Nachtrag II, S. 801) die Gruppen von Herkules und Omphale, von Kindern umgeben, Mars und Venus, Jupiter und Pallas, sowie die Thaten des Herkules in Basreliefs, auf hohen Postamenten (im Mag. der sächsischen Geschichte I, S. 257 werden diese Werke als in Prinz Anton's Garten [dem jetzigen Garten am Palais des Prinzen Georg auf der Zinzendorfstrasse] befindlich genannt). Schliesslich enthielt der Garten des Palais der Gräfin Moszinska die Statuen von Apoll und

Diana, Mars, Venus und Theseus von seiner Hand. Als Hofinspektor der antiken und modernen Statuen erscheint er nicht 1742, wie Füessli, Nagler und Ilg, oder 1743, wie Justi angiebt, sondern, laut den Angaben des Hof- und Staatskalenders, zuerst 1744; sein Nachfolger nach seinem Tode 1748 wurde der Vizeinspektor Cronawetter. In demselben Kalender wird er als Hofbildhauer, wozu ihn Hasche und Füessli u. a. machen, nirgends genannt; erst 1749 tritt dieser Posten in der Reihe der Hofkünstler und Handwerker auf, und Fr. W. Dubut als sein Inhaber. Auch in den Akten wird Matielli stets nur als »Bildhauer«, offiziell nie als »Hofbildhauer« bezeichnet.

Dass Matielli Modelle für Porzellanarbeiten geliefert habe, wie Justi S. 278 schreibt, ist durch keine sichere Nachricht verbürgt. Eine Beziehung der von ihm geschaffenen Apostelgestalten zu der unter Kändlers Namen gehenden Reihe der 12 Apostel ist nicht nur durch den zeitlichen Unterschied der Entstehung ausgeschlossen, sondern auch durch die Verschiedenartigkeit der Komposition. Einzig die Gestalt des Heiligen Andreas weist eine gewisse Ähnlichkeit mit der Kändlers auf. Es kann indess von vornherein als ungläubhaft angenommen werden, dass ein Meister wie Matielli die Anregung zu seinen Kompositionen durch Porzellanfiguren erhalten habe. Eine Notiz, in der Matielli die Erlaubnis erhält, sich, wenn es notwendig sei, in der Porzellanmanufaktur umzusehen<sup>1)</sup>, weist allerdings darauf hin, dass er dieser damals in mächtigem Aufschwung begriffenen neuen Kunst nicht ganz ferngestanden habe. Die Porzellannachbildung der Brunnengruppe im Marcolini'schen Garten stammt aus späterer Zeit. Unter den unzähligen Bildwerken des Grossen Gartens<sup>2)</sup>, denen die



Abb. 13. Flora. Figur an der Haupttreppe des Brühl'schen Palais, Dresden.

1) Wie mir Herr Professor Berling freundlichst mitteilt, auf dessen kürzlich erschienene schöne Publikation über die Porzellanmanufaktur ich hier hinweisen darf.

2) In dem Stichwerk Leplats: Recueil des marbres antiques etc. 1733 sind auch einige der zeitgenössischen Werke aus dem Grossen Garten enthalten.

preussische Invasion von 1759 den Untergang bereitete, mag sich manches befunden haben, das von dem Einfluss der Matiellischen Thätigkeit auf die Künstler am Dresdner Hofe Zeugnis ablegte. Ein bezeichnetes Werk Matielli's, eine schlafende Diana (in Thon) besitzt endlich das Museum zu Braunschweig.

Matielli's Schöpfungen in Wien auf ihre künstlerische Bedeutung zu prüfen, seine Thätigkeit an der Katholischen Kirche zu Dresden auf Grund der Akten darzustellen und die Position, die er im Dresdner Kunstleben einnimmt, durch eine Zusammenstellung seiner Werke zu charakterisieren, war die Aufgabe dieser Studie. Wir konnten in ihm nicht eine künstlerische Persönlichkeit kennen lernen, die durch die Originalität ihres Empfindens und die Tiefe der Begabung an die Spitze ihrer Kunst zu treten oder ihr neue Wege zu weisen berufen war, aber einen Meister, der alle Eigenschaften, die in dem künstlerischen Charakter seiner Zeit begründet lagen, in höchster Ausbildung in sich vereinigt und an Leichtigkeit des Produzierens wohl kaum zu übertreffen gewesen ist. Die grössten Architekten der Barocke, ein Fischer von

Erlach, ein Hildebrand und Chiaveri ersahen sich ihm zum Mitarbeiter, und seine Zeitgenossen fanden, dass seine Arbeiten der genialen Schöpfungen jener nicht unwürdig seien. Seitdem Justi der Figuren der Dresdner Katholischen Kirche mit rühmenden Worten gedachte, hat man ihm wohl auch hie und da in unserer Zeit einige Beachtung geschenkt. Der in allen älteren Quellen wiederholte Irrtum, der sich bis in die jüngste Forschung vererbt hat, z. B. in Müller-Singer's Künstlerlexikon — Justi begeht ihn nicht, ohne freilich auf die Bedeutsamkeit seines Vorgehens hinzuweisen —, nicht Matielli, sondern Torelli sei der geistige Vater dieser Skulpturen, dürfte wohl jetzt, nach den Angaben in den Akten u. a., als beseitigt anzusehen sein. Was für die Umgrenzung von Matielli's künstlerischer Bedeutung dadurch gewonnen ist, braucht hier nicht noch einmal erörtert zu werden. Die Werke, die er während eines Menschenalters in den beiden Hauptzentren des deutschen Barock, in Wien und Dresden, schuf, sichern seinem Namen innerhalb seines Kunstgebietes den Ruhm, den die Baukünstler, für die er sie schuf, längst gefunden haben.



P. de Hooch, Musikalische Unterhaltung.  
Sammlung Thieme in Leipzig.



# DIE GEMÄLDEGALERIE ALFRED THIEME IN LEIPZIG

VON W. BODE

(Schluss.)

## REMBRANDT VAN RYN

**D**IE Bewunderung von Hollands eigenartigstem Künstler und der Wunsch der Sammler, ein Gemälde desselben zu besitzen, sind, wenn auch mit Einschränkung und von einzelnen Seiten bestritten, fast zu allen Zeiten seit dem Bekanntwerden der ersten Werke des jungen Leydener Künstlers rege gewesen. Rembrandt selbst musste zwar, nachdem er durch Jahrzehnte als Hollands grösster Maler gefeiert war, noch erleben, dass die Mode sich von ihm abwandte, dass man seine »schwarzen und geklaxten Bilder« verschmähte, und dass eine Arbeit, welche die Stadt Amsterdam bei ihm bestellt hatte, ihm nicht abgenommen wurde: aber seine Gemälde behielten selbst damals ihre Bewunderer und Freunde. So blieb es auch nach seinem Tode, wenn auch Blumenstücke, wie Tulpenzwiebeln, höher im Preise standen. In Paris wurden, zur Zeit eines Lebrun und später als Watteau und seine Nachfolger in der Mode waren, Rembrandt's Gemälde zu immer höheren Preisen gesucht; sie schmückten die Paläste der Kaiserin Katharina, der sächsischen Kurfürsten und der grossen englischen Sammler; und als David und Canova »neue Bahnen« wiesen, hingen in den Privatzimmern Napoleons wie bei der Kaiserin Josephine im Schlosse Malmaison Gemälde Rembrandt's aus Berlin und Cassel an hervorragender Stelle. In neuester Zeit haben sich das Interesse an Rembrandt und die Vorliebe der Sammler für seine Gemälde so sehr gesteigert, dass selbst Raphael hinter ihn zurückgetreten ist, und dass die Werke keines anderen Künstlers so gesucht sind wie gerade die von Rembrandt, obgleich die moderne Kunst: die Helliglichtmalerei, der Impressionismus und der Neopressionismus, im stärksten Gegensatz zu Rembrandt's Kunst stehen. Die lohnende Jagd auf Rembrandt's Gemälde, von denen sich noch mehr als zweihundert in Privatbesitz befinden, die seit ein paar Jahrzehnten in immer schärferem Tempo und mit immer gesteigerten Mitteln betrieben wird, hat die hervorragenden Stücke bei zugänglichen Besitzern fast völlig erschöpft und meist in sichere Hände gebracht. Sie hat die Sammler aber auch an die skizzenhaften Werke der letzten Jahre gewöhnt, die vor den Augen der älteren Sammler-Generation keine Gnade fanden; sie hat die Modebildnisse im Charakter der Ravesteyn, de Keyser und anderer Porträtmaler, die der junge Rembrandt in erfolgreicher Konkurrenz mit ihnen in Amsterdam

malte, salonfähig und sehr gesucht gemacht; ja selbst die bald skizzenhaften, bald übertrieben sorgfältigen Studien und phantastischen Kompositionen der frühesten Zeit des Künstlers, die noch bis vor Kurzem unbeachtet waren oder nicht für echt galten, hat sie mit in ihr Bereich gezogen, und jeder neue Sammler ist glücklich, wenn er wenigstens zunächst solch ein Stück erlangen kann.

Das ist freilich eine Wendung, die erst in allerletzter Zeit unter dem Zusammenwirken der Forschung und des Kunsthandels, der den Durst nach Rembrandt's Werken zu befriedigen und jeden Gewinn daraus zu schlagen sucht, herbeigeführt ist. Noch vor etwa fünfzehn oder sechzehn Jahren wurde ein bezeichnetes kleines Jugendbild »Petrus unter den Kriegsknechten« im Lepke'schen Auktionshause zu Berlin um etwa 30 Mark versteigert; dann stand es wochenlang in der Leipzigerstrasse, im Schaufenster eines Kunsthändlers, der 60 Mark dafür forderte, und erst als Dr. Bredius einen Berliner Liebhaber, dem das Bild zur Ansicht geschickt war, auf das Monogramm und die ganz charakteristischen Merkmale Rembrandt's hinwies, fand es um eine ganz niedrige Summe seinen Käufer. Wenige Jahre später wurde es dann auf der Versteigerung dieses Sammlers in Köln um etwa 8000 Mark vom jetzigen Besitzer Karl von der Heydt erworben. Etwa gleichzeitig kam ein grösseres Porträt von Rembrandt's Vater in Köln mit der Sammlung des sächsischen Ministers von Friesen zur Versteigerung, das Herr Edward Habich in Cassel auf meinen Rat um dreihundert und einige Mark erwarb. Zum Dank dafür hatte ich mehrere Jahre lang die Vorwürfe dieses Herrn anzuhören, dass er einen zweifelhaften Rembrandt erworben hätte. Ein ähnliches, gleichzeitiges und etwa gleichwertiges Greisenporträt erzielte jetzt in der Versteigerung der Sammlung Schubart den Preis von 34100 Mark. In London war in denselben Jahren nicht selten ein halbes Dutzend oder gar ein Dutzend früher oder später Werke Rembrandt's im Handel und in den Auktionen, die, wenn auch nicht für so viele Mark wie die oben genannten Bilder im deutschen Kunsthandel, so doch für etwa ebenso viele Pfunde verkauft wurden, weil der steifleinene alte englische Sammler und (meist auch) Händler nicht an die Echtheit glauben wollte. Der in diesen letzten Jahren eingetretene Umschlag ist für die Kenntnis des grossen Meisters von ausserordentlichem Nutzen gewesen, indem zahlreiche versteckte und ver-

gessene Bilder des Künstlers wieder ans Tageslicht gekommen und durch Ausstellungen auch in weiteren Kreisen bekannt geworden sind. Dass auch solche, wesentlich nur für die Geschichte der Entwicklung des Künstlers bedeutungsvolle Gemälde jetzt gelegentlich auf Preise wie die der grössten Meisterwerke getrieben werden, ist ein Auswuchs, den die »Hausse« im Handel mit Rembrandt's Gemälden hervorgebracht hat.

Für die Galerie Thieme konnte ich vor etwa zehn Jahren ein paar Gemälde Rembrandt's im Londoner Kunsthandel erwerben, die für die Technik des Künstlers besonderes Interesse haben. Das eine, von bescheidenem Umfang, stellt den »Barmherzigen Samariter« dar, wie er dem Kranken im Wirtshaus Unterkunft verschafft. Es ist eine braun in braun gemalte Ölskizze; aber nicht zu einer Radierung, wie sich deren eine nicht unbeträchtliche Zahl von Rembrandt's Hand nachweisen lässt, sondern zu einem Gemälde, wie die Skizzierung der Lichtwirkung in den Hauptmassen von Licht und Schatten, ohne jede Detailzeichnung, zweifellos macht. Als solche steht das kleine Bild bisher fast einzig da. Die Beleuchtung geht von einer Laterne in der Hand des Samariters aus, dessen Gestalt sie verbirgt; mit den beschränktesten Mitteln sind der Effekt des Lichtes, die Reflexe in den Schatten, die Modellierung der Figuren und selbst der Ausdruck derselben in feinsten Weise angedeutet. Der grosse Meister verrät sich auch darin, dass er die Vorlage für ein Gemälde in völlig anderer Weise behandelt wie die für eine Radierung. Das gleiche Motiv giebt uns in ähnlicher Weise, jedoch bei Abendlicht, das berühmte Bild des Louvre vom Jahre 1648. Möglich dass die Thieme'sche Skizze eine Vorarbeit dazu ist, wie verschiedene verwandte Zeichnungen, die dann freilich in dem grossen Gemälde wesentlich erweitert und verändert worden sind. Kompositionen bei Nacht und künstlichem Licht liebt der Künstler in dieser Zeit ganz besonders, wie unter den Gemälden die verschiedenen Anbetungen der Hirten von 1646, die hl. Familie aus demselben Jahre, die Ruhe auf der Flucht von 1647 und die Jünger in Emaus der Kopenhagener Galerie beweisen. Auch die reiche, trotz der Breite ziemlich vertriebene Behandlungsweise spricht für die Entstehung dieser Skizze um das Jahr 1647 oder 1648.

Das zweite Gemälde Rembrandt's in der Thiemeschen Sammlung ist ein lebensgrosses Brustbild von Rembrandt's Schwester Lysbeth Harmensz. Was dieses Bild für die Kenntnis vom Vorgehen des Künstlers beim Malen in seiner früheren Zeit besonders interessant macht, ist der nicht ganz fertige Zustand desselben. Die hellen und dunklen Partien des grell von einem von links einfallenden Sonnenstrahl beleuchteten Kopfes sind gross und einfach in starken Gegensätzen angelegt; die Lichtmasse im Fleisch ist noch weisslich, die Schatten von einem trüben graubraun, mit dem auch das Haar und der pelzgefütterte Rock untermalt sind. Dadurch fehlt dem Bilde freilich noch die blühende Frische, welche die meisten Porträts der stumpfnasigen freundlichen Blondine auszeichnen. Wie das Bild völlig durchgeführt etwa ausge-

sehen hätte, davon giebt das wohl nur wenig später, im Jahre 1633, gemalte Bildnis der Schwester in der Sammlung Pawlowzow zu St. Petersburg einen ziemlich genauen Begriff.

Die Benennung dieser jungen Blondine als Schwester Rembrandt's habe ich in meinen »Studien zur Geschichte der holländischen Malerei« in Vorschlag gebracht, weil sie bald nach der Übersiedelung des jungen Malers nach Amsterdam 1632 auftaucht, weil sie noch in demselben Jahre von ihm in mehr als einem halben Dutzend phantastisch ausgestatteter Bildnisse gemalt wird, zu denen wir wiederholt sein eigenes Bildnis als Gegenstück finden, weil sie von ihm als Modell für fast alle seine jugendlichen Frauengestalten dieser, wie der letzten Zeit in Leyden benutzt wird, aber bald nach seiner Verlobung für immer aus seinen Werken verschwindet. In ihrem Typus, der nichts weniger als regelmässig oder schön ist, erinnert sie mich an Rembrandt's eigenen Kopf; aus allen diesen Umständen schien mir daher die Hypothese nicht zu gewagt, in ihr die jüngere Schwester Lysbeth zu erblicken, die ihm in Amsterdam, wo er anfangs bei dem Kunsthändler Hendrick van Uylenborch wohnte (noch im Juni 1632), eine Wohnung eingerichtet und darin Haus gehalten hat, bis sie nach der Verlobung ihres Bruders mit der Cousine des Hendrick, Saskia van Uylenborch, den Platz an diese abtreten musste. Meine Hypothese ist von der Wissenschaft allgemein angenommen worden, wenn auch bei dem einen oder anderen Bildnis die Frage aufgeworfen ist, ob die Schwester oder die Braut Rembrandt's dargestellt sei. Daher möchte ich hier selbst wieder betonen, dass sie nicht für mehr genommen werden möge, als sie ist. Ob Rembrandt's Schwester Lysbeth wirklich so aussah, ob sie je bei ihm in Amsterdam war, ehe er sich verheirathete, dafür haben wir bisher noch keinen festen Anhalt. Andererseits glaube ich die von einem Dilettanten in der Kunstwissenschaft, Prof. Otto Seek, gelegentlich eines Berichtes über die Amsterdamer Rembrandt-Ausstellung von 1898 aufgestellte Behauptung, dass die angebliche Schwester in den Bildern Rembrandt's von 1632 bis 1633 vielmehr identisch sei mit der Saskia, mit Bestimmtheit zurückweisen zu müssen. Da der Verfasser dieses Berichtes auf meine ausführliche Beschreibung der beiden Persönlichkeiten, wie sie uns in den Gemälden des Künstlers entgegneten, gar nicht eingeht, so brauche ich nur darauf, namentlich auf den 1. und 3. Band meines Rembrandt-Werkes zu verweisen. Die Art, wie der Verfasser dieses Gelegenheitsberichtes, ganz wie die holländischen Künstlerbiographen des 18. Jahrhunderts, einen kleinen Schmutzroman erfunden hat, in den neben dem jungen Rembrandt und seiner Gattin auch deren Verwandte, die hochgeachtete Prediger und Beamte in Holland waren, hineingezogen werden, wird hoffentlich bei denen, die ihn beachtet haben, die verdiente Entrüstung hervorgerufen haben. Als ob es mit dem Schimpf, den wir Deutsche vor etwa zehn Jahren durch das von der Regierungsseite unterstützte und von deutschen Kunstgelehrten empfohlene Buch »Wer ist Rembrandt?« auf uns geladen haben,

noch nicht genug wäre, weiss der Verfasser uns zu erzählen, dass Rembrandt, als er 1632 (nach ihm sogar schon 1631!) die junge Tochter des vornehmen Stadtsekretärs und Bürgermeisters von Leeuwarden, Saskia van Uylenborch, die auf Besuch in Amsterdam war, kennen lernte, sofort ein Liebesverhältnis mit ihr angeknüpft habe, dass er sie zu sich ins Haus nahm, mit ihr zusammen lebte und sie als billiges Modell benutzte, bis ihn der Reiz des hohen Erbteils der Saskia schliesslich bewog, dieser wilden Ehe den kirchlichen Segen geben zu lassen, ohne den das saubere Paar das Erbe nicht erhalten konnte. Wozu überhaupt dieser Roman »à la mode française«, der sich unter der Beihilfe von Saskia's Vetter Hendrick und im Hause ihres Onkels und Beschützers, des ehrwürdigen Predigers Jan C. Sylvius abgespielt haben müsste, wofür dieser sich vom Verführer seines Mündels hätte malen und radieren lassen, noch ein Jahr, nachdem der Skandal begann? Dass der Verfasser das verkuppelte Paar zweimal die Ehe schliessen lässt: zuerst am 6. Juni 1633, während dies erst der Tag ihrer Verlobung war, und dann offiziell am 22. Juni 1634, in Gegenwart eines Onkels und einer Tante der Saskia in Bildt, dass er dem modernen Künstlerleben Verhältnisse nachdichtet, wie sie zu jener Zeit und in jenen Kreisen Hollands einfach unmöglich waren, sind beinahe entschuldbare Flüchtigkeiten gegenüber jenen hässlichen Anschuldigungen. Um zu behaupten, dass die Bildnisse aus den Jahren 1632 und 1633, die ich als Porträts von Rembrandt's Schwester ansehe, vielmehr Saskia Uylenborch darstellen, bedurfte es doch nicht solcher cynischer Geschichtskonstruktion; dazu berechtigt weder die Auffassung noch die Kostümierung in diesen Bildnissen und in den Darstellungen, bei denen Rembrandt diese Gestalt als Modell brauchte, oder wo er sie aus dem Kopfe dazu benutzte. Aus allen diesen Bildnissen und Kompositionen spricht eine durchaus naive, harmlose Anschauung, die wohl den Bruder, aber keineswegs einen Liebhaber verrät. Man vergleiche damit die zweifellosen Bildnisse der Saskia als Braut und als junge Frau: wie verschieden ist der bald feierliche, bald neckisch verliebte Ausdruck, der aus den Porträts der Braut zu uns spricht, und die ausgelassene Freude im Genuss, die das Doppelbild der jungen Gatten in der Dresdener Galerie verrät! Deutlicher noch sprechen die nackten Frauengestalten in den Kompositionen Rembrandt's vor und nach der Heirat, wie die sogenannte Danaë in der Eremitage von 1636, vielleicht neben Correggio's Danaë die sinnlich bezauberndste Gestalt in der Kunst überhaupt, gegenüber den mit langweiliger Treue nach der Natur abgeschriebenen Modellen hässlicher alter Waschfrauen, die als Diana oder andere mythologische Schönen in seinen frühesten Radierungen und Bildern vorkommen.

Von anderer Seite ist mir, wenn auch nur indirekt, ein Vorwurf daraus gemacht worden, dass ich überhaupt versucht hätte, diese Frauenbildnisse untereinander und mit dem Künstler in irgend welche Beziehung zu bringen; wo dies nicht urkundlich nachweisbar sei, dürfe man solche Hypothesen gar nicht

wagen, da die Bildnisse unter sich doch zum Teil gewisse Verschiedenheiten zeigten und wir die Absichten des Künstlers nicht erraten könnten. Von solchen Richtern müsste ich mich allerdings noch wegen ganz anderen Sünden aburteilen lassen; denn ich habe nicht nur die Hypothese von der »Schwester Rembrandt's« in die Welt gesetzt, sondern habe auch eine ganze Reihe unbekannter Bildnisse als Porträts der Saskia nachzuweisen gesucht, habe eine Gruppe späterer Frauenporträts als Bildnisse von Rembrandt's Freundin Hendrikje Stoffels, eine Anzahl Knaben- und Jünglingsbilder der gleichen Zeit als Porträts von Rembrandt's Sohn Titus und einen dem Künstler ähnlichen Kopf eines abgearbeiteten älteren Mannes als Rembrandt's Bruder Adriaen Harmensz hinzustellen gewagt. Bei vereinzeltten Angriffen auf diese Hypothesen, die übrigens auf wesentlich sicherer Basis beruhen als die Hypothese über die Bildnisse der Schwester Lysbeth, fühle ich nicht die geringsten Gewissensbisse. Ich will gern zugeben und habe von vornherein in allen diesen Fragen zugegeben, dass sich hier und da über die Zugehörigkeit des einen oder anderen Gemäldes zu den von mir zusammengestellten Gruppen streiten lässt, aber im allgemeinen bin ich so anmassend, mich dieser Bestimmungen zu rühmen und überzeugt zu sein, dass ich dadurch die Rembrandt-Forschung entschieden gefördert habe. Denn das Werk keines anderen grossen Künstlers trägt einen so ausgesprochen subjektiven Charakter als das an Mannigfaltigkeit und Fülle der Produktion kaum dem Rubens nachstehende Werk Rembrandt's. Kein anderer Künstler hat so viel von seinen eigenen Empfindungen, von seinen Stimmungen und seinem Leben in seine Werke hineingetragen wie Rembrandt. Grade die nähere Beschäftigung mit den Werken dieses Künstlers bietet uns auch einen ungeahnten Einblick in sein Leben und seine persönlichen Beziehungen und liefert zu der Fülle urkundlichen Materials, das die holländische Forschung in den letzten Jahrzehnten zutage gefördert hat, die interessanteste Bestätigung und Illustration. Sein Haus, sein Heim in aller seiner Intimität thut sich wieder vor uns auf, ein Leben ohne Glanz, ohne die Anerkennung und Ehren, die uns heute mit dem Leben und Treiben eines hervorragenden Künstlers fast notwendig verbunden scheinen. Hier ist mehr Trübsal, Not und Schatten, als im Lebenslauf der meisten anderen, selbst untergeordneten Maler; aber die vereinzeltten Sonnenblicke, die in dieses Dunkel hineindringen, wirken dafür um so wärmer und leuchtender, geben uns auch das Bild des Menschen in jenem herzegewinnenden Helldunkel, das uns in seinen Werken die Darstellung so nahe bringt.

#### DIE BLÜTEZEIT DER HOLLÄNDISCHEN MALEREI UNTER DEM EINFLUSSE VON REMBRANDT.

Der berühmte holländische Staatsmann Constantyn Huygens hat eine lateinisch abgefasste Selbstbiographie hinterlassen, die unvollendet blieb (sie reicht bis zum Jahre 1631) und daher als Manuskript bis vor wenigen

Jahren unbekannt geblieben ist. Er erzählt darin, dass er in seiner Jugend Unterricht im Malen erhalten habe, und berichtet dabei über Beziehungen zu einigen Künstlern seiner Zeit. Unter ihnen nennt er zwei gleichalterige Jünglinge, Kinder armer Bürgersleute von Leyden und dort ansässig, von denen sich die Holländer einmal das Grösste versprechen dürften; der eine der Müllerssohn Rembrandt Harmensz van Ryn, der andere der Sohn eines Schusters, *Jan Lievens*. Huygens gesteht, dass er nicht wisse, wem von beiden er die Palme geben solle; aber wenn er die Tiefe und Innerlichkeit in den kleinen Bildern Rembrandt's bewundert und daneben Lievens' Vorliebe, pathetisch in grossen Figuren zu komponieren, hervorhebt, so geht aus dieser Zusammenstellung doch hervor, dass ihm Rembrandt als das grössere Genie erschien. Huygens hat sich nicht getäuscht: Rembrandt war schon wenige Jahre, nachdem jenes Urteil niedergeschrieben wurde, der gefeiertste Künstler Hollands, während Lievens in jenem Streben nach dem »Grossen« leer und oberflächlich und, wo er im kleinen malte, in der Sorgfalt der Durchführung trocken und ängstlich wurde. Lievens' Blütezeit liegt in seiner Jugend, liegt im Zusammenarbeiten und im Wettstreit mit seinem gleichalterigen Landsmann; als sich beide trennten, als Lievens in Antwerpen ganz neue Eindrücke aufnahm, verlor er den Rest seiner Eigenart, sodass er uns in der Mehrzahl seiner Bilder als Eklektiker von zweifelhaftem Wert entgegentritt.

Das kleine Bild, das die Sammlung Thieme von Jan Lievens besitzt, das Profilbild eines blonden Mädchens mit offenem Haar, gehört, wie ich glaube, in seine frühe Zeit, vor seine Uebersiedelung nach Antwerpen. Wie ein paar ganz ähnliche Köpfe, von denen einer in der Galerie zu Oldenburg, ein zweiter, besonders ansprechender, im Provinzialmuseum zu Hannover sich befindet, ist das Bild ausgezeichnet durch frische blühende Karnation, blonden Ton und flüssige Behandlung. Das Köpfchen zeigt einen jugendlich anmutigen, echt holländischen Typus in liebenswürdiger Auffassung.

Geheimrat Thieme besitzt noch ein paar andere, grössere Porträts, die wenig später als dieses Bild von Lievens entstanden sind. Von *M. J. van Mierevelt* ein tüchtiges datiertes Frauenbildnis, von einem mir nicht bekannten holländischen Porträtmaler ein anderes Frauenbildnis, endlich von einem gleichfalls noch nicht bestimmten Künstler das Porträt eines jungen hübschen Mannes in Jagdausrüstung vor einer Landschaft. Die breit behandelte tonige Landschaft, ein Gehöft unter Bäumen mit etwas Ferne zeigend, ist ganz im Charakter der späteren Bilder des Pieter Molyn; sie scheint von anderer Hand wie das Porträt, das in dem feinen Grau des Kostüms, in der fetten Malweise und in der malerischen Art der Zeichnung einen sehr tüchtigen, durchaus eigenartigen Meister bekundet. Dennoch weiss ich nicht einmal eine Vermutung auszusprechen, wer dieser Meister sein könnte, und auch von anderer Seite ist meines Wissens noch kein Name mit einiger Zuverlässigkeit genannt worden.

Die Werke der grossen Meister des holländischen Sittenbildes aus der Blütezeit sind schon seit lange von den Sammlern so bevorzugt, dass nur ganz selten ein Bild eines solchen auf den Markt kommt. Wenn ich über die ausserordentlichen Preise, die jetzt für Gemälde Rembrandt's, von den übertriebenen Preisen, die für die Bilder von F. Hals gezahlt werden, gesprochen habe, und dass kaum die Werke von anderen Künstlern ähnlich teuer bezahlt würden, so erleidet dies eine Einschränkung in Bezug auf die Summen, die für die Gemälde der bedeutendsten Sittenbildmaler gezahlt werden. Bekannt ist der Preis der van Loon'schen Sammlung, die vor bald zwanzig Jahren um den Preis von 4 Millionen Francs in den Besitz mehrerer Mitglieder der Familie Rothschild überging: neben zwei grossen Porträts von Rembrandt bildete etwa ein Dutzend holländischer Genrebilder die Perlen dieser Sammlung. Wie seither die Preise für solche Bilder noch gestiegen sind, beweisen die Summen, die für Bilder von Pieter de Hooch, vom Delft'schen Vermeer, von Metsu, Terborch u. a. auf den Versteigerungen Secrétan, Wilson, beim Verkauf der Sammlung Hope und unter der Hand bezahlt worden sind: sie bewegen sich zwischen 150,000 und 400,000 Francs für das Bild. Die höchste Summe hat wohl der verstorbene Alfred von Rothschild in London vor einigen Jahren für drei Gemälde der Six'schen Sammlung gezahlt: für den Preis von 2 Millionen Francs erstand er einen A. Cuypp, einen G. Dou und einen Terborch, drei sehr schöne aber keineswegs »hors-ligne«-Bilder. Bei diesem Preise muss der Terborch auf etwa 1 000 000 Mark gerechnet werden. Überhaupt hat die Familie Rothschild, die schon durch drei Generationen die Bilder dieser holländischen Kleinmeister bevorzugt hat, in ihren Sammlungen eine solche Zahl von Meisterwerken dieser Künstler angehäuft, dass sie der Zahl der in öffentlichen Galerien vereinigten Gemälde dieser Art nahe kommt. Da fällt es heute freilich sehr schwer, auch nur ein Werk zweiten Ranges von solchen Meistern zu erlangen, ohne einen ganz übertriebenen Preis dafür zu zahlen; ja selbst die geringeren Maler der gleichen Richtung sind in ihren guten Werken selten und teuer geworden.

Auch in der Thieme'schen Galerie nehmen die Sittenbilder aus der Blütezeit der holländischen Malerei neben den Landschaften der Zahl nach einen bescheidenen Platz ein, aber es sind darunter verschiedene der grössten Meister vertreten, mehrere mit vorzüglichen Bildern, und von den Malern, die sich ihnen unmittelbar anschliessen, sind ein paar besonders feine Gemälde vorhanden.

Wenn wir die holländische Genremalerei auf den Inhalt ihrer Darstellungen prüfen, so wird sich uns, im Gegensatz zum vlämischen Sittenbild und zu dem, was die romanischen Schulen an der Stelle des ihnen fehlenden eigentlichen Genrebildes aufzuweisen haben, eine eigentümliche Entwicklung vom Typischen zum Individuellen, von der äusseren Erscheinung zum inneren Leben und schliesslich eine Rückkehr zu äusserlichem Prunk und typischen Szenen ergeben.

Die erste Epoche der selbständigen holländischen Malerei schildert die Sitten des Volkes, wie es sich dem Beschauer auf Schritt und Tritt darstellte: das bunte Treiben der Soldateska und ihres Anhangs in seiner hellen farbigen Erscheinung, sowie das ungenierte Leben der Bauern und der ärmsten Klasse in seiner einförmigen aber malerischen Gleichmässigkeit. Im Bauernbild entwickelt sich zuerst mit der Darstellung der Innenräume zugleich ein intimeres Eingehen in die Lebensgewohnheiten seiner Insassen. Davon geht die Malerei rasch weiter zur Darstellung des bürgerlichen Lebens in seinen verschiedenen Kreisen und ihrer mannigfachen Existenz und Beschäftigung, worin das einzelne Individuum zur Geltung kommt. Durch Rembrandt's Einfluss vertiefte sich diese Darstellung zu einer intimen Wiedergabe des holländischen Familienlebens in seiner schlichten Einfachheit und Herzlichkeit; die Meister dieser Richtung stellen in der Anwendung seiner Mittel, namentlich seines Helldunkels, zugleich den Höhepunkt der künstlerischen Wiedergabe und die vollendetste Ausbildung des Genrebildes überhaupt dar. Wie der holländische Humor im Treiben der Bauern früh komische und lächerliche Seiten entdeckt und mit Vorliebe auch in den Bildern zur Darstellung bringt, so geschieht es allmählich auch bei der Darstellung des bürgerlichen Lebens, die namentlich durch Jan Steen einen ausgesprochen satyrischen Zug bekommt. Nicht zum Vorteil der Malerei, die gelegentlich schon in Karikatur verfällt oder zur Illustration wird. Die Indiskretion, mit der jetzt komische oder intime Szenen des häuslichen Lebens in den Gemälden an die Öffentlichkeit gezogen werden, reizte das Publikum mehr als die künstlerische Vollendung und feine Charakteristik. Mit der Verkümmern und Entsittlichung des bürgerlichen Lebens verkommt auch das Sittenbild in schlüpfrigen Darstellungen delikater Szenen, denen Motive der Mythologie und alten Geschichte untergelegt werden und in kalter äusserlicher Stoffmalerei, bei der die Figuren wieder zu leeren, schablonenhaften Gestalten werden.

Diese Entwicklung, die etwa ein Jahrhundert umfasst, vollzieht sich in grosser Mannigfaltigkeit und hat eine Fülle von Gemälden von der Hand sehr zahlreicher Meister hinterlassen. Der Vorgang und Einfluss der grossen holländischen Maler, vor allem von Frans Hals und von Rembrandt, bestimmt zwar die verschiedenen Richtungen des Sittenbildes in ihrer Blüte, aber die starke Individualität einer Reihe sehr bedeutender Künstler unter ihnen und die sehr verschiedenartigen Einwirkungen ermöglichten hier eine so eigenartige, bedeutende und vielseitige Gestaltung, wie sie keine andere Zeit aufzuweisen hat, am wenigsten das neunzehnte Jahrhundert, wenn auch hier die Zahl derer, welche als Genremaler gelten, vielleicht hundertmal so gross ist als im 17. Jahrhundert in Holland.

Unter den holländischen Genremalern in der Galerie Thieme ist *Adriaen van Ostade* durch zwei kleine Bilder vertreten, von denen das eine der frühesten Zeit, das zweite einer schon vorgeschrittenen Zeit angehört. Obgleich Schüler von Frans Hals, zeigt Ostade sich von vornherein ganz selbständig,

sowohl in seinen Motiven wie in Auffassung und Malweise. Die Figuren sind ihm in seiner früheren Zeit vielfach Nebensache, er behandelt sie dann als Staffage malerischer Innenräume; diese Gewöhnung verrät sich auch später, wo er, ähnlich wie D. Teniers, nicht über eine typische Auffassung seiner Gestalten hinauskommt, sogar wenn sie ausnahmsweise einmal Porträts sind. Hauptsache ist ihm in den früheren Bildern die typische Erscheinung des Treibens der Bauern in der Kneipe wie daheim und die malerische Wiedergabe der halb stallartigen weiten Räume in ihrem bunten Durcheinander. Das Streben des jungen Künstlers ist ganz besonders auf eine geschlossene Lichtwirkung und auf die Ausbildung des Helldunkels gerichtet, anfangs bei einem kühlen fast bläulichen, später bei einem warmen bräunlichen Ton. Möglich, dass Ostade dabei von vornherein durch Werke des nur wenige Jahre älteren Rembrandt, dessen Einwirkung schon bald nach seinem Auftreten eine sehr bedeutende war, beeinflusst worden ist; jedenfalls ist dies in den Bildern mit dem warmen Ton und der etwas einförmig braunen Färbung, wie er sie seit der Mitte der dreissiger Jahre malt, nicht zu verkennen. Von den beiden Gemälden der Thieme'schen Sammlung gehört das Interieur mit den zechenden Bauern vom Jahre 1639, die in einem warmen Tone breit und malerisch behandelt sind, zu den guten Werken vom Ende der ersten Periode des Künstlers. Ein späteres, mehr fleissig durchgebildetes Genrebild zeigt Bauern beim Kartenspiel.

*Isack van Ostade*, der jüngere Bruder und Schüler des Adriaen, schliesst sich ihm in seinen frühesten Bildern so eng an, dass dieselben häufig verwechselt werden. Ein solches Bild ist das Innere einer Bauernhütte mit Bauern beim Schweineschlachten, ganz kleine Figuren, die zur Belebung des hohen malerischen Innenraumes dienen, der in einem warmen, fast einfarbigem braunem Tone leicht skizzierend gemalt ist. Individueller als die Brüder Ostade, wenn auch in Feinheit der malerischen Wirkung ihnen nicht gewachsen, ist *Hendrick M. Sorgh*, der tüchtige Rotterdamer Maler, der offenbar unter dem Einfluss Brouwers sich ausgebildet hat. Ihm verdankt er das Vorbild zu seinen Kompositionen, seinen Typen, seiner reichen Färbung. Herr Thieme besitzt ein charakteristisches und feines Bildchen seiner Hand, schon aus seiner späteren Zeit (datiert 1666), den »Bauer beim Mahl«. Eine Art Gegenstück dazu ist das Bild eines Alten, der vor seinem kärglichen Mahl sein Gebet spricht. Das tiefe Blau im Kostüm des Mannes, mit dem das energische Grün des Kruges im Vordergrund pikant kontrastiert, wie die breite flächige Behandlung, zeigen einen eigenartigen tüchtigen Kleinmeister, dessen Namen ich jedoch nicht anzugeben weiss.

Hollands gefeiertster Genremaler war bis vor kurzem unbestritten *Gerard Terborch*; neuerdings hat sich das Interesse Metsu, Pieter de Hooch und dem Delft'schen Vermeer in gleichem, wenn nicht gar in höherem Masse zugewandt. Auf die Dauer wird man jenem jedoch wegen der Mannigfaltigkeit und

Zahl seiner Meisterwerke, wegen ihrer vollendeten Zeichnung und malerischen Durchbildung seinen Platz an der Spitze der holländischen Kleinmeister wohl wieder einräumen. Eines dieser im Handel fast nicht mehr vorkommenden Sittenbilder Terborch's seiner Sammlung einzuverleiben, ist Herrn Thieme freilich noch nicht gelungen; dafür erwarb er eines seiner bekannten kleinen Bildnisse, die in Vornehmheit der Auffassung und feiner malerischer Wirkung mit Recht den Bildnissen des Velazquez verglichen werden. Das Kniestück einer Dame von ansprechenden Zügen ist neben diesen Eigenschaften noch ausgezeichnet durch den weichen vertriebenen Farbauftrag und die feine Färbung; neben dem modischen Schwarz und Weiss der Kleidung kommt noch das matte Rot der Tischdecke zu feiner Geltung (Abb. 5).

Gerard Terborch's eigenartiger künstlerischer Entwicklungsgang liegt, freilich erst seit neuerer Zeit, so klar und bestimmt vor uns, wie der weniger anderer älterer Meister, dank namentlich der Entdeckung des Familienalbums, das vor etwa fünfzehn Jahren aus der Hand von Nachkommen der Familie Terborch in den Besitz des Kupferstichkabinetts zu Amsterdam gelangt ist. Wir sehen daraus, dass Gerard Terborch eine Zeit lang als Maler von Soldaten- und Gesellschaftsstücken in der Art der frühesten holländischen Genremaler thätig war; diese seine Jugendbilder sind die feinsten Bilder dieser Gattung. Von ähnlichen Anfängen geht auch ein anderer, fast ebenso gefeierter Meister des holländischen Sittenbildes aus: *Pieter de Hooch*. Seine seltenen Jugendwerke, die bisher kaum beachtet wurden (eines in der Galerie Borghese in Rom, ein anderes in der Galerie zu Dublin), sind Soldatenstücke in der Art des Duyster und S. Kick; in der Zeichnung flüchtig, im Ausdruck ziemlich leer und wenig individuell, aber in der Farbe von vornherein reich und kräftig und sonnig in der Lichtwirkung. Wie Terborch hat auch P. de Hooch aus dieser ersten Zeit seiner Thätigkeit die Wiedergabe anspruchsloser Motive in schlichter Zuständigkeit und eine mehr typische Gestaltung seiner Figuren beibehalten, denen er aber durch das helle Sonnenlicht und die reichen harmonischen Farben einen ganz besonderen Reiz zu geben versteht. Seine Blütezeit ist, wie die der übrigen grossen Genremaler unter Rembrandt's Einfluss, leider nur eine kurze; sie erstreckt sich nur über kaum zehn Jahre. Bis um die Mitte der fünfziger Jahre malt er jene eben charakterisierten Jugendwerke, etwa zehn Jahre später beginnen seine Bilder durch schwärzliche Schatten, durch übertriebene Gegensätze in den Farben ihre Harmonie in der Färbung und das goldige Licht zu verlieren, und gleichzeitig wird die Zeichnung flüchtig und der Ausdruck gleichgültig. Vor einem solchen Bilde glaubt man kaum, den grossen Künstler vor sich zu haben, der jene um Hunderttausende gesuchten und jetzt aus dem Handel fast verschwundenen Meisterwerke malte; Bilder, die dem als Kammerdiener seinen Unterhalt suchenden Maler mit zehn oder zwanzig Gulden bezahlt wurden! Herr Thieme hat das Glück gehabt, noch zur rechten Zeit eines

der Bilder aus de Hooch's Blütezeit zu erwerben, ein Bild von grösserem Umfange und reicher Komposition, das nach dem Kostüm etwa zwischen den Jahren 1662—1665 entstanden ist: »die musizierende Gesellschaft«. In einer stattlichen, durch zwei Stockwerke gehenden Halle mit bunten Marmorfliesen, deren klassische Architektur mit ihren bescheidenen Profilen und mit der Kopie von Raphael's »Schule in Athen« als Wandbild den Einfluss der frühesten Zeit des französischen Barocks verrät, sitzen vorn an einem Tisch mit einem farbenprächtigen Isphahan-Teppich zwei junge Herren, sich vorbereitend, eine junge Dame beim Gesang zu begleiten. Der eine versucht seine Flöte, während der andere, in reicher modischer Tracht, das Cello zwischen den Knien, auf das Wohl der jungen Dame trinkt; hinter ihnen steht ein Kind. In den Eingängen zu den Nebenräumen nach links und nach hinten sieht man je ein junges Paar in Unterhaltung. Die Sonnenstrahlen, die voll durch die hohen Fenster einfallen und die hinteren Räume beleuchten, während die Treppe im Halbdunkel liegt, breiten über die reichen Farben der Kostüme und der Architektur ihr goldiges Licht, und schaffen so eine reiche harmonische Wirkung. (s. die Kunstbeilage.)

Unter den Malern des holländischen Kleinbürgertums verdient *Quirin Brekelenkam* durch seine naive, treuherzige Auffassung, durch seine individuellen Figuren und die kräftige Färbung bei warmem bräunlichem Gesamtton mit in erster Reihe genannt zu werden, wenn er auch den Leydener Malern unter dem Vorgange des Gerard Dou, neben denen er arbeitete und sich selbständig zu erhalten wusste, an Feinheit nachsteht und weit weniger wie diese geschätzt wird. Ich glaube die Art des Meisters in den folgenden Worten, die ich der Beschreibung der Wesselhoef-Galerie entlehne, richtig geschildert zu haben. »Bald führt er uns in die Werkstatt eines Schusters oder Schneiders oder in das Stübchen der Klöpplerin, bald lässt er uns durchs Fenster in die Küche blicken, wo die Köchin das Mahl zubereitet, oder führt uns mit ihr auf den Fischmarkt oder zur Gemüsehändlerin; ein anderes Mal schildert er den Handwerker in seiner Familie, ausruhend nach der Arbeit, beim Mahle, in Unterhaltung mit dem Nachbar; er begleitet den Arzt zur Kranken, den Maler an seine Staffelei, den Gelehrten an den Arbeitstisch und den Einsiedler in seine Grotte. Selten nur wählt er ein etwas dramatischer belebtes Motiv, wo er den Beschauer von dem kleinen Liebesroman gerade soviel sehen lässt, dass er sich das Ende nach seiner eigenen Phantasie ausmalen kann.« Das Bild der Thieme'schen Sammlung: die Fischhändlerin, einer jungen Frau im Vorplatze ihre Ware anpreisend, ist durch die schlichte Darstellung des Motivs, die charakteristischen ansprechenden Typen, die kräftige, durch ein leuchtendes Rot beherrschte Färbung eines der besten Bilder des Malers.

Dem Brekelenkam in seinen Motiven verwandt, wenn er Sittenbilder malt, ist der mehr als Architektur- und Landschaftsmaler bekannte Haarlemer *Hiob Berckheyde*, der, wohl um acht oder zehn Jahre später ge-

boren, ihn um 25 Jahre überlebte. Seine seltenen Sittenbilder zeigen meist eine einzelne Figur im Zimmer, gewöhnlich durch eine grosse Fensternische gesehen. So auch das treffliche Thieme'sche Bild, das einen jungen Maler beim Farbereiben zeigt; in dem bunten Beiwerk von pikanter Färbung reich und malerisch von Wirkung und Behandlung.

Alle diese Künstler, ja alle holländischen Genremaler ohne Ausnahme, stehen im Reichtum der Erfindung, in der Fülle von Charakterfiguren und ihrer Beziehungen untereinander, in der Mannigfaltigkeit der Motive und Situationen, in der dramatischen Belebung weit zurück hinter dem Einen *Jan Steen*. Steen ist daher auch der Lieblingsmaler des grossen Publikums gewesen und geblieben; bei seinen Bildern kann man sich »etwas denken«, kann man von Herzen lachen. Aber er überschreitet auch nicht ungestraft die Grenze der ruhigen Zuständigkeit, die die holländischen Maler

sonst fast durchweg innehalten; sein Haschen nach Beziehungen und pikanten Situationen, seine Vorliebe für satyrische Ausbeutung der kleinen und grossen menschlichen Schwächen, die er mit grösster Schärfe zu entdecken und der Erheiterung und dem Gespött der Beschauer preiszugeben weiss, lässt ihn häufig die Bedingungen eines malerischen Kunstwerkes ausser Augen setzen: seine Bilder werden dadurch nur zu häufig zu Zerrbildern, und der Künstler übersieht über dem Inhalt,

über der Absicht auf humoristische Wirkung die Vollendung in Abrundung, Zeichnung und koloristischer Wirkung. *Adriaen Brouwer*, der ebenso reich in der Charakteristik und ebenso humoristisch ist wie *Steen* und der daher auch mit Vorliebe karikiert, erstrebt doch in erster Linie charakteristische Zeichnung und malerische Vollendung seiner Bilder. Kaum ein zweiter

Maler von so grosser Begabung hat gelegentlich mit seinem Pfunde so schlecht gewirtschaftet wie *Jan Steen*: unter dem halben Tausend von Bildern, die von ihm etwa erhalten sind befinden sich viele Dutzende, die in der That nur Dutzendwerke sind; aber daneben hat er wieder so köstliche, so einfache und malerisch vollendete Bilder geschaffen, dass er doch immer mit in erster Reihe unter den holländischen Kleinmeistern genannt zu werden verdient. Gelegentlich wetteifern seine Bilder mit der vollendetsten Feinmalerei des *Frans Mieris* oder erinnern gar an den *Delftschen Vermeer*, nicht

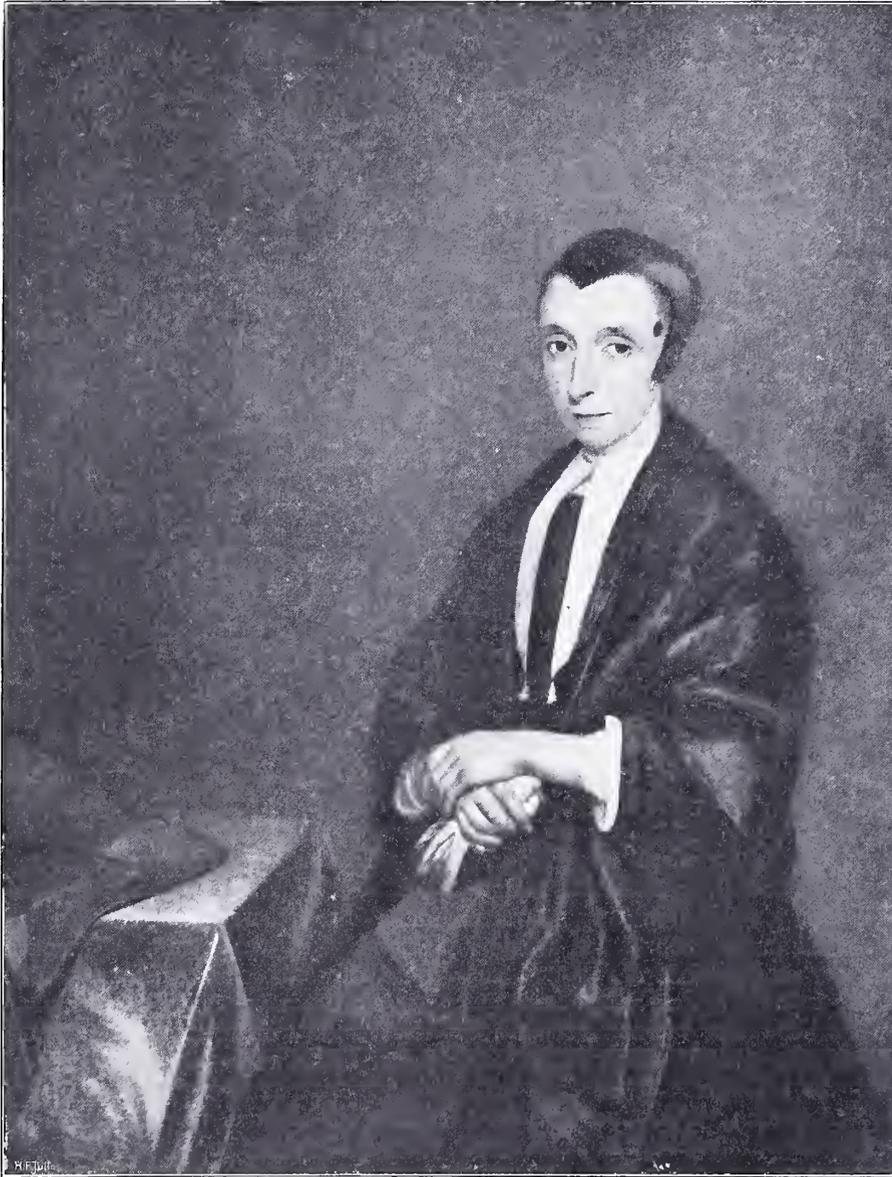


Abb. 5. *Gerhard Terborch. Porträt.* \*)

selten nähert er sich in seinen Darstellungen aus Kneipen oder aus dem Bauernleben dem *A. von Ostade*. Dies gilt auch von dem Gemälde im Besitz des Herrn Thieme, der »Gesellschaft beim Mahl«. Ein derber Zug ausgelassener Lustigkeit geht durch das ganze Bild; der schrille Ton einer Fiedel steigert noch die ausgelassene

\*) Die Abbildungen dieses und des Artikels in Heft 5 sind nach Aufnahmen des Photographen *Rud. Döttl* in Berlin hergestellt worden.



Abb. 6. Jan Steen. Gesellschaft beim Mahle.

Lustigkeit dieser Handwerker mit ihren Frauen, die dem Bacchus fröhnen und nicht mehr hören, was Hund und Katze neben ihnen treiben. Mit klassischer Ruhe steht vorn neben dem Tisch die Wirtin, mit der leeren Kanne in der Hand, und sieht, dass sie nichts anzukreiden vergisst. Auch malerisch ist sie durch die reicheren pikanten Farben ihrer Tracht die Hauptfigur, während die übrigen Figuren dem warmen bräunlichen Ton des Zimmers mehr oder weniger untergeordnet sind, der an Gemälde des Ostade aus dem Ende der vierziger Jahre erinnert (Abb. 6).

Die besondere Vorliebe des Herrn Thieme für die Landschaftsmalerei giebt sich in seiner Sammlung auf den ersten Blick zu erkennen. Etwa die Hälfte aller Bilder sind Landschaften, die grosse Mehrzahl darunter von Malern aus der Blütezeit der holländischen Kunst. Nach der Zahl seiner Bilder und der Güte derselben steht, wie er es verdient, *Jacob van Ruysdael* in der Galerie obenan. Von den drei Bildern seiner Hand gehören zwei seiner früheren und eines der mittleren Zeit an. Es ist noch nicht so sehr lange her, dass man von dieser frühesten Thätigkeit des grossen Haarlemer Meisters nichts wissen wollte, dass man die Bilder missachtete oder ihre Echtheit leugnete, trotz der echten Bezeichnungen und Daten, die sie tragen. Vertrugen sich diese doch nicht mit dem angeblichen Geburtsjahr des Künstlers, das man in das Jahr 1635 setzte, während die Daten auf jenen

Bildern bis zum Jahre 1646 hinaufreichten. Statt aber die Bilder und ihre Bezeichnungen zu prüfen, statt auch auf die bekannten Radierungen Rücksicht zu nehmen, von denen eine die Jahreszahl 1646 trägt, und daraus die Folgerung zu ziehen, dass die hergebrachte Angabe der Geburtszeit des Künstlers wohl eine falsche sein müsse, fand man es bequemer, sich gegen diese Landschaften, zumal sie einen eigenartigen Charakter tragen, einfach ablehnend zu verhalten und Schülern und Nachahmern zuzuschreiben oder sie wohl gar als Fälschungen zu bezeichnen.

Gerade das Hauptbild in der Galerie Thieme hat seiner Zeit eine hervorragende Rolle gespielt im Streit der sogenannten Kunstkritiker in Wien und später in Paris, als es in den Besitz des Herrn von Lippmann-Lissingen gekommen war, damals noch mit dem gefälschten Datum 1667, mit dem man es salonfähig hatte machen wollen. Dieses Datum verwandelte sich aber, o Schrecken, bei einer Reinigung in das Jahr 1647; man glaubte vor einem »Rätsel« zu stehen, was noch der Katalog der Versteigerung der Sammlung, die 1877 in Paris stattfand, ausdrücklich ausspricht. Das Bild ging damals in die Hände des Fürsten Demidoff über und befand sich vorübergehend auch im Besitz von Herrn Rudolph Kann in Paris, dem eifrigsten, vorsichtigsten und bei seinem feinen künstlerischen Sinne zugleich dem glücklichsten Bildersammler der neuesten Zeit. Doch das »Rätsel«, dass Jacob Ruysdael als halber



Abb. 7. Jacob van Ruisdael. Weg an der Düne zwischen dichtem Gebüsch.

Knabe schon hervorragende Bilder gemalt haben sollte, war längst gelöst, als man sich darüber den Kopf zerbrach; denn schon V. L. van der Vinne berichtet, dass der Künstler 1648 Mitglied der Gilde von Haarlem wurde, und van der Willigen hatte 1870 in seinem verdienstvollen Quellenwerke über die Haarlemer Maler diese Mitteilung des jüngeren Landsmanns von Ruisdael wiederholt und damit weiteren Kreisen bekannt gemacht. Bald darauf ist denn auch das richtige Geburtsjahr des Künstlers durch Urkunden aus der Zeit seines späteren Aufenthaltes in Amsterdam bekannt geworden; danach wurde er im Jahre 1628 oder 1629 geboren.

Dieser Jugendwerke, die Jacob etwa vom achtzehnten bis zum vierundzwanzigsten Jahre gemalt hat, giebt es eine beträchtliche Zahl; ich glaube, dass ich, wenn ich sie auf etwa sechzig Bilder schätze, eher zu niedrig als zu hoch greife. Charakteristisch ist für sie die Anspruchslosigkeit des Motivs, wie die ausserordentliche Treue und der Fleiss des Naturstudiums, die sich darin offenbaren. Ein Dünenhügel mit dürftigem Buschwerk, hohem Gras mit Blumen und einem kleinen Ausblick oder ein kleiner Bach oder Teich mit Schilf und ein paar alten Eichen zwischen dichtem Gestrüpp, eine Hütte mit rotem Dach oder eine Windmühle am Waldesrand, darüber trüber Himmel mit grauen Wolken, durch die nur ausnahmsweise einmal ein heller Sonnenstrahl dringt: das sind regel-

mässig die Motive dieser frühesten Bilder. Aber es spricht sich darin ein so feines Naturgefühl aus, Zeichnung und Färbung sind von einer so naiven Empfindung, die Stimmung, die sich in der Beleuchtung und in der Herrschaft des Tones über die Lokalfarbe, die dabei doch kräftig angedeutet ist, ausspricht, ist eine so eigenartige, so »poetische«, dass sich darin der grosse Schilderer der nordischen Natur in dem Zauber ihrer Einsamkeit und Unberührtheit schon deutlich verrät. Ja, in manchem dieser Gemälde steht der Künstler höher, ist er wahrer und ergreifender als in zahlreichen früher so gefeierten Landschaftsbildern seiner späteren Zeit, von den vielfach manirierten, nachgedunkelten Werken seiner letzten Jahre ganz abgesehen. Ein paar charakteristische Werke dieser frühen Zeit sind die beiden Bilder der Thieme'schen Galerie: die »waldige Landschaft mit dem Weiher« von 1648 und der grössere, schon genannte »Weg an der Düne zwischen dichtem Gebüsch« von 1647; letzteres eines der hervorragendsten Bilder dieser ersten Jahre und überhaupt ein Meisterwerk des Künstlers (Abb. 7).

Das dritte Bild von Jacob van Ruisdael ist eine sehr feine Winterlandschaft von bescheidenem Umfange aus der Blütezeit des Künstlers, den sechziger Jahren. Mit Unrecht sind die Winterlandschaften des Künstlers weniger geschätzt als seine anderen Gemälde; denn sie sind in künstlerischer Feinheit und Stimmung den gleichen Darstellungen

aller anderen Landschaftsmaler ebenso überlegen, wie Ruisdael's Landschaften mit anderen Motiven. Der Künstler wählt nicht den hellen kalten Wintertag oder die farbige Abendstimmung zum Vorwurf, wie es Aart van der Neer giebt, sondern die trübe Stimmung bei einförmig bedecktem Himmel, meist bei annahendem Thauwetter, mit ihrer grauen Färbung, den schwärzlichen Schatten und der melancholischen Stimmung, dem Ausfluss der Veranlagung und der Schicksale des Künstlers, die uns so stark und sympathisch ergreifen.

Jacob van Ruisdael ist in seiner Auffassung und Wiedergabe der Landschaft allen seinen Landsleuten so überlegen, dass man die Landschaftler der gleichen Richtung regelmässig als seine Schüler oder Nachahmer betrachtet. Dies ist jedoch nur in beschränktem Masse richtig; mehrere junge Landsleute des Künstlers, die einige Jahre älter waren als er, malten gleichzeitig mit ihm oder schon etwas früher waldige Landschaften von ganz ähnlichem Charakter; aber auch die seltenen Gemälde eines anderen Haarlemer Landschafters, der noch der vorausgehenden Generation angehört, zeigen die gleiche Richtung in der Schilderung einsamer Waldesnatur bei kräftig grüner Färbung des Laubes, warmem, bräunlichem Ton der Schatten und feiner, malerischer Behandlung. Dieser Künstler ist Cornelis Vroom, von dem Herr Alfred Thieme zwei Bilder, die er nacheinander besass, um diesen bedeutenden Künstler weiteren Kreisen bekannt zu machen, der Dresdener Galerie überlassen hat; Gegenstücke aus seiner spätesten Zeit, wie wir nach der flüssigen Behandlung mit Sicherheit annehmen können. Älter als Ruisdael war auch ein anderer Haarlemer, *Guilliam Dubois*, der 1640 Mitglied der Haarlemer Gilde wurde, von dem schon von Anfang der vierziger Jahre datierte Bilder vorkommen, regelmässig den Waldesrand, eine leicht bewegte waldige Gegend oder das Waldesinnere darstellend. Eigentümlich ist fast allen Bildern des Dubois der Stich ins Bläuliche, den die kräftige grüne Farbe des Laubwerks hat. Bei dem Gemälde, das die Thieme'sche Galerie von ihm besitzt, einer waldigen Landschaft mit einer Stadt in der Ferne, ist dies weniger der Fall. Etwa gleichaltrig mit Ruisdael war auch ein anderer Haarlemer, *Klaes Molenaer*, dessen gewöhnliche Dutzendbilder: kleine Winterlandschaften von trübem Ton oder Ansichten von bewaldetem Terrain mit vereinzelt Hütten, kaum noch an seine seltenen Jugendwerke erinnern, die den frühen Bildern seines grossen Landsmannes nahe kommen. Eins der tüchtigsten Bilder dieser Art, die nicht selten dem Ruisdael selbst oder Hobbema zugeschrieben werden, ist die Bleiche mit Haarlem in der Ferne im Besitz des Herrn Thieme, bezeichnet und schon vom Jahre 1647 datiert. Pikant als Komposition ist es sonnig und duftig in der Stimmung, dabei kräftig in der Lokalfarbe (Abb. 8). Ein ganz ähnliches gleichzeitiges Bild besitzt die Sammlung des Herrn G. von Rath in Budapest. Ein eigentlicher Schüler des *Jacob von Ruisdael* ist zweifellos sein gleichnamiger Neffe, wenn er auch wohl den ersten Unterricht durch seinen Vater Salomon erhalten hat. Von dem Künstler, der noch vor zwanzig Jahren

völlig unbekannt war, liessen sich jetzt wohl schon mehr als hundert Bilder aufzählen; diese lassen sich aus den zahlreichen Gemälden der Nachfolger des grossen Ruisdael unschwer herauserkennen, wenn man sich erst ein paar derselben genau eingepägt hat. Wie in dem tüchtigen Bilde der Thieme'schen Galerie, einem feinen frühen Werke (datirt 1654), so hat er regelmässig den Waldesrand, einen offenen Platz im Walde oder eine Trift zwischen Bäumen dargestellt, staffiert mit einzelnen Kühen oder einer Herde. In der Beleuchtung und in der Staffage verrät sich der Einfluss der Bilder seines Vaters etwa ums Jahr 1650, in den Motiven, im Baumschlag, in dem warmen bräunlichen Ton und dem frischen Grün des Laubwerks erkennt man das Vorbild seines Onkels Jacob in dessen früheren Werken.

Ein Nachfolger oder selbst Schüler Ruisdael's ist auch *Adriaen H. Verboom*, ein Amsterdamer von Geburt und wesentlich jünger als die bisher aufgeführten Haarlemer Maler. Die kleine bezeichnete Ansicht von Hütten unter hohen Bäumen in der Thieme'schen Sammlung zeigt den Meister, dank zum Teil seinem bescheidenen Umfang, in vorteilhafter Weise.

Als Jacob Ruisdael 1659 nach Amsterdam übersiedelte, war *Meindert Hobbema*, ein geborener Amsterdamer, schon einundzwanzig Jahre alt; dennoch darf auch er als Nachfolger Ruisdael's gelten, worauf nicht nur enge persönliche Beziehungen, sondern vor allem die Verwandtschaft in der Kunst der beiden Meister hinweist. In die Gilde trat Hobbema erst 1663, datierte Bilder finden sich aber bereits seit dem Jahre 1661. In diesen Gemälden ist er schon voller Meister, und unter ihnen befinden sich verschiedene seiner schönsten Werke, die die Eigenart des Künstlers besonders ausgesprochen und vorteilhaft zeigen. Wenn diese auffallend späte Aufnahme in die Gilde, bei so hervorragendem frühreifen Talent, ebenso wie der Umstand, dass der Künstler schon fünf Jahre später das einträgliche Amt eines Steuereintnehmers übernahm und seither nur noch wenig malte, vielleicht darauf hinweisen, dass Meindert Hobbema nicht von vornherein zum Künstler bestimmt war und erst infolge seiner genialen Begabung eine Zeit lang ausschliesslich sich der Kunst zuwandte, so muss er doch, als er mit fünfundzwanzig Jahren zum Meister gesprochen wurde, schon eine längere künstlerische Thätigkeit hinter sich gehabt haben. Um so eigentümlicher ist es, dass wir von diesen Jugendwerken mit Sicherheit nichts nachweisen können. Man hat gelegentlich allerlei mässige Landschaften, die im Charakter der frühen Werke Ruisdael's gemalt sind, für solche Erstlingswerke Hobbema's erklären wollen; diese liegen aber vor seiner Zeit und weit unter seinem Talent. Eher liesse sich das kleine Bild in der Thieme'schen Galerie als ein solches Jugendwerk ansprechen, das in der Versteigerung Haro zu Paris 1892 um eine Kleinigkeit erworben werden konnte, weil man — trotz der echten Bezeichnung und richtigen Benennung im Katalog — in dem abweichenden Motiv den Meister nicht erkannte. Ein dürftig bewachsener Dünenhügel rechts im Bild nimmt fast ein Drittel der



Abb. 8. *Klaes Molenaer. Bleiche bei Haarlem.*

Bildfläche ein; links sieht man in eine waldige Ferne mit feiner sonniger Luft darüber. Ein Motiv — offenbar eine Studie nach der Natur — so einfach, wie gelegentlich bei Jan van Goyen und A. Cuypp in seiner frühesten Zeit; aber in dem charakteristischen graulich-grünen Laubwerk, in der Bildung der Wolken, in der Behandlung des Vordergrundes und dem fetten Farbonauftrag verrät sich schon der Meister.

Die Thieme'sche Galerie besitzt ein voll bezeichnetes sonniges Waldbild von einem Meister, den man nur als Landschaftler in der Richtung des Jan Both zu sehen gewohnt ist, von *Adam Pynacker*, der sich dann gleichfalls in engem Anschluss an die frühere Richtung des Jacob van Ruisdael zeigt. Das ansprechende Motiv: eine Wiese am Waldesrand, die kräftige grüne Lokalfarbe, der Baumschlag sind ganz in der Art der Ruisdael-Schule und erinnern kaum an den italienischen Pynacker.

Auch *Jan Wynants* pflegt unter den Nachfolgern des grossen Meisters genannt zu werden. Einige Jahre älter als Ruisdael (das früheste mir bekannte bezeichnete Bild ist aus dem Jahre 1645) und, wie dieser, ein Haarlemer, ist er in derselben Schule der C. Vroom, Dubois u. a. aufgewachsen wie jener, hat sich aber von seinem Einflusse ziemlich frei gehalten. Seine frühen Bilder zeigen anspruchslose Motive aus Wald und Wiese von kräftiger bräunlich-grüner Färbung, aber ohne besondere Stimmung, nicht selten belebt

durch ein paar wilde Enten, Hasen oder Kaninchen von der Hand des Wyntrack. Die Landschaften, in denen wir ihn hauptsächlich kennen, zeigen reiches leicht bewegtes Terrain mit vereinzelt Bäumen und Buschwerk, in der Ferne mit Hügeln oder Bergen abgeschlossen. Obgleich geschickt komponiert, sind sie doch in der Färbung meist etwas flau, in der Behandlung weichlich; nur in der mittleren Zeit und bei kleinem Umfang, zumal wenn A. van de Velde durch seine Staffage Haltung und heitere Färbung hineinbrachte, hat der Künstler zuweilen Bilder von beinahe vollendeter Meisterschaft gemalt. Herr Thieme ist so glücklich, zwei kleine Bilder dieser Art in Hochformat zu besitzen, »Schlechtes Wetter« und »Gutes Wetter« betitelt, Werke von pikanter Komposition und reizvoller Durchbildung, die mit ganz kleinen Figuren von Jan Lingelbach, ganz im Anschluss an A. van de Velde, staffiert sind.

Ein Haarlemer Altersgenosse von Ruisdael, der ältere *Jan Vermeer*, ist in seinen waldigen Landschaften den Nachfolgern desselben, wie Jillis Rombouts, C. Decker u. a. nicht überlegen; dagegen hat er das Vorbild Ruisdael's nach einer anderen Richtung, in seinen Fernsichten, mit feinem Verständnis sich zu Nutzen gemacht und ganz eigenartig entwickelt. Seine Ausblicke von den Dünen, die Haarlem vom Meere trennen, zeigen bei treuer Wiedergabe der schlichten heimischen Natur in feinen verschobenen Linien, die

den Blick weit ins Land öffnen, und meisterhafter Beobachtung von Licht und Luft in dem sich hoch über der niedrigen Landschaft wölbenden Himmel, der fast wolkenlos und meist in abendlicher Beleuchtung eine anheimelnde, sonnige Stimmung über das Ganze breitet. Ein Goyen, ein Cuyp, ein Koninck, ein Vermeer, ein Ruisdael haben solche Motive in dem gleichen bescheidenen Format und fast von denselben Plätzen mit beinahe gleicher Meisterschaft gemalt; aber wie verschieden, wie eigenartig ist jeder in der Auffassung, in Färbung und Stimmung. Das tüchtige Bild Vermeer's in der Thieme'schen Sammlung, das gleichfalls eine solche Fernsicht von den Dünen bei Haarlem aus zum Motiv hat, ist von ungewöhnlich grossem Umfang.

Die älteren Landschaftsmaler von Amsterdam, soweit sie nicht, wie ihre vlämischen, nach Amsterdam übergesiedelten Vorgänger, in der Ferne, namentlich in der Alpennatur der Schweiz oder Norwegens ihre Motive suchen, wählen sich, wie die Meister von Haarlem, Darstellungen aus der Umgebung ihrer Heimat. Auch sie lieben den Wald und malen ihn in kräftiger Färbung; häufiger sind es anspruchslöse Ausschnitte aus dem freien Felde oder von der Strasse mit einzelnen Hütten, Buschwerk und etwas Wasser, aber diese in mannigfacher Beleuchtung, mit Vorliebe bei Abendfärbung, bei Mondschein und zur Winterzeit, landschaftliche Reize, auf welche die Künstler durch Amsterdams Lage am Zuidersee geführt wurden. Ein Künstler, der unter den ersten in dieser Weise in Amsterdam die Landschaft behandelte, bald Waldeingänge, flache buschige Landschaften bei Abendlicht und gelegentlich auch Winterlandschaften malt, ist der erst in neuester Zeit wieder beachtete *Raphael Camphuysen*. Von ihm besitzt die Thieme'sche Galerie ein besonders gutes und charakteristisches Werk, einen Winter bei Abendlicht. Ein gleichalteriger Meister, dessen Jugendbilder in der derben und flüchtigen Art des Esaias van de Velde gemalt sind, schuf später in den Mondscheinbildern und Winteransichten eine besondere Gattung und brachte es darin zur höchsten Vollendung: *Aart van der Neer*. Auch er ist in der Galerie durch eine kleine Mondscheinlandschaft vertreten. Den Winterlandschaften des A. van der Neer sind die eines jüngeren Landmanns, des reichen Kaufmanns und Malers *Jan van der Cappelle*, durch eine mehr malerische Behandlung nicht selten überlegen, wie denn dieser Künstler, ein Schüler und Freund von Rembrandt, auch als Seemaler mit Recht jetzt dem W. van de Velde gleichgestellt wird. Der Kanal zwischen Bäumen und Hütten bei hohem Schnee in der Thieme'schen Sammlung ist ein gutes Beispiel seiner bis vor kurzem so gut wie unbekanntem Winterbilder.

Wohl die höchste Einfachheit in den landschaftlichen Motiven zeigt ein jüngerer Amsterdamer Maler, *Emanuel Murant*: eine dürftige Backsteinhütte am Wege mit einigen spärlichen Pflanzen, einem abgestorbenen Baum und einer oder ganz wenigen kleinen Figürchen oder Tieren, darauf beschränken sich regelmässig seine Kompositionen. Das Ganze ist mit ängstlicher Sorgfalt ausgeführt, sodass man die Backsteine

im Mauerwerk zählen zu können glaubt. In seinen seltenen frühen Werken, die er noch in Amsterdam ausführte (später, in dem kunstarmen Leeuwarden verknöcherte er mehr und mehr), ist die Ausführung breiter, die Motive sind durch etwas Ferne, grössere Bauten und reichere Staffage interessanter und die Färbung ist reicher und kräftiger. So auch in dem Bilde, das Herr Thieme von ihm besitzt, einem seiner besten und belebtesten Werke.

In der Sorgfalt der Durchführung der Architektur geht ein anderer Amsterdamer Maler, *Jan van der Heyde*, noch weiter als Murant; aber mit welchem Geschmack, mit welchem malerischen Sinn, mit welcher Feinheit der Komposition! Das Architekturbild und die Landschaft in der Verbindung mit der Architektur hat niemand so meisterhaft gemalt als gerade er, zumal in seiner früheren Zeit, in der ihm sein Freund A. van de Velde die Bilder staffierte. Die Thieme'sche Galerie besitzt ein Gemälde mit einem ganz ungewöhnlichen Motiv von seiner Hand: hohe Bäume, durch die ein Cavalier zu Pferde mit drei Jägerburschen zur Jagd auszieht. Motiv und Färbung des Laubschlages erinnern an Hobbema, doch ist die Farbe etwas tiefer, die Behandlung trockener und etwas ängstlich.

Der bekannteste Schilderer der nordischen Alpennatur, *Allaert van Everdingen* aus Alkmaar, den das reiche Amsterdam mit seinem grossen Bildermarkt an sich zog, ist bei Herrn Thieme durch eine norwegische Landschaft von feiner Komposition und kräftiger Färbung, zugleich aber auch durch eines seiner seltenen malerischen Seestücke vertreten. Amsterdam, die Seestadt und Königin der Meere zur Zeit der Blüte der holländischen Malerei, musste durch ihre Lage und Bedeutung seine Künstler zur Darstellung des Meeres reizen in seiner proteusartigen Veränderlichkeit, seiner mannigfachen Beleuchtung und Stimmung, in der kräftigen Zusammenwirkung von Licht und Luft, worin die holländischen Künstler gleichzeitig mit den grossen Stilisten des Südens, einen Hauptreiz der Landschaft erkannten. So sehen wir eine Reihe der Landschaftsmaler, die in Amsterdam gross geworden waren oder die sich nach der Weltstadt gewandt hatten, um ihr Glück dort zu versuchen, Strandbilder und Seestücke malen und darin oft ihr Bestes leisten wie Jacob van Ruisdael, Allaert van Everdingen, van Beyeren, van der Cappelle, Beerstraeten. Andere wandten sich hier ganz der Marinemalerei zu, voran die beiden Willem van de Velde und Simon de Vlieger. Von diesen eigentlichen Seemalern aus der Blütezeit der Malerei in Amsterdam besitzt Herr Thieme Bilder von *Hendrick Dubbels* und *A. Backhuysen*. Von Dubbels einen Strand mit stiller bleifarbigem Meeresfläche und aufsteigenden Wetterwolken in dem feinen grauen Ton und der ernsten, trüben Stimmung, die dem Künstler in seinen guten Bildern eigentümlich ist. Von dem einst so gefeierten Seemaler *Lndolf Backhuysen*, der seine deutsche Abkunft in der unruhigen Komposition, in dem schweren Ton und der unmalerischen Behandlung in wenig vorteilhafter Weise verrät, befindet sich in der Galerie eine stille See bei abendlicher Beleuchtung, ein ungewöhnlich gutes stimmungsvolles Gemälde, die geschick-

teste Wahrnehmung, das wohl aus den ersten Jahren nach seiner Übersiedelung von Emden nach Amsterdam stammt, der seine besten Bilder angehören.

Bei einem Überblick über diese zahlreichen Landschaften der Galerie fällt die Vorliebe des Besitzers für die realistische Richtung der holländischen Landschaftsmalerei, in der sie ja ihre grössten Triumphe gefeiert hat, deutlich in die Augen. Die arkadischen Landschaftsmaler Utrechts, die Poelenburg, Breenberg und ihre Nachfolger fehlen ganz, und auch von der jüngeren Richtung, die gleichfalls in dem mit Rom stets verbundenen Utrecht ihren Sitz hat: von den Landschaftlern, die in Italien namentlich im Anschluss an Claude die Natur Italiens in mehr stilistischer Weise zu schildern suchen, sind nur wenige Meister vertreten; diese aber gerade in Werken von mehr nationaler realistischer Auffassung. So von dem hervorragendsten und führenden Meister dieser Richtung, von *Jan Both*, ein beinahe genreartiges Motiv: Kinder bei dem Karren einer Verkäuferin, Figuren von echt holländischer Frische und Derbheit, vor einer in abendliche Glut getauchten, aber in ihren Formen einfachen italienischen Landschaft. Dass hier Figuren und Landschaft von einer Hand sind, ist zweifellos; da das Bild nur die Bezeichnung von Jan Both trägt und, wie gesagt, die Landschaft nur den Hintergrund für das figürliche Motiv bildet, hat Jan Both auch die Figuren gemalt und nicht sein Bruder Andreas, der nach den von ihm bezeichneten Genrebildern (und deren giebt es mindestens ein Dutzend, von den beglaubigten Zeichnungen ganz abgesehen) auch in der Zeichnung und Auffassung dem Bruder nicht gewachsen war. Nach der Zeit der Entstehung des Bildes wäre sonst ein Zusammenarbeiten beider Künstler noch möglich gewesen, da das starke italienische Kolorit die Ausführung dieses Bildes in Italien selbst wahrscheinlich macht, wo Andreas Both in Venedig erkrankt, was den Bruder zur Rückkehr in die Heimat bewogen haben soll.

Von dem getreuen Nachfolger Jan Both's, *Willem de Hensch*, ist die kleine baumreiche Landschaft mit leicht bewegtem Terrain, die Herr Thieme besitzt, auch in der kräftigeren Lokalfarbe des Laubwerks und in der Zeichnung desselben den Gemälden der Landschaftsmaler in der Umgebung des Jacob van Ruysdael verwandt. Ein besonders anziehendes, wenig umfangreiches Bild des *Jan van Hackaert* zeigt kein italienisches, sondern ein heimisches Motiv: eine Promenade unter hohen Bäumen bei hellem Sonnenschein, reich belebt durch kleine Figuren des Adriaen van de Velde von feinsten Zeichnung und reicher Färbung, die das farbige Bild wie ein buntes Band ein Bouquet von Blumen zusammenhalten.

Die »belebte Landschaft« hat im grossen Publikum regelmässig vor der Schilderung der einsamen Natur, »wo der Mensch nicht hinkommt mit seiner Pein«, den Vorzug gefunden. Die Stimmungslandschaft verlangt verwandte gestimmte Seelen, um die richtige Wirkung zu üben, und diese fehlen oft einer ganzen Zeit. Wie die Schule von Barbizon, so haben auch die holländischen Landschaftler im siebzehnten Jahrhundert

die gleiche Erfahrung machen müssen, während die staffierten Landschaften sich mit ihren genrehaften Motiven nicht umsonst an das grosse Publikum wandten. Besonders anziehend erschien auch damals das Fremde, namentlich Italien. Die Gemälde des Pieter de Laer gehörten zu ihrer Zeit zu den geschätztesten Bildern; sein Vorbild hat eine ganze Schule geschaffen, teils in Italien, teils in Holland selbst. Von ersteren enthält die Thieme'sche Sammlung ein paar kleine Bilder der beiden Hauptmeister, *Nicolaes Berchem* und *Gian Battista Weenix*, die beide in solchen Gemälden, in denen die Staffage nur zur farbigen Belebung der reichen landschaftlichen Formen dient, ihr Bestes leisten. Beide Bilder zeigen ähnliche Motive: die italienische Küste mit reicher bunter Staffage; das Bild von Weenix mit einer Einschiffung von Truppen. Ein ähnliches grösseres Bild, den mit Schiffen reich besetzten Hafen einer italienischen Stadt, zeigt einen jüngeren Maler, *Abraham Storck*, von vorteilhafterer Weise als seine häufigeren Seebilder; mir ist kaum ein tüchtigeres Werk von ihm bekannt.

Der Künstler, bei dem Landschaft und Staffage in glücklichstem Gleichgewicht sind, der als Landschaftsmaler gelegentlich mit Ruysdael sich messen kann, der in der Anbringung, Zeichnung und Behandlung der Staffage aber unübertroffen ist, *Adriaen van de Velde*, erscheint uns in seinen Gemälden, wie in den Zeichnungen und Radierungen als ein ganz unverfälschter Holländer. Und doch lassen die Motive mancher seiner Werke die Vermutung zu, dass er ganz jung Italien gesehen hat; zum mindesten komponierte er italienische Motive nach den Vorbildern von Künstlern, die dort ihre Studien machten, wie namentlich Karel Dujardin. Das Bild der Thieme'schen Sammlung, die »Flussmündung«, aus dem Jahre 1659, gehört noch zu den Jugendwerken des Künstler. Die Komposition ist noch etwas zerstreut; der kräftige Vordergrund mit den Thieren auf der Weide steht fast wie ausgeschnitten in der duftigen Ferne, weil ein Mittelgrund beinahe fehlt; aber die Wahrheit und Feinheit in der Schilderung des heissen Sommermorgens ist unübertrefflich, der weisse Dunst, der über dem spiegelglatten Meere in der Ferne liegt und den Horizont kaum ahnen lässt, die träge Bewegungslosigkeit der Tiere, die schlaffen Segel des Bootes, alles atmet diese warme sonntägliche Stille in der Natur; nur ein paar leichte weisse Wolken, die über dem Meere aufsteigen, lassen ahnen, dass ein stürmischer Abend dem heitern Tage folgen kann. Das Bild ist ganz erfüllt von Licht und Duft und doch von feiner Lokalfärbung und delikatester Zeichnung.

Adriaen van de Velde hat erst allmählich seinen Platz neben seinem etwas älteren Haarlemer Konkurrenten, *Philips Wouwerman*, erhalten. Die bestechende Mannigfaltigkeit und der Reichtum der Motive, die ausserordentlich leichte und künstlerisch gestaltende Phantasie, die amüsante Fülle von Figuren und Szenen, die er oft in einem und demselben Bilde zusammendrängt, haben diesen Künstler schon bei seinen Zeitgenossen, vor allem aber seit dem achtzehnten Jahrhundert zum Liebling des Publikums und der Sammler



Abb. 9. Philips Wouwerman. Flussthal mit Bauernfamilie.

gemacht. Auch heute noch sind die Gemälde Wouwerman's sehr geschätzt, jedoch mit Auswahl und nicht mehr die Gattung derselben, die man früher bevorzugte. Die bunten Lagerszenen, die Schlachten, Jahrmärkte, Jagdauszüge und ähnliche Motive, die der Künstler aus dem Leben der Zeit in feiner novellistischer Weise umbildet, und für die er eine eigene Landschaft in halb phantastischer coulissenhafter Weise ausbildet, erscheinen dem modernen, malerisch sehr empfindsamen Auge zu unruhig, zu gemacht und koloristisch oft nicht befriedigend. Dafür sind die einfacheren Bilder seiner früheren Zeit: Motive aus der Umgebung von Haarlem, aus den Dünen, vom Strand, vom Haarlemer Meer, mit wenigen Figuren, oft reine Landschaften, die man früher kaum beachtete, heute besonders geschätzt wegen ihrer feinen malerischen Wirkung, der hellen kräftigen Färbung, der treuen Naturbeobachtung. Die drei Gemälde des Künstlers, die Herr Thieme in seiner Sammlung vereinigt hat, gehören sämtlich dieser früheren Zeit an. Darunter ist ein ganz frühes Jugendwerk, von dem eine alte Kopie unter dem Namen des P. de Laer geht, in der That ganz im Anschluss an diesen damals erst seit ein paar Jahren nach Haarlem zurückgekehrten Künstler gemalt: ein Platz vor einem Kloster, mit Armen und Krüppeln bedeckt, die von den Mönchen gespeist werden. So sehr Motiv, Komposition und selbst die Typen an Pieter de Laer erinnern, verraten doch

der warme braune Ton, der flotte und leichte Farbauftrag, der in den Schatten den braunen Grund sehen lässt, die geistreiche Behandlung und die Lebendigkeit und Lebenswahrheit in dem jungen Künstler schon das weit überlegene Talent. Einige Jahre später entstanden ist das durch seine Helligkeit und den fetten Farbauftrag ausgezeichnete Flussthal mit der Bauernfamilie und dem Schimmel im Vordergrund, ein kleines Meisterwerk in feiner Naturbeobachtung und malerischer Behandlung (Abb. 9). Leuchtender im Ton und geistreicher in der Behandlung, von reicherer Färbung und schon gewählter in der Komposition ist ein drittes Bild, eine Landschaft aus der Nähe von Haarlem mit Bauern als Staffage.

Die beiden Brüder von Philips Wouwerman haben sich ganz unter seinem Einflusse entwickelt: Pieter namentlich als Schlachtenmaler, der jüngste und jung verstorbene *Jan Wouwerman* als reiner Landschaftler. Die Motive der frühen Landschaften von Philips: ein Dünenhügel mit etwas Ferne, coupirtes Terrain mit einem Tümpel oder einem Bach und verwandte Darstellungen finden wir auch bei diesem Bruder, jedoch weniger fein in Erfindung und Ausführung, die regelmässig eine derbe, feste Pinselührung zeigt. Der Hügel an einem stillen Wasser in der Galerie Thieme scheint mir, obgleich nicht bezeichnet, ein Werk dieses selten vorkommenden Künstlers.

Den besonderen Schmuck, den die Stilleben aus der Blütezeit der holländischen Malerei zur Belebung des Zimmers wie zur Unterbrechung der übrigen Gemälde bilden, hat Geheimrat Thieme rechtzeitig erkannt und

Bilder zu beleben. Für die Entwicklung dieser Richtung hat die Beziehung mehrerer dieser holländischen Künstler, namentlich des Jan D. de Heem, zu der vlämischen Malerei, zu Jan Brueghel und besonders



Abb. 10. David Teniers. *Kneipe unter einer Linde.*

eine Reihe derselben seiner Sammlung einverleibt. Während die Stillebenmaler der älteren Zeit auf tonige Gesamtwirkung ausgehen, suchen die jüngeren Künstler zugleich durch reiche Färbung, durch vollendete Durchbildung des Stofflichen und durch Helldunkel ihre

zu D. Seghers nicht unwesentlich beigetragen. Das interessante Jugendwerk des Jan de Heem, im Besitz des Herrn Thieme, haben wir bereits namhaft gemacht; wie der Künstler in seiner späteren Zeit erscheint, davon giebt das treffliche Bild seines Sohnes und

treuen Schülers *Cornelis de Heem* in der reichen Lokalfärbung, der äusserst sauberen naturtreuen Modellierung und dem duftigen Ton der Früchte einen ziemlich treuen Begriff. Von einem seltenen, malerisch fein beanlagten Künstler, *C. Lelienbergh*, enthält die Sammlung ein kleineres reizvolles Bild mit toten Vögeln. Ein ähnliches Motiv zeigt ein Bild des *W. G. Ferguson*, der nicht selten, wie hier, in solchen Bildern einfacher Komposition zwar nicht die Kraft der Färbung und die Breite des Farbauftrages von *Lelienbergh*, aber dafür eine bis auf Täuschung ausgehende Feinheit der Durchführung, delikate Färbung und pikante Beleuchtung besitzt. Sein Vorbild war wohl *Jan Weenix*, einer der besten Meister in seinem Fache durch die grosse dekorative Anordnung bei vollendeter Wiedergabe des Stofflichen, feiner malerischer Stimmung und kräftiger Beleuchtung. Neben seinen bekannten Stilleben mit totem Wild, toten Vögeln mit Jagdgeräten und dergleichen, mit denen er die Jagdsäle der Fürsten und Adligen in Holland und am Niederrhein ausschmückte, hat er gelegentlich auch Blumenstücke gemalt, wie eines die Sammlung Thieme aufweist, die anspruchslos in der Erscheinung sind, aber in der malerischen Anordnung und Behandlung, in der echt künstlerischen Auffassung der Pflanzen den verwandten Gemälden der meisten gefeierten Blumenmaler vorzuziehen sind.

Unter den Meistern des Stillebens möchte ich *Willem Kalf* allen anderen vorziehen. Kalf ist zwar nicht als Schüler Rembrandt's bezeugt, vielleicht hat er ihm nicht einmal nahe gestanden: aber wie *N. Maes*, *Pieter de Hooch* und *Jan Vermeer* im Sittenbild, wie *Philips de Koning* als Landschaftler, so hat Kalf im Stilleben Rembrandt's Kunstweise mit viel mehr Verständnis und zugleich eigenartiger zur Anschauung zu bringen gewusst, als fast alle seine eigentlichen Schüler. Das »Frühstück« der Thieme'schen Sammlung, in dem ein silbergefaster Nautilusbecher den Mittelpunkt der Licht- und Farbenwirkung bildet, zeigt ein Flimmern und Schillern der Farbe, ein Spiel des Lichtes und ein Funkeln der Stoffe, das über die Stilleben auf Rembrandt's Bildern noch hinausgeht; sind sie doch hier um ihrer selbst willen gemalt, während sie in Rembrandt's Bildern untergeordnet sind, da sie nur zur Steigerung der Wirkung des Hauptgegenstandes beitragen sollen. Rembrandt's Innenräume haben dem jungen Künstler offenbar vorgeschwebt bei einer anderen Gattung seiner Stilleben: bei den mit weiser Rücksicht in ganz kleinem Masstab gehaltenen Innenansichten von Küchen- oder Stallräumen mit einzelnen polierten Gefässen, Gemüse, blutigem Fleisch und ähnlichen farbigen Gegenständen, die auf dem dunklen Grund und bei dem scharf einfallenden Licht gleichfalls eine ausserordentlich malerische, feine Wirkung zeigen. Auch von dieser Art seiner Stilleben besitzt Herr Thieme ein tüchtiges Bild.

Ähnliche Küchen und Winkel mit malerischem Gerät haben, zum Teil schon vor Kalf, verschiedene andere holländische Künstler gemalt; besonders häufig *Egbert van der Poel* in einem einfarbigen, warmen, braunen Ton, wie wir ihn in ähnlichen Bildern des

*A. van Ostade* finden. Das Thieme'sche Bild ist ein charakteristisches Beispiel; jedoch ist das Stilleben hier im Freien, mit dem Ausblick in die landschaftliche Ferne angebracht.

Den Gemälden der Holländischen Schule schliessen sich in der Thieme'schen Sammlung nur einige wenige Bilder von solchen vlämischen Meistern an, die in der Auffassung ihren holländischen Zeitgenossen verwandt sind. Die Bilder von *A. Brouwer*, der nach seiner Ausbildung halb der holländischen Schule angehört, sind schon früher erwähnt worden. Das junge Ehepaar in einem reich ausgestatteten Zimmer von *Gonzales Coques* kommt in Vornehmheit der Auffassung und Anordnung seinem grossen Meister *A. van Dyck* nahe und beweist, dass man ihm nicht mit Unrecht den Beinamen des kleinen van Dyck gegeben hat; in der intimen Auffassung der Figuren, in dem wohllichen Eindruck des reichen Raumes, in der Freude und Meisterschaft der Durchbildung des Details steht der Künstler den holländischen Kleinmeistern ganz nahe. Gerade diese Eigenschaft individueller und intimer Auffassung geht dem berühmten Antwerpener Meister des Genrebildes, *David Teniers*, fast ganz ab. Deshalb haben seine meisten Bilder, namentlich die der späteren Zeit, die auch koloristisch meist die geringeren sind, etwas Kaltes und Gleichgültiges; die Figuren interessieren uns am wenigsten und wir müssen Ludwig XIV. recht geben, wenn er diese »magots« nicht sehen wollte. Der Reiz seiner Bilder liegt in der malerischen Auffassung, in der Feinheit des Tones und in der geistreichen Behandlung; daher erscheint er in der Regel künstlerisch am höchsten in den Bildern, in denen seine Bauern und sonstigen Figuren möglichst hinter der Landschaft oder dem Stilleben oder in den Hintergrund zurücktreten, wenn er Porträtfiguren in seine Kompositionen einführt. Die drei Gemälde des Künstlers, die Herr Thieme für seine Sammlung gewählt hat, sind, mit Ausnahme der Kneipe mit rauchenden Bauern, einem charakteristischen Stück aus der mittleren Zeit des Künstlers, solche Werke, in denen die Figuren zurücktreten. Eines zeigt einen Quacksalber in seiner Werkstatt: eine originelle Figur, wie sie die Künstler der Zeit auch in Holland, *Th. Wyck*, *C. Bega*, *H. Berckheyde* u. a., gern darstellten. Wie diese Maler, so giebt auch *Teniers* in den zahllosen Töpfen mit Mittelchen aller Art, in den Instrumenten u. a. Beiwerk, das den Wunderdoktor umgiebt, ein malerisches Durcheinander, eine eigene Art von Stilleben, worin die eigentliche Bedeutung und der Reiz dieser Darstellungen liegt. Ein anderes grösseres Bild stellt ein Wirtshaus unter einer Linde nahe der Strasse dar, im Vordergrund ein paar Bäume am Kneiptisch. Die kleinen Figuren sind nur die nebensächliche Staffage der Landschaft, die durch ihren hellen silberigen Ton, wie durch die geistreiche Behandlung des Baumschlags und der Ferne von grosser Wahrheit und Feinheit ist. (Abb. 10.) Nach Färbung und Behandlung gehört das Bild der Blütezeit des Künstlers, den vierziger Jahren an, in denen auch der Quacksalber entstand.

## BÜCHERSCHAU

**Studien zur deutschen Kunstgeschichte.** Heft 20.  
Martin Schaffner von *Sigfrid Grafen Pückler-Liupurg*.  
Strassburg, J. H. E. Heitz, 1899.

Die Kunstgeschichte schreitet rüstig vorwärts. Eine erhebliche Anzahl jüngerer Kräfte ist in erfolgreicher Weise bemüht, die noch immer bestehenden zahlreichen Dunkelheiten aufzuklären, und es verdanken diesem Streben auch verschiedene treffliche Monographien ihr Dasein. Zu diesem letztern darf man unbedenklich vorliegende Spezialarbeit über Martin Schaffner zählen. Die Arbeit war nicht gerade leicht. Ein besonderes Werk über Schaffner existierte noch nicht, und was in der Litteratur bereits vorlag, war lückenhaft. Studiengang und Einflüsse, denen Schaffner unterlag, waren überhaupt noch kaum berührt worden. Graf Pückler bezeichnet als das früheste Werk des Malers die Kreuzschleppung in Sigmaringen, die zu einem Altarwerk, ursprünglich in Ennetach, gehört, welches in der Werkstatt des Ulmer Malers Jörg Stocker 1496 entstanden ist. Auf der Kreuzschleppung findet sich die Bezeichnung: Martin Schaffner M. Sonderbar wäre es, wenn der Maler, welcher das Altarwerk übernommen, einem Lehrlingen erlaubt hätte, die Tafel zu bezeichnen. Es ist darum verständlich, dass jene Aufschrift angezweifelt wurde. Da eine Restauration des Bildes nach Pückler in Aussicht steht, wird man die Frage nach der Echtheit bis dahin vertagen müssen. Von dem Datum 1496 ausgehend, setzt der Verfasser Schaffner's Geburt ungefähr um 1480. Einen wirklich festen Boden haben wir erst in der Thatsache, dass Schaffner's Namen 1508 im Ulmer Bürgerbuch vorkommt, es scheint das Jahr seiner Selbständigmachung zu sein. Vom gleichen Jahre stammt auch das datierte und voll bezeichnete Bildnis des Grafen Wolfgang von Öttingen in der Münchener Pinakothek. Noch vor 1508 jedoch setzt der Verfasser die Anbetung der Könige im Germanischen Museum, die in der That alle Anzeichen einer jugendlichen Arbeit trägt. Er findet in ihr mit Recht Anklänge an Hans Burgkmair und folgert daraus, dass Schaffner sich auf der Wanderschaft lange Zeit in Augsburg aufgehalten und vielleicht sogar in der Werkstatt Burgkmair's gewesen sei. Graf Pückler verfehlt übrigens auch nicht, auf den Meister des Sterzinger Hochaltars Hans Multscher zu verweisen, der zweifellos für Schaffner vorbildlich war. Über Multscher vergl. auch meinen Aufsatz in der Münchener Allgemeinen Zeitung 1898, Beibl. No. 285, wo dessen Verhältnis zu Schaffner ebenfalls berührt ist. Mit dem Jahre 1511 fängt nach Pückler die zweite Periode Schaffner's an; er weist auf den beginnenden Einfluss Dürer's hin, und betont besonders den des Hans Schäufelein. Der letztere kam 1512 nach Augsburg, und es war dies wohl zweifellos ein bedeutsames Ereignis für die Maler Schwabens. Im folgenden Jahre ist Schäufelein bereits in Nördlingen nachgewiesen; von wo aus zuverlässig starke Beziehungen zu Ulm stattfanden. Den Einfluss dieses Malers zu Schaffner hat Pückler ganz richtig nachgewiesen; er meint sogar, hier allerdings mit Unrecht, dass der Christus am Kreuz bei Soltmann in Berlin von Schäufelein herrühre, während R. Vischer,

M. Friedländer und der Recensent (vgl. Chronik für vervielfältigende Kunst, 1891, p. 56) darin ein Werk des Ulmer Meisters erblicken, der sich allerdings in ihm dem Nördlinger annähert — jedoch nicht mehr als in andern Werken auch. Die dritte Periode von Schaffner's Thätigkeit umfasst nach Pückler die Jahre 1520—1528, in welcher ersteres er eine Reise nach Italien bzw. Mailand setzt. Dann folgt die vierte und letzte. In dieser bringt der Verfasser auch den interessanten St. Georg in Schleisheim (Nr. 113) unter. Der Hinweis auf Schaffner rührt ursprünglich von mir her; Pückler will das Gemälde nur als schlechte Werkstattarbeit gelten lassen. Dass die Tafel nicht früher als Schaffner erkannt wurde, liegt zweifellos mit in dem Gegenstande, den man von dem Künstler nicht gewohnt war. Ungünstig wirkt der leider das Centrum der Darstellung bildende Schimmel, der eben über Schaffner's Kräfte ging; die schlechte Erhaltung des Bildes, wodurch besonders auch die kniende Königstochter betroffen wurde, trug unzweifelhaft das Ihrige zu dem abschätzigen Urteile Pückler's bei. Jedoch ist an der Eigenhändigkeit nicht zu zweifeln, und gerade der Hintergrund mit der mächtigen romanischen Burg und den Schneebergen gehört zu den bemerkenswertesten Darstellungen des Landschaftlichen in der altdeutschen Kunst. Ob das Bild auch so spät fällt (um 1530), wie der Verfasser meint, dürfte zweifelhaft sein. Es ist allerdings im Jahre 1532 die St. Georgskapelle zu Wettenhausen, in der es gewesen sein mag, restaurirt worden, jedoch ein Beweis der Entstehungszeit der Tafel ist damit noch nicht gegeben. Das letzte nachweisbare Werk des Meisters ist das Votivbild des Sebastian Willing von 1535 im Besitze des Geheimrats von Hefner-Alteneck zu München. Als das Todesjahr des Künstlers wird 1541 angenommen; beglaubigt ist dies allerdings noch nicht. So durchmessen wir an der Hand des Verfassers ein bemerkenswertes künstlerisches Schaffen. Pückler, dessen Stil eine wohlthuende jugendliche Frische aufweist, sucht die verschiedenen Phasen der Laufbahn Schaffner's eingehend und nach allseitigen Gesichtspunkten zu charakterisieren. Nur selten hat unter der durchbrechenden Wärme der Empfindung der kühlere Hauch der Kritik etwas gelitten. Sehr erwünscht ist das angehängte, sorgfältig gearbeitete Verzeichnis der Werke des Ulmer Meisters; dasselbe schliesst mit drei Schnitzwerken, welche Pückler zu Schaffner in Beziehung setzt, der in der That in der Chronologia Wettenuhusiana unter dem Jahre 1514 neben pictor auch statuarus genannt wird. WILH. SCHMIDT.

**Rheinische Goethe-Ausstellung.** In der Aula der Königl. Kunstakademie zu Düsseldorf. Juli bis Oktober 1899. Leipzig, Ed. Wartig's Verlag (Ernst Hoppe). 1899.

Der glückliche Gedanke einer rheinischen Goethefeier im Jubeljahre des Dichters ist mit ebenso viel Thatkraft wie Geschick ins Leben gerufen worden. Die dramatischen Hauptwerke Goethe's wurden in trefflichen Aufführungen dargestellt, die Tonkunst spendete ihre edelsten Gaben, und vor allem brachte eine reichhaltige Ausstellung in unmittelbaren Zeugnissen aus der Zeit Goethe's den Fest-

genossen ihn und den Gegenstand der Feier, seine Beziehungen zu den Rheinländern, zu Gesicht. Als ihr dauerndes Denkmal besitzen wir den stattlichen, schön gedruckten und mit guten Illustrationen versehenen Katalog, den Dr. Karl Sudhoff herausgegeben hat. In 2402 Nummern verzeichnet er eine Fülle von Bildern, Handschriften, Druckwerken, welche die weingeschmückten Landesweiten und ihre Bewohner in ihrem Verhältnis zu dem grossen Dichter bis in die entferntesten Ausläufer hinein beleuchten. Die bildende Kunst ist dabei in zweifacher Weise hervorragend beteiligt. Einmal führen uns zahlreiche Gemälde, plastische und graphische Werke die Erscheinung der Menschen und Orte des Rheinlandes vor, zu denen Goethe irgendwie in Beziehung getreten ist, dann aber wird in einer besonderen Gruppe sein Verhältnis zur rheinischen Kunst in umfassender Weise behandelt. 41 Nummern veranschaulichen Peter von Cornelius in seiner äusseren Erscheinung, als Faustillustrator und Haupt der Düsseldorfer Schule. Neben ihm erscheinen Melchior, J. P. von Langer, Lips, Joseph Hoffmann, G. F. von Kugelgen, Kolbe und R. H. Langer mit zahlreichen Porträts, Originalwerken, Nachbildungen, Dokumenten und Briefen. Gegen die Vermutung, dass das Bild No. 24 Goethe und seine Schwester Cornelia darstelle, müssen wir Einspruch erheben. Selbst

wenn die Autorschaft von Seekatz sich beweisen liesse, wäre doch der Einwand der mangelnden Ähnlichkeit zu erheben. Zumal der ganz fremdartige, listige Ausdruck des Auges und die spitze Nase des Knaben, sowie die breite niedrige Stirn des Mädchens widersprechen allem, was wir über die äussere Erscheinung der Geschwister wissen. Da das Bild früher für einen Watteau gehalten wurde, kann die Kölner Lokaltradition, die darin ein Jugendbildnis Goethe's erblicken will, nicht gar so alt sein. Falsch ist unseres Erachtens auch die goethische Zeichnung No. 329 ausgedeutet. In dem Raum erkennen wir eine Küche, und zwar eine Hexenküche. Die Person, die vom Heerd durch den Rauchfang aufwärts schwebt, eine jugendliche Frau, scheint auf einem Besenstiel zu reiten; sicher hält die zweite, stehende Gestalt einen Stock zwischen den Beinen. Nach dem Katalog soll sie eine alte Mannsperson mit Zopf, im Schlafrock sein; wir sehen aber darin ein nacktes Weib mit schlaffem Fleisch, eine alte Hexe. Auf den tieferen Sinn der Zeichnung, die aus Fritz Jacobi's Nachlass stammt und wohl 1774 entstanden ist, kann hier nicht näher eingegangen werden. Eine Beziehung zur Hexenküche im *Faust* ist ausgeschlossen, da diese erst während der italienischen Reise entstand und vor der Weimarer Zeit gewiss nicht geplant war. G. W.

## ZU UNSERN RADIERUNGEN

Die Radierung, welche diesem Hefte beigegeben ist, entstammt dem Nachlass des 1897 zu München in dürftigen Verhältnissen verstorbenen Amerikaners *Sion Wenban*. Schon diese kleine Arbeit zeigt auf den ersten Blick die Meisterhand. Die Einfachheit, die sich in der Wahl des Motivs und in der ganzen Ausführung offenbart, und mit der hier die stärksten Wirkungen erzielt wurden, ist ganz erstaunlich. Welche Sonne z. B. zeigt die Landschaft! — Und trotz aller Vorzüge ist diese Arbeit bei weitem nicht die beste, die der rastlose Künstler geschaffen. Es ist tief zu beklagen, dass ihm selbst nicht der von aussen kommende Lohn seines Strebens geworden ist. Er hat Zeit seines Lebens jede Art der Reklame verachtet, er erschien in seinem gleichgültigen, ruhigen Abwarten des Glückes und Ruhmes, auf die sein freundliches Herz stets hoffte, ebenso sehr als echter Künstler wie — leider — als unpraktischer Mensch. Er war in Cincinnati, Ohio, am 9. März 1848 geboren. Nur nach Überwindung von mancherlei Schwierigkeiten gelang es ihm, der ersehnten Künstlerlaufbahn sich widmen zu können. Mit 19 Jahren kam er zu einem Photographen in Cleveland, wo er die photographische Retouche erlernte, wo er aber zugleich eifrig durch selbständiges

Zeichnen sich weiterzubringen suchte. Mit Hilfe seines Bruders gewann er endlich die Mittel, um die Kunstakademie in New-York beziehen zu können. 1879 kam er nach München, wo er bei Hackl und dem Amerikaner Duveneck seine Studien fortsetzte. Er zeigt sich in seinen Gemälden, wie in seinen Zeichnungen und Radierungen, deren Technik er ganz autodidaktisch erlernte, durchaus als Maler. Die Farbe erschien ihm immer als Hauptsache — es ist bewundernswert, wie diese Vorliebe auch in seinen landschaftlichen Kohlezeichnungen zum Ausdruck kommt. In allen seinen Werken aber beweist er eine Klarheit und Grösse der Auffassung und eine solche Frische und Kraft, dass es als eine gebieterische Pflicht erscheint, seinen Namen der Vergessenheit zu entreissen. — Ein grosser Teil seines Nachlasses ist, nach seinem am 20. April 1897 erfolgten Tode, zu verhältnismässig sehr billigen Preisen verkauft worden, einen anderen aber bewahrt noch heute seine in beschränkten Verhältnissen in München lebende Witwe. Mancher Kunstfreund würde zugleich ein gutes Werk thun und eine hohe Bereicherung seiner Sammlung erzielen, wenn er das Andenken des Künstlers dadurch ehren würde, dass er einzelne seiner Arbeiten von der Witwe erwirbt. P. W.





# WORPSWEDE

VON PAUL WARNCKE

## I.

ES war ein schöner, milder Herbstabend. Da stand ich auf der kiefernbekrönten Kuppe des Weyerberges und schaute nach Westen, gebannt durch ein wunderbares unbeschreibliches Schauspiel. Unter mir lag weithin die dämmerungsumhüllte Fläche — grünes und schwarzes Moorland, von schimmernenden Wasserläufen durchzogen. Zur Linken ein einsames schweigendes Gehöft, umstanden von dunklem Baum- und Buschwerk; rechts im Grunde strohgedeckte, düstere Häuser, durch deren Fenster hier und da schon gelber Lichtschein glommt, und dort unten, nahe dem Ufer der Hamme, die Windmühle, deren Flügel ein leiser Lufthauch bewegte. Fernher, wie Sterne, blinkten über das ebene Land aus Südwesten die Lichter von Bremen. — Weit hinten aber, über die ganze Breite des westlichen Horizontes erstreckte sich, machtvoll und gewaltig aufragend, eine hohe, dunkelviolette Wolkenwand, an oberen Rande wagerecht abschneidend, wie eine von Menschenhand kunstvoll getürmte, riesenhafte Mauer. Die oberste Zinne dieser Mauer war wie von leuchtendem Gold, und hinter ihr lohnte, soweit sie sich dehnte, rotgelbe, flammende, zitternde Glut, brennende Strahlen emporsendend zum grünlich blauen Himmelsbogen, den rotschimmernde Wölkchen durchschwammen. — Und grosse Stille, stille Grösse ringsumher. —

Worpswede! Kleines, einsames Dorf, wer kannte dich im weiten deutschen Land noch vor wenigen Jahren?! Wer hatte je den herben Klang deines Namens gehört?! — Und heute? Eine Fülle bezaubernder, leuchtender Bilder taucht vor uns auf, wenn er erklingt, eine strömende Flut tiefster, erquickender Poesie durchwogt unsere Brust! — Wie frischer Hauch des Meeres weht es uns an; von Kraft und Gesundheit, von stillem Ernst und eiserner, rastloser, geduldiger Arbeit erzählt dein Name. Ein Vaterlandsgefühl ohnegleichen kommt über uns: Freude an deutscher Art und deutscher Scholle, Freude an farbenglühender Pracht schlichter heimischer Landschaft, und Freude, stolze Freude über die Männer, die mit offenem Herzen und hellem Auge dich suchten, fanden und offenbarten, und die wir die Unseren nennen. —

Denn auch eine Offenbarung bedeutet für uns dieser Name. Des Landes Schönheit ist nicht aufdringlich, Erscheinungen, so grossartig, wie die jenes Sonnenunterganges, sind auch hier selten. Und wenn auch, gleichviel aus welchen Gründen, das leuch-

tende Blau des Himmels fast immer durch gewaltige, kühngetürmte, groteske Wolkenmassen gehoben wird, wenn auch das dunkle, braunrote Moorwasser in den Kanälen wie ein Spiegel alles Flimmern der klaren Farbe kräftiger zurückstrahlt, als man es sonst findet, ja wenn auch zu Zeiten, besonders im Herbst, wo das Laub der Bäume goldig glüht, und der Erdboden mit brennenden Pilzen sich bedeckt, diese Farbenpracht unbeschreiblich schön erscheint — ein Sucher, ein Pfadfinder war von nöten, denn achtlos schreitet so mancher an solchen Reizen vorüber. Abseits vom Getriebe der Welt, stundenweit von der nächsten Eisenbahnstation, liegt Worpswede, und der Fremde, der es in früheren Tagen, mit der Post von Lilienthal kommend, flüchtig berührte, sah nicht das unendlich Malerische der aus Buschwerk und seltsam gewundenen Baumstämmen geheimnisvoll hervorlugenden, schweigenden Gehöfte, sah nichts als das elende Moordorf.«

Denn dieses Land ist arm. Flach liegt es da, nur der Weyerberg, eine langgestreckte sandige Düne, bestanden mit Kiefern und rotschimmerndem Haidekraut, die noch, ein ewiges Denkmal, aus jenen unvordenklichen, grauen Tagen zurückblieb, da die Flut des Meeres bis hierher vorgedrungen war — nur der Weyerberg unterbricht die unermessliche ebene Niederung. An und auf ihm liegen die Häuser von Worpswede. Vom Torfstechen ernährt sich durchweg die Bevölkerung; Ackerbau wird wenig und vorläufig fast nur zur Gewinnung von Viehfutter getrieben, auch Viehzucht nur in ziemlich geringem Umfange. Bedürfnislos lebt der Moorbauer dahin, ernst und schweigsam geworden in ernster, harter Arbeit. Ernst, manchmal beinahe düster erscheint auch seine Wohnung und doch wieder traulich und anheimelnd, eben, weil dies niedere Haus mit dem hohen braunschwarzen Strohdach der warme Hauch der treuen Mühe verklärt. Hier und dort ist dem Gemäuer durch einen farbigen Anstrich ein freundlicheres Ansehen gegeben, meist grüsst auch ein Spruch oder der Name der Eheleute, die das Haus zuerst bewohnten, über dem mächtigen Thorweg der Tenne, an deren Seiten gewöhnlich das Vieh untergebracht ist, und an deren Ende die bescheidenen Wohnräume gelegen sind. Tiefer Ernst ist überhaupt der hervorstechendste Zug im Charakter dieser ganzen Landschaft, die noch vor etwa hundert und fünfzig Jahren im übrigen Deutschland wegen ihrer Gefährlichkeit verrufen war. Der Name Moor-

land schloss etwas Unheimliches, Gruselerregendes ein — dunkle Gerüchte verkündeten von Zeit zu Zeit, wie in finsterner Nacht ein unkundiger Fremder mit seinem Gefährt oder auf seinem Rosse in dem sumpfigen schwarzen Erdreich versunken und spurlos verschwunden sei. Erst seit um die Mitte des 18. Jahrhunderts der Moor-Kommissar Findorff, dem auf der Höhe des Weyerberges heut eine Denksäule ragt, hier seine segensreiche Thätigkeit begann, erst seit dieser Zeit ist das Land in grösserem Umfange der Kultur gewonnen. Hier und dort sind Dämme durch das Moor gebaut, zahlreiche Kanäle zur Entwässerung und zur leichteren Beförderung des Torfes sind angelegt worden. Auf kleinen und grösseren Kähnen, deren dunkle Segel die tiefe Ruhe rings beleben, bringt der Torfbauer die Frucht seiner Mühen die Hamme hinunter zur Weser und nach Bremen. Und noch etwas belebt die Hamme und die grünen Moorzweigen ihrer Ufer. Das sind tausende von kleinen und grossen Vögeln aller Art, die hier reichliche Nahrung finden, braungelbliche Goldregenpfeifer und buntschillernde Enten, die schwirrende Bekassine und der schopfgeschmückte Kiebitz, farbenprunkende Eisvögel und jene zierlichen beweglichen Kampfhähnchen, von denen an Farbe des Gefieders und des kühn gestäubten Halskragens keiner dem anderen gleicht. —

Im Herbst und Winter tritt, durch grosse Niederschläge oder durch das Hochwasser der Weser angeschwollen, die kleine, schmale Hamme über ihre Ufer. Als ich im Herbst von Scharmbeck, der nächsten Eisenbahnstation, den halbstündigen Weg nach Osterholz zurückgelegt hatte, ward ich durch diesen Anblick überrascht. Im letzten Häuschen von Osterholz fragte ich nach einem Fährmann, der mich nach Worpswede übersetzen könnte. Aber ich traf nur eine alte, mühegebeugte Frau: ihr Mann sei hinunter zum Wasser, seinen Kahn zu suchen, der während der Nacht durch Hochwasser abgetrieben wäre. Doch machte sie sich sogleich bereit, mich an das Ufer zu führen und, wenn möglich, den Mann herbeizurufen. Ein junger Bursche, den ich in dem Osterholzer Wäldchen getroffen hatte, trug meinen Koffer. Ich versuchte mehrfach, mit ihm ins Gespräch zu kommen, aber vergebens, er antwortete zwar freundlich, aber immer kurz — nur mit »ja« oder »nein«. In dieser lakonischen Art zeigte er sich als ein echter Sohn seiner Heimat und erinnerte mich an die bezeichnende Geschichte von jenem Gelehrten, der einmal hier auf den Moorzweigen Pilze suchte. Ein vorüberfahrender Torfschiffer, dem das fortwährende Bücken des Mannes, das er sich in dieser schatzlosen Gegend nicht erklären konnte, auffiel, rief ihm zu: »Wat söcht hei doar?« »Poggenstähl!« »Wat will hei doomit?« »Dei et ick.« — »Farken!« —

Der Weg war noch weit genug, und der sogenannte Kirchdamm durch die Regengüsse der letzten Tage so durchweicht, dass man häufig bis über die Enkel in den schwankenden Boden einsank. Vor mir lag eine einzige grosse Wasserfläche von etwa 3000 m Breite — weit und breit waren die Moorzweigen überschwemmt. Nichts unterbrach die riesige Einöde, als nur hier und da ein Pfahl oder ein »Wehr«, ein

Gerüst, das sonst zum Anbinden des Weideviehes dient. Fern herüber grüsste der Weyerberg mit dem weissgetünchten Kirchturm von Worpswede. Der Damm selbst verlief bald in das Wasser hinein. Auf einer kleinen Holzbrücke machten wir Halt. Die Frau erklärte, ihr Mann wäre »in dei Hütten« — aber sie wolle »Wendelken« holen, dessen Gehöft zur Seite vom »Teufelsmoor« herüberwinkte, halb verborgen unter dunklen Bäumen. Endlich kam dieser Retter in der Not, ein hochgewachsener Mann mit klaren, blauen weitschauenden Augen, wie man sie sonst bei den seefahrenden Bewohnern unserer Meeresküsten findet. Mit seinen gewaltigen Wasserstiefeln bis über die Kniee in der Flut watend, holte er ein kurzes, flaches Fahrzeug heran; ich nahm Abschied von meinen freundlichen Begleitern unter entsprechend freundlichem Händedruck, und als ich mich auf der einzigen Sitzgelegenheit des »Seelenverkörpers«, wie Wendelken selbst seinen Kahn nannte, auf meinem Koffer, niedergelassen hatte, begann die Reise. Sie ging vorüber an einzelnen kleinen Häuschen, die heute rings von Wasser umgeben waren, sonst aber am Ufer der Hamme gelegen sind. Nun erst erfuhr ich, dass dies die »Hütten« seien, von denen meine Führerin gesprochen. Es sind Wirtschaften, in denen sich der Torffahrer durch einen Imbiss, durch Brot und was dazu gehört, durch Milch, Kaffee und handfestere Getränke zur Weiterfahrt stärken kann. — Nach etwa zweistündiger Fahrt — sie ging den »Kirchgraben« entlang, den Wendelken in dieser weiten, aber sonst zu flachen Wasserwüste mit unfehlbarer Sicherheit einhielt — war das Ziel meiner Wünsche erreicht. Worpswede lag vor mir.

\* \* \*

Die Zeit liegt noch nicht weit zurück, wo in der Landschaftsmalerei, wie in der Malerei überhaupt, der Gegenstand an und für sich die Hauptsache war. Auch ein kleines Talent vermag unter Umständen durch einen ungewöhnlichen und interessanten Stoff zu wirken, und es beweist schon ein Gefühl der Schwäche, wenn der Künstler nach solcher Hilfe sich umsieht. Durch Äusserlichkeiten sucht er zu fesseln, weil er die eigene Armut spürt, weil er nichts Eigenes zu geben hat. Für ihn giebt es keinen Boden, in dem allein er Wurzeln treiben kann: er ist überall zu Haus und nirgends.

Es war aber nicht Andacht, die doch das Kunstwerk im höchsten Sinne erweckt und verlangt, mit der man z. B. vor jene berühmten Aquarelle hintrat, die Hildebrandt seiner Zeit aus fernen Ländern mitgebracht hatte, es war auch nicht Andacht, mit der das Auge bewundernd jene Landschaftsbilder aus der Welt des farbensprühenden Südens oder der wildzerklüfteten Alpen betrachtete, die noch bis vor wenigen Jahrzehnten Begeisterung entfachten. Es war nur der Wissensdrang, die Neugier, die mit dem Genuss der Kunst gar nichts gemein haben, die hier Befriedigung suchten und fanden; nicht das Gemälde wurde bewundert, nein nur das, was da gemalt war. Es ist ausserordentlich bezeichnend, dass ein vielgefeierter Alpenmaler im Freundeskreis mit besonderer Befriedigung



FRUMER

*Gottesdienst im Freien. Von Fritz Mackensen.*

erzählte, dass er viele seiner erfolgreichsten Bilder einfach nach Photographieen gemalt habe. Er schien das für eine ganz ausserordentliche Kunstleistung zu halten. —

Aber auch mit der sorgfältigsten Kopie der äusseren Erscheinung der Natur ist es nie und nimmer gethan. Wäre das ausreichend, so würde es allerdings begreiflich erscheinen, wenn der Maler immer und immer wieder mit Vorliebe die grossartigen Formationen des Gebirges oder anderer Gegenden zum Vorwurf wählte, wo die Erhabenheit der Natur besonders deutlich vor das Auge tritt. Allein nicht grandioser Scenerien — meist noch dazu auf flüchtiger Fahrt in fremdem Lande aufgelesen — bedarf die Kunst, unsere Teilnahme, unsere Andacht zu wecken, nie wird durch Äusserlichkeiten das Höchste erreicht werden. Es besteht eine eigentümliche Wechselwirkung zwischen dem echten Künstler und der Natur: ihre keuscheste, ihre tiefste und köstlichste Schönheit wird sie nur dem entschleiern, der in ihr heimisch wird, der in ständigem, innigstem Verkehr mit ihr lebt, dem, der sie mit dem Herzen erfasst, der ihr Bild gleichsam mit nach innen gerichtetem Blick im klaren Spiegel seiner Seele erkennt. Wer so zu sehen weiss, dem wird es bald offenbar werden, dass die Natur allüberall erhaben, gross und gewaltig ist. Indes ein wahrhaft grosses Kunstwerk kann doch nur dort entstehen, wo die Natur an sich der Natur des Künstlers entspricht, wo der Künstler ausser sich findet, was er in sich trägt, wo sein Wesen den Boden findet, der ihm zusagt, und auf dem es gedeihen kann. Die Voraussetzung ist, dass die Vorbedingung des Genies da sei, dass nämlich mit dem Talent vereint sei Art und Charakter. Das ist das Erquickendste in aller Kunst: Persönlichkeit! Es ist das Gleiche, was Goethe verlangt, wenn er sagt, das Erste, was vom Genie gefordert werden müsse, sei Wahrheitsliebe. Denn ein künstlerischer Charakter kann, um ganz sich selbst getreu zu bleiben, gar nicht anders, als, vielleicht unbewusst, dahin zu streben, dass er den Boden finde, der seiner Art entspricht. Nicht immer gelingt es; — wenn es gelingt, so ist das glückliche Fügung. Wie das politische Genie vor allem zur rechten Zeit kommen muss, so muss das künstlerische an die rechte Stelle kommen!

Den sprechendsten Beweis für diese Behauptungen liefern die sechs Maler, die unter dem Namen »die Worpsweder Künstlervereinigung« so schnell berühmt geworden sind, Mackensen und am Ende, Modersohn, Overbeck, Vogeler und Vinnen. Einen weiteren überzeugenden Beweis aber bedeutet der Ausspruch, mit dem ein nicht untüchtiger moderner Maler ihnen, wohl ohne es zu wollen, das höchste Lob spendete: »Ebenso wenig, wie ich die Gegend mag, ebenso wenig mag ich die Bilder.« — Jeder dieser Künstler besitzt die ausgeprägteste Eigenart, und so geschieht es, dass jeder von ihnen in seinen Bildern, trotz des scheinbar so engen Gebietes der Motive, anders erscheint als der andere. Denn auch von dem Landschaftler, dem Lyriker der Malerei, gilt das Geibel'sche Wort:

Das ist des Lyrikers Kunst: aussprechen, was  
allen gemein ist,  
Wie er's im tiefsten Gemüt neu und besonders  
erschuf.

\* \* \*

Das hohe Verdienst, \*Worpswede für die Kunst entdeckt zu haben, gebührt dem Braunschweiger *Fritz Mackensen!* Er wurde am 8. April 1866 in dem kleinen Flecken Greene bei Kreiensen geboren. Schon der Vater besass eine nicht geringe künstlerische Begabung, er zeichnete für einen Laien trefflich, und würde es unter tüchtiger Leitung als Künstler wahrscheinlich zu etwas gebracht haben. Er hatte den lebhaftesten Sinn für die Schönheit und die Poesie der Natur und fand trotz schwerer praktischer Arbeit immer Zeit, frühmorgens Wald und Feld zu durchwandern. Eine feinsinnige, treusorgende liebevolle Frau stand ihm zur Seite, und unter dem Einfluss solcher Eltern ward jener Natursinn, eine köstliche Mitgabe fürs Leben, auch in den Kindern geweckt und gepflegt. Früh schon zeigte sich das grosse Talent des Sohnes Fritz. Bereits auf dem Gymnasium zu Holzminden trat seine Begabung so stark hervor, dass sie bei einzelnen Lehrern Aufsehen erregte, und dass vor allen der Lehrer Büttger sich des ernsthaft vorwärts strebenden Knaben annahm, der über seiner Lieblingsbeschäftigung nie seine Pflicht versäumte. Ostern 1884 bezog Fritz Mackensen die Akademie zu Düsseldorf, wo er eifrig und hingebend die Anfangsgründe der Kunst sich anzueignen suchte. Unter der Leitung des Historienmalers Peter Janssen, der ihm stets das freundlichste Wohlwollen bewies, und dem er noch heute treue Dankbarkeit bewahrt, legte er den Grund zu der Meisterschaft im Zeichnen, die heute ein hervorragendes Merkmal seiner Kunst ist. —

Im Sommer desselben Jahres besuchte er auf Veranlassung seiner Düsseldorfer Wirtin während der grossen Ferien Verwandte von ihr in Worpswede. Dieser erste Aufenthalt entschied über ihn. Begeistert kehrte er zurück, begeistert einesteils durch die landschaftlichen Reize, andernteils durch die kerngesunde, unberührte Urkraft, die er bei den Bewohnern dieses Landstriches fand. Das war nach seinem eigenen Ausspruch das Land, von dem er geträumt, das, ohne dass er sich darüber klar geworden war, ihm vorgeschwebt, das Land, das, ihm unbewusst, seine Phantasie unablässig gesucht hatte. Noch etwas kam hinzu. Es traf sich, dass er in dieser Zeit in dem zwei Stunden von Worpswede entfernten Schlussdorf einem Gottesdienst im Freien beiwohnen konnte. Schon damals reifte in ihm der Gedanke, und er sprach ihn auch damals schon aus, diesen Gegenstand in seinem ersten grösseren Bilde zu behandeln. Ja, er machte sogleich vor der Wirklichkeit eine flüchtige Skizze des Vorganges und kehrte so, beladen mit ungehobenen Schätzen, voll Sehnsucht und Heimweh nach diesem Lande seiner Träume, zurück nach Düsseldorf, wo übrigens auch Otto Modersohn damals die Akademie besuchte. — Von nun an ging Mackensen alljährlich nach Worpswede, stets für mehrere Monate, unablässig Land und Leute studierend, immer mehr

sich vertiefend in die der seinen so verwandte Art, bis er 1887 seiner Militärflicht genügen musste. Im Herbst 1888 begleitete er Modersohn nach dessen Heimatstadt Soest in Westfalen. Indessen hier gefiel es ihm nicht; vielmehr überredete er Modersohn, mit ihm nach Worpswede zu gehen. Den folgenden Winter brachte er in München zu, wo er, ohne sich befriedigt zu fühlen, zuerst unter Fritz August Kaulbach's, dann unter Diez' Leitung arbeitete. Doch war dieser Aufenthalt insofern für den Künstler von hoher Bedeutung, als er hier Hans am Ende kennen lernte, mit dem ihn bald die innigste Freundschaft verband. Im Sommer 1889 schon machten die drei, Mackensen, am Ende und Modersohn, der damals als Schüler von Hermann Baisch in Karlsruhe sich aufhielt, zusammen eine Studienreise nach Worpswede. Eine Studienreise, so meinten sie, würde es sein, aber die herbstliche Pracht der Landschaft hielt sie wie mit gewaltigem Zauber fest. Sie konnten und mochten sich nicht trennen. So überwinterten sie zum erstenmale hier in der Weltabgeschiedenheit des einsamen Moordorfs, und der Aufenthalt dauerte ein volles Jahr. — Auf längere oder kürzere Zeit besuchte sie hier auch Carl Vinnen, den sie schon von Düsseldorf her kannten und der auf dem nicht fern gelegenen Gute seines Vaters, Osterdorf, lebte. —

Das waren nun Tage der Gärung, des Sturmes und Dranges. Eifrig ward hier studiert, gemeinschaftlich und einzeln zogen sie hinaus und suchten sich autodidaktisch die Technik der Malerei anzueignen, als hätten weder sie noch überhaupt irgendeiner je vorher gemalt. Alle Errungenschaften Constable's, William Turner's und der Schule von Barbizon, die Eigenschaften der Luft und des Lichtes, und die der Farben und Formen in der Natur unter ihren Wirkungen — hier wurden sie von neuem gesucht, und hier wurden sie neu und besonders entdeckt. Während dieses ersten gemeinschaftlichen Aufenthaltes wurden zu all jenen Errungenschaften wieder die ersten Schritte gethan, die ersten bewussten und unbewussten Anregungen gegeben und

empfangen. In eingehenden Gesprächen wurden Ansichten über Kunst und Eindrücke, Empfindungen und Erfahrungen ausgetauscht. — Reich, überaus reich war die Saat, die hier in die jungen Künstlerseelen fiel. Nach allen Richtungen ward die Gegend durchstreift, oft ohne bestimmten Zweck, zu Fuss, zu Pferde, im Boot; und als die Hamme sich mit festem Eis bedeckt hatte, ward auch dem Eislauf eifrig gehuldigt. Und immer, auch wenn sie nicht studierten, unbewusst studierten sie doch. Mit all ihren Wundern, all ihren verborgenen Reizen, in all ihrer Grösse ent-

hüllte sich ihnen allmählich mehr und mehr die Natur. Sie wurden, im tiefsten Sinn, ein Teil dieser Natur, sie wurden zu ihrem Werkzeug, durch das sie sich offenbaren wollte. Und, wie Eindrücke und Erlebnisse dem Dichter oft erst zum Gedichte werden, wenn sie nach langer Zeit ungerufen und unvermutet, gemildert und verklärt durch den duffigen Zauberschleier der Erinnerung, in der Brust des Dichters emportauchen, so wohl auch hier. — Es waren herrliche Tage, Tage voll köstlicher Poesie, die diesen reinen und echten Künstlernaturen damals hier beschieden waren, Tage, welche in ihnen, die sich mutig und im Vertrauen auf die eigene Kraft dem Gewühl der Welt, dem Lärm der Grossstadt entrisen hatten, das

Goethe'sche Wort nachzittern liessen:

Selig, wer sich vor der Welt  
Ohne Hass verschliesst,  
Einen Freund am Busen hält  
Und mit dem genießt,  
Was, von Menschen nicht gewusst,  
Oder nicht bedacht,  
Durch das Labyrinth der Brust  
Wandelt in der Nacht.

Die drei hatten zuerst in sehr beschränkten Verhältnissen zusammen gewohnt, bis Mackensen und Modersohn bei einer wohlhabenden Bauersfrau, der Witwe Behrens, gastliche Aufnahme fanden. Sie stellte den jungen Malern in der uneigennützigsten Weise



*Der Säugling. Von Fritz Mackensen.*

einen Flügel ihres grossen Bauernhauses unentgeltlich auf unbeschränkte Zeit zur Verfügung und sorgte für Frühstück und Abendbrod. Auch der grosse Boden des Hauses wurde bald in Benutzung genommen; er wurde zu einem Atelier für das Studium der Zusammensetzung und der Herstellung der Farben und der Malleinwand benutzt, weil die Maler mit scharfem Blick erkannten, wie wichtig es auch für den Künstler ist, in jeder Beziehung Herr über sein Handwerkszeug zu sein. — Aber trotz aller Freundlichkeit, trotz aller mütterlichen Sorgfalt der gütigen Wirtin machte sich doch schliesslich in den Kassen eine bedenkliche Ebbe geltend, und man musste sich nach neuen Zuflüssen umsehen. So wurden denn vom Herbst 1891 ab in verschiedenen Orten Porträts gemalt. Aber allzu tiefe unverwischbare Spuren hatte jenes herrliche Jahr in den Freunden zurückgelassen; und wenn sie auch die Winter der nächsten Jahre hindurch meist anderswo lebten, der Sommer fand sie immer wieder in dem geliebten Worpswede. Denn hier, das fühlten sie, war ihre Heimat — hier wollten sie einst Hütten bauen.

Schon 1887 hatte Mackensen sorgfältige zeichnerische Studien zu seinem ersten grossen Bilde gemacht, das, wie es schon damals sein Plan gewesen war, jenen drei Jahre vorher miterlebten »Gottesdienst im Freien« behandeln sollte. Schwieriger aber ward die Sache, als er nun im Winter 1892/93 begann, das Bild selbst zu malen. Ein Atelier hatte er nicht, überhaupt keinen Raum, in dem er die mächtige Leinwand hätte aufstellen können. So malte er denn das ganze figurenreiche Werk im Freien, indem er die Mauer der Kirche — er wohnte damals schon in dem vor ihr gelegenen Schulhaus — sozusagen als Staffelei benutzte. An diese Mauer gelehnt stand die kostbare Arbeit fast ein Jahr hindurch, und oft genug, wenn des Nachts der Sturm um Kirche und Schulhaus piff und mit seinem Heulen den Künstler aus wohlverdienter Ruhe weckte, stand er auf und eilte hinaus, um das riesige Bild vor Beschädigung zu schützen und vor dem Umfallen zu bewahren. — In den beiden folgenden Wintern verlebte er je drei Monate in Berlin, wo ihm ein Atelier in der Akademie zur Verfügung gestellt war, und wo er ebenfalls an dem im grossen und ganzen freilich vollendeten »Gottesdienst« unermüdet arbeitete.

Der Lohn solchen Strebens, das seine Freunde in gleichem Mass beseelte, sollte denn auch nicht ausbleiben. Auf Zureden einiger Bremer Kunstfreunde und besonders auf Carl Vinnen's Rat, entschlossen sich 1895 Mackensen, Modersohn und am Ende, sowie die vor kurzem ebenfalls nach Worpswede gekommenen Overbeck und Vogeler, mit Vinnen zusammen in Bremen geschlossen auszustellen. Um der Sache einen Namen zu geben, nannten sie sich »Worpsweder Künstlervereinigung«, im übrigen bestand kein Band zwischen ihnen, als das der Freundschaft und des auf gleiche oder ähnliche Ziele gerichteten Strebens. Irgend etwas von einem »Künstlerverein« hatte diese Vereinigung glücklicherweise nicht.

Die Aufnahme in Bremen übertraf die kühnsten Erwartungen. Hier, wo bisher Arthur Fitger und seine

Malerei als das A und O aller Kunst galt — hier, wo die »Weserzeitung« seine Ansichten über Kunst sozusagen zum Allgemeingut gemacht hatte, konnten diese Stürmer und Dränger nicht auf besonders grosse Teilnahme rechnen. Aber es war doch schon seit einigen Jahren der Boden für das Neue hier und da vorbereitet, und sehr schnell gewannen die Worpsweder einen Kreis warmer und thatkräftiger Freunde in der reichen und mächtigen Handelsstadt, deren neuerwaches Kunstleben heute bereits für die Förderung der gesamten deutschen Kunst die besten Hoffnungen erweckt.

Aber trotz allem würde diese Ausstellung vielleicht keine weitere Bedeutung für die jungen Künstler erlangt haben, wenn nicht ein Zufall ihr eine solche verliehen hätte. Herr von Stieler aus München sah sie gelegentlich einer Durchreise, und auf seine Veranlassung wurde die Vereinigung sogleich aufgefordert, nun auch in München geschlossen auszustellen, wo man in ihr mit sicherem Blick ein treffliches Gegengewicht gegen die Sezession erkannt hatte. Die Ausstellung in München 1895 gestaltete sich zu einem wahren Triumph. Seitdem war das Eis gebrochen, von nun an mehrte jede fernere Ausstellung den Ruhm der »Worpsweder«, seit dieser Zeit ist ihnen ein ehrenvoller Platz in der Geschichte der Kunst gewiss. —

Fritz Mackensen hatte ausser einigen kleineren Arbeiten den im Sommer 1893 vollständig vor der Natur gemalten »Säugling«, der noch im gleichen Jahr auf der Berliner Ausstellung geschickt totgehängt war, und der jetzt zu den besten Bildern der Bremer Kunsthalle gehört, und den »Gottesdienst im Freien« ausgestellt. Er erhielt mit Übergehung der kleinen die grosse goldene Medaille für dieses letztere Bild, das ihm im folgenden Jahr der Berliner Ausstellung abermals eine — allerdings die kleine — goldene Medaille und den Ehrenpreis der Stadt Berlin (3000 M.) eintrug. Jetzt ist es im Kestnermuseum zu Hannover, wo es insofern allzu sorgsam behütet wird, als es, was ausserordentlich bedauert werden muss, für Ausstellungen in anderen Städten nicht zu haben ist. —

Diese beiden Bilder, wie das im Vorjahre zu Dresden ausgestellte Riesengemälde »Die Scholle«, beweisen, dass man auch Mackensen, den Menschenmaler, recht wohl als Landschaftler bezeichnen kann, als der er sich übrigens in vielen rein landschaftlichen Schilderungen, wie »Windmühle«, oder »Sonnenschein im Dorf«, ebenso hervorragend bewährt hat. Denn diese Menschen sind ohne ihre Scholle gar nicht denkbar, sie sind ihre ähnlichsten Kinder, sie sind mit ihr verwachsen, sie sagen uns dasselbe, was uns dieses Land sagt, sie lassen uns ganz das Gleiche empfinden — kurz, sie sind in Wirklichkeit und auf den Bildern Mackensens ein Teil, und zwar ein höchst charakteristischer Teil der Landschaft. Noch besser und deutlicher als auf den erwähnten Gemälden zeigt sich das vielleicht bei einem anderen kleineren, das Ende vorigen Jahres bei Schulte in Berlin zu sehen war, dem »Sturm«. Die regendurchweichte Landstrasse

entlang schreitet, mit dem sturmzerdrückten Schirm sich deckend, eine Bauerfrau. Der Wind pfeift durch die vor ihm sich beugenden herbstlichroten Bäume zu beiden Seiten des Weges — es ist wirklich, als hörte man ihn pfeifen — und Regen strömt herab.

Darstellung nur schaden können. Wie erstaunte ich, als ich das Bild nun wiedersah. Die Wirkung war durch dieses einfache Mittel verdreifacht, so meisterhaft, so unübertrefflich lebensvoll, und doch so ganz unaufdringlich, unbeabsichtigt war die schnell dahin-



*Die trauernde Familie. Von Fritz Mackensen.*

Im Herbste sah ich dies Bild im Atelier des Künstlers. Damals fehlte die Frau, der Maler äusserte aber, dass er die Absicht habe, sie hineinzumalen. Mir schien das erst beinahe schade — ich glaubte, packender, klarer wäre die Stimmung eines solchen Tages nicht herauszubringen, als es hier geschehen war. Ich fürchtete sogar, jedes Mehr würde der

schreitende Frau hineingefügt. Sie war geradezu zu einem Bestandteil der Landschaft geworden. — Aber auch bei dem »Säugling«, der »Scholle« und dem »Gottesdienst« welche wundervolle Harmonie des Ganzen! Nichts — so scheint es — dürfte hier fehlen — nichts, absolut nichts könnte hinzukommen. Hier, wie in der berühmten »Trauernden Familie«

und selbst in der sehr bezeichnenden, durch feinste Abwägung der Töne und prägnanteste, überzeugendste

Charakteristik ausgezeichneten Studie zu einem Bilde im »Im Sturm«<sup>1)</sup>, das der Künstler während des kommen-

den Sommers auszuführen gedenkt, hier, wie in dem »Kopf einer alten Frau«, der in vortrefflichem Dreifarben-druck diesem Aufsatz beigegeben ist, ist nirgends eine Übertreibung nach der einen oder andern Seite zu entdecken — nichts Theatralisches, Gewolltes findet sich: das ist durchaus keine sogenannte »Genremalerei« — es ist einfach, schlicht und wahr das Leben. Man hat geltend gemacht, dass das riesige Format einzelner Bilder Mackensen's »durch den Inhalt nicht gerechtfertigt« sei, und es dem Privatmann fast unmöglich mache, sie zu erwerben. Wer das Erstere behauptet, der beweist nur, dass er nicht im Stande ist, zu hören, was ihm diese einfachen Darstellungen erzählen — nicht die Geschichte einzelner Menschenleben, sondern geradezu die Geschichte des Menschentums überhaupt. Was aber die zweite Bemerkung anbetrifft, so sind diese Bilder viel zu allgemeingültig, viel zu grossartig und monumental gedacht und ausgeführt, als dass sie in das Privathaus hineingehörten — sie gehören, und zwar mit seltenem Recht, in die öffentlichen Museen. Sie sind Predigten, die an das Ohr, das Herz des Volkes dringen sollen! So kann nur ein ernster kraftvoller Mann den Ernst und die Kraft malen. Man sehe sich auch das Einzelne daraufhin an. Wie unbeschreiblich schön kommt in dem Kopf dieses Weibes, das ihr Kind auf dem Schoosse hält, der harte Druck des mühevollen Daseins, verklärt von dem ewigen Schimmer der Mutterliebe, zum Ausdruck. — Wie wunderbar ergriffen und ergreifend lauscht dieses schlichte Volk, lauscht Alt und Jung den milden Worten des ehrwürdigen Pfarrers. Welch eine Feiertagsstim-

1) Wird dem nächsten Hefte beigegeben.

Herbstwetter. Von Otto Modersohn.



mung über dem Ganzen, über und in der Landschaft und den Menschen! — Ich vermeide es absichtlich, die Vorzüge der Komposition zu erwähnen, denn hier herrscht überall nur ein Gesetz, das höchste, das alle anderen in sich begreift, das Gesetz der Natur. — Und man versenke sich in den menschlich tiefen Ausdruck des Schmerzes auf dem Antlitz der Mutter, die neben dem ergebungsvoll dastehenden Manne auf ihr kleines, totes Kind blickt. Wie echt erscheint der Schmerz hier, und wie echt, vermischt mit dem kaum verstandenen Schauer vor dem ewigen Rätsel, vor der ahnungsvoll empfundenen Majestät des Todes, auf dem Antlitz der Kinder. — Hier sind wirklich in ihrer ganzen ehrlichen Unbeholfenheit schmerzgebeugte Bauern, und doch ist hier zugleich das Leid der Menschheit selbst gemalt, ergreifend, niederschmetternd und doch erhebend — hier, in all' der schlichten Einfachheit spüren wir »das grosse gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.« — Und endlich dieser Hymnus der Arbeit, die den Frieden verheisst, »die Scholle!« Schwer, aber kräftig, ziehen die beiden jungen Weiber, rüstig ausschreitend, die Egge über den gefurchten Sturzacker dahin — schweigend lenkt der Alte, der ihnen folgt, das Gerät. Fern auf den über dem stillen Lande langgestreckt schwebenden Wolken, wie auf dem baumumstandenen Gehöft im Hintergrunde liegt das rote, goldige Licht des Abends. — Ein machtvolleres Bild, ein Werk voll Tiefe und grosser Ruhe, und wenn man noch etwas aussetzen will, so möchte man höchstens wünschen, dass die drei Gestalten etwas weiter zurück ständen. — Aber schlichter und erschütternder kann der segensvolle Fluch nicht besungen werden: »Im Schweisse Deines Angesichts sollst Du Dein Brot essen!«

Im wichtigsten Stadium seiner Entwicklung aufs Engste mit Mackensen verbunden ist, wie aus dem oben Gesagten hervorgeht, *Hans am Ende*. Er ist von Geburt kein Norddeutscher, er kam an der Mosel, in Trier, zur Welt, am 31. Dezember 1864. Nach Absolvierung des Gymnasiums ging er nach München, dann nach Karlsruhe. — Aber hier fühlte er sich nicht recht befriedigt, schon hatte er in München mit Mackensen, und durch ihn mit Worpswede Freundschaft geschlossen.

Wenn man seine Bilder betrachtet, so sieht man, dass diese Freundschaft tief in seinem Wesen begründet ist. Aber er scheint idyllischer veranlagt als Mackensen; trotz der starken Gegensätze, die er in der Farbe liebt, die aber nie und nirgends aufdringlich oder übertrieben wirken, tritt dieser Zug seines Wesens in seinen Gemälden aufs Schlagendste hervor. Das liegt vielleicht in den Motiven, die er wählt, denn in Auffassung,

Komposition und Ausführung erscheint er überaus kraftvoll, und es ist geradezu bezaubernd, wie er auch in dem Idyllischen die Grösse der Natur empfindet und seinen Schöpfungen einzuhauchen weiss. — Eine unbeschreiblich feine, tiefe Stimmung liegt über allen seinen Bildern und strömt von ihnen aus. So in den »Abendwolken«, der »Moorlandschaft« und dem wundervollen »Das Haus im Walde«, drei Werken, die zu den Zierden der Worpsweder Abteilung der Dresdener Ausstellung des vorigen Jahres gehörten. Das erstgenannte lässt den Blick über eine weite Ebene schweifen, fern am Horizont ragen ein paar Bäume empor, über ihnen Wolkengebilde, in leuchtende Pracht getaucht, sich spiegelnd im dunklen Gewässer. Oder das zweite! Drei leuchtende Birkenstämme hintereinander am Rande eines Moorgrabens! Wie schön stehen sie gegen den bewaldeten Hintergrund und gegen den grünlich violetten Himmel, wie träumerisch umspielt sie die Luft! — Mächtige weissgraue Birkenstämme durchschneiden den Vordergrund des dritten Bildes, prächtig heben sie das Dämmerlicht des Waldinnern heraus, aus dem halbverborgen unter den Bäumen vom Hintergrunde her das Haus winkt. — Hans am Ende ist, wie übrigens auch Mackensen, und mehr noch als er, zugleich ein Meister der Radierung. Auch hier zeigt sich stets seine Liebe, sein Blick für das Malerische, für die Farbe. Oft erzielt seine Radierung fast ganz die Wirkung eines Gemäldes; in seinen figürlichen Darstellungen beweist er, welch ein Können im Zeichnen ihm eigen. Klar und licht und doch auch von hohem Ernst beseelt, erscheint seine Natur in allen seinen Arbeiten — alles, was er schafft, trägt durchaus den Stempel einer festen, geschlossenen Persönlichkeit. Als Bildhauer bethätigt er sich mit gleichem Glück, ebenso wie Mackensen; auch auf diesem Gebiet leisten beide Hervorragendes. —

Ein Klang Goethe'scher Lyrik tönt in am Ende's Landschaften; welch eine tiefe, reine, beseligende Stimmung atmet, selbst noch in der farblosen Wiedergabe, dies träumerische, herrliche Gemälde: Abendfrieden. Nicht kürzer kann man es charakterisieren und eben deshalb auch nicht höher es loben, als indem man seine aus seliger Erfüllung und tiefer Sehnsucht gemischte Wirkung zusammenfasst in das Wort des Dichters:

Der Du von dem Himmel bist,  
Alles Leid und Schmerzen stillest,  
Den, der doppelt elend ist,  
Doppelt mit Erquickung füllest —  
Ach, ich bin des Treibens müde.  
Was soll all der Schmerz und Lust?!  
Süsser Friede,  
Komm, ach komm in meine Brust!

(Schluss folgt.)

# JOHN RUSKIN

VON PAUL CLEMEN

## I.

*Let knowledge grow from more to more,  
But more of reverence in us dwell;  
That mind and soul, according well,  
May make one music as before.*

*Tennyson.*

Die Periode der erstmaligen umfassenden Rezeption englischer Kunst und englischer Kunstanschauung in Deutschland scheint sich ihrem Ende zu nähern. Die erste Überraschung über den geschlossenen schönheitsvollen Stil der grossen englischen Malerei, die in der Mitte der achtziger Jahre am stärksten sich kundgab, ist vorüber; und die plötzlich auftretende verspätete Nachblüte der Präraphaeliten in Deutschland, durch Hollyer's weiche Platindrucke genährt, hat einer ruhigen und steten Würdigung Platz gemacht. Im Kunstgewerbe sind wir über die gedankenlose Nachahmung von Chippendale- und Sheraton-Möbeln in schlechtem Material wohl glücklich hinaus, hinaus auch über das blosses Kopieren von Liberty-Stoffen. Wir wollen es jetzt den Fremden nicht mehr absehen, was wir machen sollen, sondern nur noch, wie wir es machen sollen. Die Grundgesetze der englischen Dekoration sind uns jetzt wichtiger als die Formen des englischen Ornamentes. Da ist es verwunderlich, dass der Hauptträger der künstlerischen Anschauungen Englands während eines halben Jahrhunderts, der erste Ästhetiker und der erste Kritiker Englands in dieser Zeit, dessen Name unlösbar mit den Siegesthaten der englischen Malerei in der Mitte des Jahrhunderts verknüpft ist, noch immer in Deutschland nur eine kleine Gemeinde für sich hat — John Ruskin. Den Engländern gilt er auf dem litterarischen Gebiete als einer der Grössten der letzten Epoche. Er ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen der ganzen Viktoria-

periode. Carlyle, Tennyson, Ruskin pflegen die Engländer in einem Atem zu nennen, wenn sie die vornehmsten Geister dieses Zeitalters aufzählen. Das ganze künstlerische Leben Englands von 1840 bis 1890 ist ohne Ruskin gar nicht im vollen Umfang verständlich. Selbst Künstler, hat er als Herold, als Kritiker, als Ästhetiker, als Geschichtsschreiber, als

feuriger Interpret und unermüdlicher, kampfesfroher Verteidiger die junge englische Malerei begleitet, mit seiner kraftvollen, originellen Sprache alles für sich gewinnend, mit seiner unermüdlichen und zähen Beredsamkeit alle Gegner zuletzt niederzwingend — dann wird er der Führer Englands zu den alten Kunstwerken, Vermittler eines ganz persönlichen Verhältnisses zu ihnen, Englands grösster Historiker der italienischen Kunst, deren Schönheiten er in zehnjährigem Aufenthalt in Italien zu ergründen nicht müde wird — er wird der Lehrer eines stählenden und beglückenden Naturgefühls, einer ganz neuen Naturanschauung, fast Naturanbetung, Hohepriester und Sänger der englischen Landschaft. Er geht weiter und untersucht die Vorbedingungen, unter denen in Italien und im alten England etwas Grosses, Ganzes und Imponierendes entstand, und er fordert die gleichen Grundlagen jetzt auch im modernen England als die notwendigen Bedingungen für die Geburt einer wirklich grossen

Kunst. So wird er sozialer Reformator und sozialer Prediger, Reformator des Handwerks, Mitbegründer des englischen Kathedersozialismus, der grösste Ideolog unter den englischen Sozialreformern, von kühner, dichterischer Phantasie im Ausmalen der Bilder von der kommenden besseren Zeit, optimistischer noch als Carlyle in seinem Glauben an die Stärke des Mitleids



*John Ruskin. Marmorbüste von J. E. Boehm in der Ruskin Drawing School in Oxford.*

und des Sympathiegefühls — überzeugt, nicht nur, dass auch hier der Kultus des Schönen und die heilige Kunst hellere und sonnigere Lebensbedingungen bringen werden, dass die Natur ihre stärkende und heilende Wirkung ausüben werde, sondern auch, dass etwas von dem Sonnenschein und von der Freiluft in den neuen Schöpfungen nachwirken und aus ihnen herausstrahlen müsse. So wird er der Lehrer einer neuen Religion der Schönheit, einer Kunst, die auf Sittlichkeit gegründet ist und als ihr letzter reifster Ausfluss erscheint, ein Prediger der Lebensweisheit, das Haupt einer über ganz England und Amerika verbreiteten Gemeinde, einer der fruchtbarsten Schriftsteller Englands, dessen Werke in mehr als 300 000 Exemplaren verbreitet sind, ohne die Pamphlete und Flugschriften, dazu einer der ersten Prosaisten und ein Künstler des beschreibenden Stiles ohnegleichen — »ein wahrhaftes Genie, dessen Gedanken wie Blitze in das Herz dringen«, nach dem Urteil Carlyle's, »der analytischste Geist Europas« nach dem Urteile Mazzini's, »der hervorragendste Moralist der Gegenwart« nach dem Ausspruch Tolstoi's, »einer der ersten Lehrer des Jahrhunderts« nach der Ansicht George Elliot's. Ein ganzer Mensch, aber leidenschaftlich und stürmisch, fast immer über das Ziel hinausschiesend, dazu eigensinnig, oft barock, sich widersprechend, abschweifend, unsystematisch als Denker, ungleich, ohne Disciplin, voll von Wunderlichkeiten, als Prophet vielen ein Ärgernis, als Sozialreformer masslos verehrt und ebenso scharf abgewiesen. Das ist John Ruskin.

Der alte Recke hat vor wenigen Wochen in seinem idyllischen Wohnsitze zu Brantwood, am Conistonsee, in Lancashire, das Auge zur ewigen Ruhe geschlossen. Schon seit mehr als einem Jahrzehnt lebte der Patriarch wie ein Einsiedler allein mit der grossen friedlichen Natur. Von den Huldigungen zur Feier seines achtzigsten Geburtstages im vorigen Jahr drang nichts an sein Ohr, seine Arbeitskraft war versiegt, seine Feder ruhte, sein Geist schien zu schlummern. Die ganze Wirksamkeit Ruskin's gehört heute schon der Geschichte an, aber seine Wirkung ist damit nicht abgeschlossen. Das ist, sagt Ranke einmal, eben das Charakteristische der grossen Naturen: sie begründen wohl, aber sie vollenden nicht. Die Engländer haben längst die Summe aus Ruskin's Wirken und Schaffen gezogen. Ausser der grossen Lebensbeschreibung und den Einzelstudien von W. G. Collingwood giebt es eine schier endlose Serie von kritischen Einzeldarstellungen und Biographien von Cook, Waldstein, Marshall Mather, Hobson, Spielmann u. a., und so gross ist heute die Zahl der Schriften über ihn, dass es heute über die immer mehr angeschwollene Ruskin-Litteratur schon zwei Bibliographien in England giebt. Durch die Reihe der Ruskin'schen Schriften selbst giebt die Bibliographie von Wise und Smart einen Wegweiser. Den Franzosen, denen Ruskin schon 1864 durch J. Milsand nahe gerückt worden, ist vor drei Jahren durch Robert de la Sizeranne's Buch »Ruskin et la religion de la beauté« der englische Ästhetiker neu erschlossen worden. Für Deutschland hat vor sechs Jahren endlich Jacob Feis eine in einzelnen

hübschen Büchlein erscheinende Auslese aus Ruskin's Werken zu veröffentlichen begonnen — die erste deutsche Übersetzung, während Tennyson 32 verschiedene Übersetzer in Deutschland gefunden hat — unter dem Namen: »Was wir lieben und pflegen müssen«, »Wie wir arbeiten und wirtschaften müssen« und »Wege zur Kunst«. Es ist eine Auswahl, die die besten Proben in einer geschickten Zusammenstellung bringt, die aus den Mosaiksteinen wieder ein ganzes Bild macht — und noch dankenswerter sind die feinsinnigen und so warmherzigen kleinen Einleitungen, die er seinen Heften vorausgesandt hat. Man möchte sie gern in vieler Hand sehen. Es sind Bücher, zusammengestellt von einem, der Ruskin liebt, und sie sollen Ruskin lieben machen.

Seine Jugend und seinen Entwicklungsgang bis zum ersten litterarischen Hervortreten hat Ruskin selbst in den beiden Bänden seiner »Praeterita« geschildert, dem liebenswürdigsten, weil persönlichsten seiner Werke, das selbst die abgesagten Gegner seiner kritischen und sozialen Schriften gelten lassen müssen als eine der wunderbarsten Jugendgeschichten der Weltlitteratur, voll von eindringlicher Selbstanalyse und rührender Pietät, erzählt in einer glänzenden, bilderreichen, feurigen Sprache. Ganz leise nur klingt in den ersten Kapiteln ein wenig Ironie durch die anmutigen Schilderungen durch. Der Greis blickt dankbar auf seine Jugend zurück — Ruskin war damals fünf Jahre älter als Goethe, da er Wahrheit und Dichtung begann — und nennt die Kräfte, die ihn zum Jüngling und zum Manne gereift haben, voll Stolz und mit gesundem Selbstgefühl, sich selbst verjüngend an dem Bilde seiner Jugend und dabei doch überall unerschütterlich wahr und meilenfern von der würdelosen, zergrübelnden, ängstlichen Beichtstuhlgesinnung Rousseaus. Man nehme den Anfang der Confessions mit dem wiederholten gespreizten Beichtgelübde und daneben die Eingangsworte der Praeterita: »Ich bin und mein Vater war es vor mir, ein heftiger Tory (a violent Tory) von der alten Schule, von Walter Scott's Schule, heisst das, und Homer's«. Das ist schon der ganze Ruskin, kraftvoll, stolz, freimütig, überzeugt, auch mit seinen verblüffenden Vergleichen und Paradoxen.

Dieser heftige Tory war am 8. Februar 1819 in London als der einzige Sohn seiner Eltern, strenger Puritaner von schottischer Abkunft, geboren worden. Am selben Tage erblickte zu Insterburg in Ostpreussen Wilhelm Jordan das Licht der Welt, mit dem Ruskin in seinen letzten Zielen sich später so eng berühren sollte. Der Vater ein tüchtiger Kaufmann mit allerlei künstlerischen Neigungen, der sich von unten herauf zu grossem Vermögen emporgearbeitet hatte und seinem Sohne zuletzt fünf Millionen Mark hinterlassen konnte, die Mutter, immer thätig, gläubig, stark, schlicht, der ganze Haushalt nach den strengen puritanischen Gesetzen geregelt.

Gehorsam, Pflichterfüllung, Selbstverleugnung, das waren die ersten Tugenden, die dem Knaben gelehrt wurden, und über allem als die Quelle aller dieser Eigenschaften eine unverbrüchliche Wahr-

heitsliebe. Die Bibel ward die erste Lehrmeisterin und das erste Lesebuch — der Knabe musste frühzeitig ganze lange Stellen auswendig lernen und vortragen — noch der greise Ruskin hat gern bekannt, wie ihm der Spruch Salomonischer Weisheit: *«Liebe und Wahrheit verlasse mich nicht»* zu einem Leitspruch für das ganze Leben geworden ist. Die Grundlagen seines Stiles sind hier zu suchen, der alttestamentliche Prophetenton, das eindringliche unermüdliche Predigen, der heilige Ernst, die biblischen Bilder, — der orthodoxe Geist des Hauses hat aber auch seine ganzen Jugendwerke in enge religiöse Schranken gebannt, die er später selbst als engherzig empfand. Daneben aber lernte der einsame Knabe in Herne Hill, dem idyllischen Landsitz der Familie in der Grafschaft Kent, mit den Bächen und den Wäldern Zwiesprache zu halten und ein inniges und intimes Verhältnis zu der ihn umgebenden Natur zu finden. Das waren die *salutary pleasures* von Herne Hill, denen er später den tiefgehendsten Einfluss auf seine ganze Naturanschauung zuschrieb. Reisen in England, Schottland und Wales, auf die der kleine Knabe schon von den Eltern mitgenommen wurde, auf denen er von seinem Sonderplätzchen im Reisewagen aus mit hellen, frohen Augen die ganze Landschaft übersehen konnte, liessen ihm alle Schönheiten der engeren Heimat langsam aufgehen, er lernte die Seen, die Parks und die Schlösser und Burgen kennen, die ganze anmutige und keusche Schönheit der englischen Landschaft, deren glühendster Bewunderer, Interpret und Lobredner er späterhin werden sollte. Und schon von seinem elften Jahre ab nahmen ihn die Eltern alljährlich mit auf den Kontinent, nach Frankreich, Deutschland, der Schweiz, — er war vierzehn Jahre alt, als ihm zum erstenmale die Grossartigkeit der Alpnatur aufging. Die Menschen haben im 19. Jahrhundert den Sinn für Feierlichkeit immer mehr eingebüsst und damit eines der Anzeichen einer reichen und tiefen Kultur, — wir schämen uns fast vor uns selbst, von etwas ergriffen zu werden, nicht nur vor anderen, es zu zeigen. Ruskin ist der Sinn für Andacht und Feierlichkeit gleichsam angeboren, und er hat ihn dann bewusst gepflegt und verkündet, in der Landschaft war er ihm zuerst aufgegangen wie ein tiefinniges und heiliges Element; und dazu war ihm diese Naturliebe ein »heilsames, befreiendes Element, ja geradezu das gesündeste der Gegenwart, das nicht länger mit Leichtfertigkeit und Unkenntnis, sondern als eine strenge Pflicht gepflegt werden müsse«. — Der Natur gehört seine erste Liebe, der englischen Natur. Keinen besseren Lehrmeister konnte er hier finden als Scott, den er neben Homer als den einzigen Meister seiner Jugend bezeichnet hat. Als drittes Ideal dieser Jahre nennt er Byron; man möchte wohl aber lieber Keats dafür einsetzen. — Das sind die grossen litterarischen Pole seiner Jugend.

Es ist wichtig, sich diese einzelnen Elemente zu vergegenwärtigen. Bei einer Erscheinung wie Ruskin, der bei sich selbst, bei allen grossen und ganzen Menschen, zuletzt bei den Völkern, die Keime alles Gesunden, Kräftigen und Guten in den Regungen und Tha-

ten der Jugend, in der Arbeit der früheren Generationen sucht, spielen sie eine doppelte Rolle: sie geben eine Art Formel für die Entwicklung des ganzen Menschen.

Sein weiterer Entwicklungsgang war der normale eines reichen, jungen, englischen Gentleman. Mit 18 Jahren bezog er die Universität Oxford, — in einzelnen Etappen, durch grössere Reisen, längeren Landaufenthalt unterbrochen, führte er seine Studien zu Ende. Der frühreife Knabe hatte mit Stift und Pinsel, fast ohne Anleitung, die ihn umgebende Natur zu fixieren und die ersten Reiseeindrücke festzuhalten gesucht, jetzt kamen Studien in Architektur, Geologie und Mineralogie hinzu, die er nebeneinander mit eisernem Fleiss betrieb. Siebzehn Jahre war er alt, als er unter dem Pseudonym »Kata Physin« für das *Architectural Magazine* seine ersten Essays über Architektur zu schreiben begann. Auch hier blitzt schon aus den ersten Äusserungen der ganze späte fertige Ruskin heraus; der Titel des einen dieser jugendlich überschwänglichen Essays: »Die Poesie der Architektur oder die Architektur der europäischen Nationen, betrachtet in ihren Beziehungen zur Naturscenerie und zum Nationalcharakter« enthält schon das ganze Programm der *Stones of Venice*. Er betrachtet nacheinander die Typen des Wohnhauses und der Villa, zumal in England und in Italien, und erläutert aus ihnen den Charakter der beiden Völker.

Mit 20 Jahren sieht der junge Ruskin zum erstenmale Italien, und hier geht ihm langsam eine neue Welt auf. Aber zu tief ist noch die leidenschaftliche Verehrung für die grosse Natur in seine Seele eingebrannt, als dass er schon ganz und unbefangen sich den Eindrücken italienischer Kunst hätte hingeben können, und das moderne Italien in seinem göttlichen Schmutz stösst ihn zurück. Mit Stift und Feder sucht er, sich mit der äusseren Erscheinung dieses Italiens abzufinden, aber zunächst sind es wieder die landschaftlichen Motive, die ihn durch ihre klare Linienführung fesseln — es entsteht eine Fülle von Einzelblättern, Federzeichnungen und ausgeführten Tuschzeichnungen. Jetzt beginnt Ruskins künstlerische Periode. Er fühlt sich als schaffender, zunächst als nachschaffender Künstler. Sein Vorbild, an dem er sich bildet, ist Turner. Turner's Illustrationen zu Roger's »Italy« hatten das früheste Lehr- und Vorlagebuch des Knaben gebildet — seinen Spuren und seinen Lehren folgt er auch jetzt im Süden. Ruskin's Zeichnungen, mit denen er seine Werke bis in die siebziger Jahre hinein geschmückt hat, sind alle in gleicher Weise ausgezeichnet durch die ebenmässige Sorgfalt und die liebevolle Behandlung, nur wenige dilettantenhaft, die meisten von grosser künstlerischer Feinheit und in einer anmutigen Technik ausgeführt. Seine Hauptgebiete sind die Landschaft und die Architektur — figürliche Kompositionen hat er nie geschaffen. In den Landschaften bei aller Exaktheit doch ein flotter und grosser Strich, der Sinn für das Wesentliche und Charakteristische — einige seiner Aquarelle und seiner Pinselzeichnungen lassen sich hier sehr wohl an Turner's *Liber studiorum* anreihen. Seine Wiedergabe architektonischer Motive in den

Stones of Venice, den Seven Lamps of architecture, seine botanischen und mineralogischen Zeichnungen in Proserpina und Deucalion sind von einer erstaunlichen Treue und mustergültig in der Durchführung, immer

dienste zusammengefasst. Ruskin nennt selbst die Elemente, aus denen sich sein persönlicher Landschaftsstil zusammensetzte: »Ich hatte in meinen kleinen »Lehmkrüglein« Flaschen voll Wordsworth'scher



*John Ruskin. Von Hubert Herkomer.*

in einer dünnen, spitzen Manier — seine Blätter aus den Lagunenstädten sind sehr wohl den vielgerühmten venetianischen Zeichnungen Leighton's an die Seite zu stellen. Im letzten Märzheft des Studio hat Eduard T. Cook noch einmal Ruskin's künstlerische Ver-

Ehrfurcht, voll Shelley'scher Empfindsamkeit und Empfänglichkeit, voll Turner'scher Accuratesse — alles vereinigt. Ein Schneeglöckchen war für mich, wie für Wordsworth, ein Teil der Bergpredigt, aber ich hätte niemals Sonette auf das Schellkraut

schreiben können mit seinem rohen Gelb und seiner unschönen Form. Mit Shelley liebte ich blauen Himmel und blaue Augen, aber ich vermengte nie irgendwie den Himmel mit meinem eigenen armen kleinen Psychidion. Und die Ehrfurcht und die Leidenschaft wurden in gleicher Weise in ihren Schranken gehalten durch den Turner'schen Gestaltungstrieb — und ich mühte mich nicht ab mit dem vergeblichen Wunsch, dass ein Gänseblümchen die Schönheit seines Schattens sehen könnte — was Wordsworth gethan —, sondern mit dem Versuch, diesen Schatten selbst richtig zu zeichnen. Und in den *«Praeterita»* erzählt Ruskin weiter, wie er im Park von Fontainebleau eines Tages beim Zeichnen eines Espenbäumchens Blatt für Blatt, Zweig für Zweig gefunden, wie der Baum sich ganz von selbst komponierte in zarteren Linien und nach feineren Gesetzen, als sie irgend von Menschen ersonnen werden konnten. Jetzt ging ihm der analytische Sinn für die einzelnen und die kleinen Naturerscheinungen auf. »Alles machte Gott schön zu seiner Zeit«, wird seine Formel. Und man möchte auf seine Blätter die Worte anwenden, die Moritz von Schwind einmal von sich selbst gesagt: Wenn einer an einem Bäumle so recht sein Lieb und Freud hat, so zeichnet er auch all sein Lieb und Freud mit hinein und 's Bäumle sieht dann ganz anders aus, als wenn's ein Esel abschmiert.

Man begreift, wie es diesen begeisterten Jünger Turner's, vielleicht seinen einzigen wirklichen Schüler, packen und ans Herz greifen musste, als jetzt plötzlich sein Idol und sein Abgott, dem die englische Kritik jahrelang gehuldigt hatte, von derselben Kritik verlacht, verketzert, zerrissen wurde. Turner war damals eben in die dritte Periode seiner malerischen Entwicklung eingetreten. Es ist eines der interessantesten psychologischen Probleme in dem Werdegang dieser Künstlernatur, wie Turner, nachdem er die volle Herrschaft über die ganze Erscheinungswelt der Natur sich erkämpft, sich wirklich zur Universalität durchgerungen, Flachland, Hochgebirge, liebliche Seen und sturmgepeitschtes Meer, Gewitterschauer und Mittagsruhe, den klaren Himmel des Südens und den brandigen Nebel Englands gemeistert hat, nachdem seine ungeheuerliche Schaffensfreudigkeit alle Länder durchheilt hat, — wie Turner jetzt plötzlich von einem geheimnisvollen zehrenden Fieber ergriffen wird, nur die kühnsten, abenteuerlichsten, wildesten Effekte zu suchen und die Natur selbst fast zu überbieten, mit flammenüberschütteten Sonnenuntergängen, mit Kämpfen zwischen phantastisch-gespensigen Wolkengebilden und dem halberdunkelten glühenden Sonnenball, dessen Strahlen wie von elektrischen Scheinwerfern erzeugt den Nebel durchschneiden, mit Regenbogen, Nordlichtern, Wetterleuchten, in farbigen Experimenten bis hart an die Grenze des Möglichen zu gehen. Die englische Kritik, die bestürzt und verblüfft diesen Ausschweifungen von Turner's Genie gegenüberstand, fand bald den besten Ausweg — sie erklärte den Künstler für ganz oder halb verrückt und glaubte so mit ihm fertig zu sein.

Das lockte Ruskin auf den Plan. Er ward Turner's Verteidiger. Und nie hat ein Künstler einen leidenschaftlicheren, eifrigeren, beredteren, glücklicheren, enthusiastischeren Verteidiger, Erklärer und Herold gefunden. Ruskin war damals 23 Jahre alt. Er begann mit einem Pamphlet, einem offenen Brief, nach englischem litterarischen Gebrauch an den Redakteur einer Revue gesandt, voll von der über jedes Mass hinausgehenden Heftigkeit und Intoleranz der Jugend, — aber er hatte zu viel zu sagen: und aus der Verteidigungsrede auf Turner wurde der erste Band seiner *«Modern Painters»*. Den apologetischen Charakter trägt das kampfesfrohe Buch noch auf der Stirn — *originated in indignation* nennt es Ruskin selbst im Vorwort. War das erste Pamphlet noch wegen seines jugendlichen Predigertones verlacht und verspottet worden, so wurde der ganze Band jetzt mit Befremden, Erstaunen, Verwunderung aufgenommen und die Verwunderung ward bald zur Bewunderung.

Aber der erste dünne Band hatte nur das Thema angeschlagen und die Losungsworte ausgegeben — vier andere viel umfangreichere folgten, die letzten mit langen Zwischenräumen. Die fünf Bände umfassen volle zwanzig Jahre von Ruskin's Arbeit. Ein merkwürdiges Werk. Das Ganze ist zunächst eine leidenschaftliche Verteidigungsrede der naturalistischen Landschaftsmalerei gegenüber der konventionellen und akademischen, aber zugleich ein Eroberungszug in alle Gebiete und Phasen der Natur für diese Landschaftsmalerei. Der erste Band ist mehr eine Programmschrift, in philosophischem Gewande, die eine Erläuterung durch Beispiele geradezu forderte. Der Hauptsatz des Autors ist: die grösste Kunst ist die, die dem Geist des Beschauers auf irgend einem Wege die grösste Zahl von grossen Ideen zuführt, und der grösste Künstler der, welcher der Gesamtheit seiner Werke die grösste Zahl solcher Ideen einverleibt. Ruskin führt dann die Ideen auf, die auf solche Weise durch die Kunst zugeführt werden können: die Ideen der Macht, der Nachahmung, der Wahrheit, der Schönheit, der weiteren Gedankenverbindung (*relation*). Die ganze Ausführung wird noch gedrückt durch die schwerfälligen ästhetischen Begriffe, durch die haarspaltenden Definitionen — erst der zweite Band *«Von der Wahrheit»* bringt dann die durchschlagenden und überzeugenden Ausführungen. Die Landschaftsmalerei aller Zeiten wird durchflogen und untersucht und die Wahrheit in einzelnen Kapiteln verfolgt: im Gesamton, in der Färbung, im Halbdunkel, im Raum, in den Schatten, in den Wolken, in der Wiedergabe des Bodens, in den Bergen, im Flachland, im Wasser. Und hier entfaltet Ruskin zum erstenmale seine volle Kraft der Schilderung und der Analyse: er malt in einer prachtvollen, farbenglühenden, an Bildern überreichen Sprache den Gesamteindruck, wie ihn das Auge des Dichters erfasst, giebt sich ihm willig hin und geht allen Stimmungen nach, die er in ihm erzeugt — und er zerlegt gleichzeitig diesen Eindruck in alle seine Elemente und untersucht mit dem Auge des Naturforschers die einzelnen Elemente der Land-

schaft und kritisiert mit dem Auge des Malers die verschiedenen Arten der Wiedergabe dieser Einzellemente. Und nachdem er hier schon bei allen Ausführungen immer wieder bei Turner gelandet und zu ihm zurückgekehrt ist, geht er zum Schluss im vierten Bande ganz allein auf ihn ein: dem Turner'schen Begriff des Malerischen, der Turner'schen Topographie, dem Turner'schen Licht und der Wiedergabe des Geheimnisvollen in Licht und Luft bei Turner geht er nach, und noch einmal sucht er im Anschluss an Turner und als Erweiterung des schon im zweiten Band Gesagten die Schönheit der Bergformen im Einzelnen zu analysieren und im fünften Bande ebenso die Schönheit der natürlichen Blattformen und der Wolken. Daneben aber steht in diesen fünf Bänden und zwar gewöhnlich an einem Platz, wo man es nicht sucht, allerlei anderes, Gedanken, Aphorismen über das ganze Gebiet der Kunst. Im zweiten Bande glänzende Kapitel über die verschiedenen Arten von Schönheit. Dem dritten hat er selbst den Untertitel gegeben: of many things, weil er wirklich viel und vielerlei, das ganze Gebiet der Malerei zu umfassen sucht: die Frage nach dem grossen Stile in der Kunst, seinen Quellen, seinen Zielen, seinen Abarten beherrscht das ganze Buch. Der letzte, späteste, kühnste Band endlich schliesst mit der Beweisführung, wie diese leitenden Ideen nun die grossen Künstler aller Zeiten beherrscht haben. Und zuletzt schüttet er noch einmal seinen Köcher aus und sucht die besten und schnellsten Pfeile aus, um sie noch einmal auf die Gegner seines Helden Turner abzuschliessen.

Es war die schärfste und umfänglichste Rechtfertigung und Erklärung, die je ein Künstler gefunden. — Turner's Ruhm, den des Malers wilde Experimente gefährdet, war durch sie aufs neue und für alle Zeiten befestigt: Ruskin gehört seitdem zu Turner, wie Turner zu Ruskin.

Von dieser vielgestaltigen Encyclopädie der Künste waren im Jahre 1850 erst die ersten Teile erschienen — aber ihr Autor galt schon nicht nur als einer der glänzendsten Prosaisten, sondern auch als einer der ersten Kunstkritiker Englands. In diese Jahre fällt Ruskin's zweites entscheidendes Eingreifen in die Entwicklung der modernen Kunst in England, sein Eintreten für die Präraphaeliten.

Man hat mit Unrecht die ersten Präraphaeliten Schüler und Jünger Ruskin's genannt und die ganze Bruderschaft damit zu seiner Gründung machen wollen. Percy H. Bate hat in seiner jüngst erschienenen Geschichte der englischen Präraphaeliten noch einmal ausführlich nachgewiesen, dass erst drei Jahre nach der Gründung der Bruderschaft Ruskin in das Lager der jungen Himmelstürmer übergang und für die hart angefeindeten P. R. B. in die Bresche sprang. Aber doch hat Ruskin schon auf die ersten Präraphaeliten eingewirkt, noch ehe er ihnen persönlich näher getreten war. Am Ende des ersten Bandes seiner *Modern Painters* wendet sich Ruskin in einem feurigen Appell an die jungen Künstler Englands: »sie müssten zur Natur gehen in aller Einfältigkeit ihres Herzens und mit ihr wandern, eifrig und wahrhaftig,

ohne einen anderen Gedanken, als wie sie am besten in ihren Geist eindringen könnten, nichts verwerfend, nichts vernachlässigend, nichts verspottend.« Und dann stellt er die Gesetze auf für die detaillierte Ausführung: ein Bild dürfe nie die Staffelei verlassen, so lange es noch eines Fortschrittes fähig ist, so lange man noch einen neuen Gedanken hineinlegen könne. Oft sei der allgemeine Eindruck vollkommen und ansprechend und könne nicht weiter ausgeführt werden, während die Details noch vollkommen unzureichend und mangelhaft sind. Erst wenn das Bild zugleich den Gesamteindruck der Natur im grossen und ganzen und die unendliche Vervollkommnung der Feinheiten der Natur aufweisen könne, werde es ein ganz fertiges Gemälde sein, und nur wenn der Künstler sich bemühe, diese beiden Dinge zu vereinigen, werde er sich vervollkommen. Und dann spricht er von der Notwendigkeit, die Berge gewissenhaft zu modellieren und die Bäume des Waldes zart und richtig zu belauben und die subtilsten Feinheiten klar und deutlich herauszuarbeiten. Aber all diese Kleinmalerei und dies realistische Naturstudium ist Ruskin nur Bildungsmittel und Durchgangsstadium. »Denn dann,« fährt er fort, »wenn das Gedächtnis der jungen Künstler mit Gedanken gefüllt, ihre Einbildungskraft vollgesogen und ihre Hand gefestigt ist, dann mögen sie Scharlach und Gold nehmen, dann mögen sie ihre Hand ihrer Phantasie zur Verfügung stellen und uns zeigen, was sie im Kopfe haben. Überall, wohin sie uns führen werden, wollen wir ihnen folgen, ohne sie mit irgend etwas zu schikanieren. Von da an sind sie unsere Meister und würdig, es zu sein. Sie haben sich über unsere Kritik gestellt, und wir werden ihre Worte gläubig und demütig aufnehmen; aber bevor sie selbst sich nicht vor einer höheren Autorität gebeugt haben, werden wir das nicht thun.«

In allen diesen Ausführungen hatte Ruskin geradezu schon das Programm des Präraphaelismus vor dem Präraphaelismus aufgestellt. Holman Hunt hat selbst erzählt, wie stark und unmittelbar die erste Lektüre Ruskin's auf ihn eingewirkt, wie er mit glühenden Wangen und heissem Kopf die ganze Nacht über den *Modern Painters* gesessen — und man begreift, dass dies Buch mit seiner überzeugten und siegesgewissen Beredsamkeit ihm und seinen Genossen ein Hammer aufs Herz sein musste. In ihrer poetisch-kritischen Zeitschrift »*The Germ*«, die seit dem 1. Januar 1850 erschien, um freilich bald genug wieder einzugehen, hatten die Freunde der Gründer, — nicht die drei Hauptleute Dante Gabriel Rossetti, Holman Hunt, John Everett Millais, sondern gewissermassen die inaktiven Mitglieder — ganz in Ruskin's Sinn und fast mit seinen Worten erklärt, dass das einzige Mittel zur neuen Kunst wäre »eine ungeteilte Anhänglichkeit an die ganze Einfachheit der Natur«. Die englische Kritik hatte die ersten Arbeiten der drei Gründer, im Jahre 1849 beifällig aufgenommen — von Millais die *Scene aus Keats' Isabella*, von Rossetti die *Kindheit Mariä*, von Hunt den *Rienzi* — aber als sie nun nach den Enthüllungen, die *The Germ* brachte,

sich empörte, dass diese jungen Leute, von denen keiner über 23 Jahre alt war, es wagen sollten, der ganzen akademischen Malerei den Krieg zu erklären, nicht nur etwas besseres zu schaffen, sondern etwas besseres sein zu wollen, als selbst Dickens diese Malerei elend, hässlich, abstoßend, empörend nannte, da richteten sich die Blicke der jungen Schule auf Ruskin: Coventry Patmore und seine litterarischen Freunde, die der Bruderschaft wohl geneigt waren, äusserten schon ihre Verwunderung, dass Ruskin nicht auf den Plan trat. Da erschienen am 13. und am 30. Mai 1851 die beiden Briefe von Ruskin mit der Überschrift: *The Pre-Raphaelite Brethren* in der *Times* (in seinen *Arrows of the chace* wieder abgedruckt), die diese öffentliche Kritik nun wieder in das Gegenteil verkehrten. Gerade was man ihnen vorgeworfen: die spitze Kleinmalerei, das Fehlen der grossen Schattenmassen, das helle Sonnenlicht, der bis zum äussersten gesteigerte Ausdruck, das seien ja eben die grossen sieghaften Vorzüge der jungen Richtung — und er schloss den zweiten Brief mit der Prophezeiung, dass die drei jungen Künstler in unserem England den Grund zu einer edleren Kunstschule legen würden als sie die Welt seit dreihundert Jahren gesehen habe. Und im selben Jahre erschien dann seine Programmschrift *Pre-Raphaelitism*, in der er die einst in den *Modern Painters* gegebene Mahnung, zur Natur zurückzukehren in aller Einfältigkeit des Herzens, ausdrücklich an die Spitze stellt und wieder die Forderung der naturalistischen Kunstübung als Vorstufe zu jeder grossen freien Kunst aufstellt — und wieder auf Turner zurückkommt.

In einer Note zum zweiten Brief in den *Arrows* hat Ruskin selbst die Wahl des Namens »Präraphaeliten« als unglücklich und unweise bezeichnet, da die Grundsätze, nach denen die Anhänger dieser Richtung arbeiteten, weder vor- noch nachraphaelisch seien, sondern ewige, unveränderliche. Sie setzten ihr heisses Bemühen daran, mit dem höchsten Grad von Vollendung zu malen, was sie in der Natur sahen, ohne Beziehung auf irgend welche konventionelle Regeln, aber auf keinen Fall den Stil irgend einer vergangenen Periode nachzuahmen.« Es war ja im Grunde ein äusserlicher Zufall gewesen, der den Namen gebracht hatte — der Umstand, dass Hunt, Rossetti und Millais eines Abends im Jahre 1848 Lasinio's Stiche nach den Fresken im Campo santo in Pisa in die Hand bekamen und hier all das fanden, was sie in unbestimmtem Drängen gesucht, Einfachheit und Reinheit und eindringliches Naturstudium, Unvollkommenheit wohl, aber nirgends Verfall — über Raphael zurückgehen hiess es, wenn man Künstler finden wollte, denen man es nachmachen konnte, die man aber nicht nachzuahmen brauchte. In dieser Nacht ward der Präraphaelismus geboren. Der ganze unbändige herbe Realismus des Quattrocento lebte in den dreien und auch etwas von ihrer Ruhmesehnsucht und ihrer Kampfesfreude.

Die Gruppe, der bald Michael William Rossetti, Woolner, Stephens, Collinson beigetreten waren, ist ja kaum bis 1857 eine wirkliche Gruppe geblieben,

schon der Name der Bruderschaft war damals vergessen. Rossetti's Schwester Christina beklagte den frühen Tod der Bruderschaft in einem wunderlichen Sonnet. Millais wurde abtrünnig und ging zu der sentimental Malerei über, auch in seiner breiten Manier sich weit von der trockenen Feinmalerei seiner Isabella entfernend; Rossetti hatte in sechsjähriger Zurückgezogenheit, während der er nicht ausgestellt hatte, seinen neuen, müden, schwülen, aber zugleich so ganz persönlichen Stil ausgebildet, und nur Hunt war der Alte geblieben. Von dieser poetischen und ästhetischen eklektischen Kunst, wie sie die letzten Anhänger des Präraphaelismus, Morris und Burne-Jones vertreten haben, war aber ursprünglich nichts zu spüren — gerade den sentimental Manierismus so vieler unter den letzten Schöpfungen von Burne-Jones hätten die ersten Präraphaeliten bekämpft. Diese letzte Richtung hat Ruskin später (in seinen Oxford-Vorlesungen »*The Art of England*«) zusammengefasst unter dem Namen *mythic schools* — er begreift darunter Burne-Jones und Watts — und den *realistic schools* — Rossetti und Hunt — direkt entgegengesetzt; als dritte Gruppe hat er dann die *classic schools* — Leighton und Alma Tadema — aufgestellt. Das älteste Programm hat Michael Wilhelm Rossetti einmal fixiert: erstlich eigene Ideen auszudrücken zu haben, zweitens die Natur so aufmerksam zu studieren, dass man imstande ist, diese Ideen auszudrücken, drittens mit allem zu sympathisieren, was unmittelbar und ernsthaft und innig in der früheren Kunst ist, und das auszuschliessen, was konventionell und sich selbst zur Schau stellend und was Routine ist, und endlich und vor allem immer nur das Vollendetste hervorbringen zu wollen.

Jene erste Forderung des sorgfältigen Herausarbeiten des Details, wie sie Ruskin aufgestellt, sollte eben immer nur der Weg sein, nicht das Ziel. Holman Hunt, der wohl am besten Zeugnis abzulegen berufen sein dürfte über das, was er mit seinen Mitarbeitern in jener kampfesfrohen Jugend erstrebt, hat im Jahre 1886 in einer Reihe von Aufsätzen über die Bruderschaft in der *Contemporary review*, die die lauterste Quelle über jene Bewegung darstellen, selbst ausgesagt, dass diese minutiöse Ausarbeitung der ersten Werke eben nur gefordert worden sei, um Hand und Auge des jungen Künstlers auszubilden; »nie würden sie der Meinung gewesen sein, dass diese Methode in reiferem Alter aufgeben weniger Präraphaelit sein hiesse.« Aber neben dieser Detailmalerei war von Anfang an und gerade wieder durch Ruskin die höchste Originalität der Gebärden und der bis zum äussersten gesteigerte Ausdruck der Köpfe verlangt worden; auch hierin hiess es neu, originell sein und vor allem wahr. Es ist bezeichnend, dass das Wort *Sincerity* dasjenige ist, dem wir am häufigsten bei Ruskin und in den Äusserungen der Bruderschaft begegnen. Die Sachen nehmen und so darstellen, wie sie sich am wahrscheinlichsten zugetragen haben, und nicht nach konventionellen Kunstregeln komponiert. Rossetti's zweites grosses Bild vom Jahre 1850, »*Die Verkündigung*«, (jetzt in der Tate-Gallery) hatte Ruskin gerade wegen dieses Bruches mit der ikonographischen

Tradition gefeiert. Aber bei jenem krampfhaften, fast angstvollen und schmerzhaften Streben nach Ausdruck, nach der höchsten Steigerung der Andacht, der Teilnahme, der Innigkeit, wie es in Millais' erstem Werk vor allem lebt, war doch nur Hunt stehen geblieben, Rossetti und die um ihn strebten nach einer eigenen schönheitsvollen Kunst, die ganz neue Stimmungswerte bringen sollte — auch hier sollte im Inhalt das Neue, Individuelle, Poetische den alten banalen und abgegriffenen Stoff ersetzen. So ist es auch hierin eine Ablösung von dem alten, »eine heftige und zugleich wohlthuende Reaktion gegen die geistige Unthätigkeit zu Gunsten neuer Empfindungen und Ideen« — wie Philipp Gilbert Hamerton den Präraphaelismus genannt hat.

Und auch hier, in dem Bestreben, den neuen Empfindungen künstlerischen Ausdruck zu geben, schritt Ruskin seinen neuen Freunden zur Seite, zumal er seit 1853 mit Rossetti in ein ganz persönliches Freundschaftsverhältnis getreten war. Die Verehrung für die Bibel, für Dante und Keats einte den Maler und den künstlerischen Kritiker. Gerade in der Zeit, als Rossetti den ersten Traum Dante's schuf, war diese Freundschaft und das gegenseitige Geben und Nehmen am lebendigsten. H. C. Marillier, der im vorigen Jahr dem Künstler Rossetti in seiner grossen Biographie ein würdiges Denkmal gesetzt hat, nennt Ruskin keinen gewöhnlichen Freund, sondern eine wunderliche Mischung von Patron, Freund und Mentor. Die Briefe Ruskin's an Rossetti, die Dante Gabriel's Bruder, Michael William, in seiner Briefsammlung, die Ruskin's Freund George Allen (Ruskin, Rossetti and Pre-Raphaelitism) mitgeteilt haben, bieten ein anschauliches Bild von dieser Freundschaft, von dem Feuereifer Ruskin's, den Maler immer aufs Neue anzustacheln, von seiner Herzensgüte — und auch von seiner vornehmen Generosität im Geben. An die Stelle des älteren Dreigestirns trat dann langsam ein jüngeres — Burne-Jones, Morris, Swinburne — einer ein ganzer Künstler, einer ein ganzer Dichter und der mittlere halb Künstler, halb Dichter. Die ganze äussere Stellung der Präraphaeliten hatte sich unterdessen rasch verändert. Nicht nur Coventry Patmore, der älteste Freund, der schon für *The Germ* poetische Beiträge geliefert hatte, auch Carlyle, Tennyson und endlich selbst Dickens, einst der heftigste Gegner, hatten Ruskin zugestimmt, und F. G. Stephens, der mit zur ältesten Gruppe der Präraphaeliten gehörte, hatte den Pinsel mit der Feder vertauscht und war erster Kunstkritiker an der *Times* geworden. Stephens, der Doyen der englischen Kritiker, hat seitdem mit Ruskin zusammen und über Ruskin hinaus die Sache des Präraphaelismus und der ganzen breiten Künstlerschar geführt, die sich auf jene stützten. Der Name jenes poetisch-kritischen Journals »*The Germ*« war wirklich glücklich und prophetisch gewählt — es liegt hier der Keim für die ganze moderne englische Malerei — nach Walter Crane's Wort der Ursprung der ganzen heutigen Renaissance der englischen Kunst. —

Ruskin's litterarische Wirksamkeit zerfällt ganz von selbst in zwei grosse Abschnitte. Das Jahr 1860

bildet die Grenze. Im ersten ist er Ästhetiker, Kritiker, Kunsthistoriker, im zweiten Nationalökonom, Sozialreformer. Die Auslassungen über künstlerische Dinge spielen in jener zweiten Periode nicht mehr die Hauptrolle — wo sie auftreten, werden sie sozialen Fragen untergeordnet.

Seine grossen Hauptwerke fügen sich von selbst ineinander, gehen auseinander hervor. Die ganze erste Periode wird bestimmt durch das langsame Fortschreiten der *Modern Painters*. Es will mir fast unmöglich scheinen, dass man eine ganz klare und knappe Analyse hiervon geben kann. Ruskin hat eben alles hier ausgesprochen, was er in diesen Jahren zu sagen hatte. Das Buch ist »den Landschaftmalern Englands gewidmet von ihrem wahrhaften Bewunderer«. Aber es ist nicht nur eine Verteidigungsschrift der naturalistischen Landschaftsmalerei, es ist zugleich ein Lehrbuch der Landschaftsmalerei. Ruskin wollte die Maler lehren, »die Natur um sie zu malen mit Hilfe der modernen Naturwissenschaft«. Und dazu giebt er diese eindringlichen Analysen der Bergformen, der Wolkenformen, der Wellenbildungen, diese botanischen und geologischen Abhandlungen mit ihren endlosen Unterabteilungen und Definitionen. Er will die Maler und er will seine Landsleute diese Natur erst sehen lehren, und so werden diese Bände zugleich zu einem hohen Liede der schönen Natur, der Landschaft, der englischen Landschaft. Er will zeigen, wie innig die Liebe zum Naturschönen mit der geistigen Gesundheit eines Volkes zusammenhängt. Die Hingabe nicht nur des Künstlers, auch des Menschen an die Natur als die dauernde notwendige Grundlage einer grossen Kunst, aber auch als der dauernde Jungbrunnen der Volksgesundheit. Die Kapitel über die Liebe zum Gebirge und die Stimmungen in der Alpenwelt, über den sittlichenden Einfluss der Landschaft in den letzten Bänden, ganz erfüllt von frischer Luft, durchpulst von Leben und Bewegung, mit ihrer fast fanatischen Liebe zur Natur, gehören zu dem Glänzendsten, was Ruskin geschrieben — sie sind mir lieber und wertvoller als seine allgemeinen Untersuchungen über Schönheit und Macht mit ihrem ästhetischen Formalismus.

Neben den *Modern Painters* gehen in diesen zwei Jahrzehnten noch zwei Hauptwerke her — die *Seven Lamps of Architecture* und die *Stones of Venice*. Daneben freilich noch eine Fülle von Einzelpamphleten und Flugschriften, die schon genannte über den Präraphaelismus (1851), eine Serie von Vorlesungen über Architektur (1853), die *Elemente des Zeichnens* (1857), zwei Vorlesungen über Kunst in ihrer Anwendung auf Dekoration und Fabrikarbeit (1859):

Die »*Seven Lamps of Architecture*« erschienen 1849. Das Buch wuchs aus den Vorbereitungen zum dritten Band der »*Modern painters*« hervor — aber der Autor hat es dann aus dieser grossen Encyclopädie herausgeschnitten und auf eigene Füsse gestellt. Er will zeigen, wie die Architektur das Medium oder die Lampe ist, in deren Flammen die Leidenschaften und Tugenden eines Volkes sich enthüllen, wie seine

Politik und seine Geschichte, sein Glaube und sein soziales Leben in Tempel und Palast, in Markt und Haus sich aussprechen. Es mögen apokalyptische Erinnerungen gewesen sein, die ihn die Siebenzahl der Lampen wählen liess: die Lampen des Opfers, der Wahrheit, der Macht, der Schönheit, des Lebens, der Erinnerung, des Gehorsams. Das zweite Kapitel ist vielleicht das gewaltigste mit seinem Ruf nach Wahrhaftigkeit in der Architektur, mit der Verdammung alles Verlogenen in der Konstruktion, im Material, im Schmuck, mit seiner grimmigen Feindschaft gegen alle Surrogate, alle Verkleidungen, alle Überkleisterungen, und dem Nachweis, dass alle grosse Architektur zumal die Ehrfurcht vor dem Material gehabt. Und das letzte Axiom, in dem die ganzen Ausführungen gipfeln, ist das: »dass die Architektur eines Volkes nur gross ist, wenn sie ganz allgemein und so befestigt ist wie eine Sprache — und wenn provinzielle Unterschiede des Stiles nichts mehr sind als eben so viele Dialekte.«

Die drei Bände der »Stones of Venice«, die von 1851 bis 1853 erschienen, führen diese Leitsätze an dem Beispiel der Architektur und der ganzen geschichtlichen Entwicklung von Venedig aus. Zunächst stellen die drei Bände eine vollständige Geschichte der ganzen baulichen Entwicklung von Venedig dar und eine Analyse aller Einzelformen. Der erste Band giebt eine Art Morphologie der sämtlichen architektonischen Details, erläutert durch eine ganze Fülle von Tafeln und Textabbildungen, auf denen Ruskin selbst schematisch die Ausbildung der einzelnen architektonischen Glieder und Ornamentmotive vorführt. Ist der erste Band das Vokabular, so sind die beiden folgenden die Grammatik. Der zweite giebt die Entwicklung der byzantinischen und gotischen Baukunst in Venedig, der dritte die der Renaissance. Ruskin zerlegt erst die Architektur in ihre einzelnen Bestandteile und schafft dann vor unseren Augen die steinerne Welt Venedigs von Neuem.

Aber dies ganze Sichversenken in den Werdenprozess der venetianischen Baukunst führt den Autor

doch nur wieder dazu, seine Theorie von der Einheitlichkeit jeder grossen Architektur und ihrem inneren Zusammenhang mit der Grösse eines Volkes zu entwickeln, und das leidenschaftliche Schlusskapitel zum dritten Bande zieht in prophetischem Tone die Folgerung: dass die venetianische Baukunst nur so lange innerlich gesund war, als Venedig stark, gläubig, abgeschlossen auftrat, und dass die letzte Grundlage der Wahrhaftigkeit und Echtheit der Schönheit und der verständnisvollen Durchführung aller Details das soziale Leben und die ganze äussere Lage, die Gesundheit der beteiligten Arbeiter aller Art sei. Das ganze ist ein Appell an England — »Predigten in Stein« hat Carlyle das Buch genannt.

Die Anwendung dieser Gesetze auf englische Verhältnisse bringt Ruskin erst nach einer Pause von mehr als fünfzehn Jahren — in den fünf Bänden seiner Lectures of art, in denen er seine in den Jahren 1870 bis 1873 in Oxford gehaltenen Vorlesungen über künstlerische und ästhetische Fragen sammelte. Da sind Aratra Pentelici — sechs Vorträge über die Elemente der Plastik, mit kühnen Gegenüberstellungen von antiken und später selbst modernen Werken, so wie sie Viollet-le-Duc ursprünglich im Musée de sculpture comparée geplant hatte, dann »The Eagle's Nest«, über die Beziehungen der Naturwissenschaften zur Kunst, und endlich Val d'Arno, über die ältere toskanische Kunst als die Vorstufe zur grossen florentiner Kunst und als die Quelle ihrer Kraft. Eine Ergänzung dazu bilden die köstlichen Mornings in Florence, eine Art empfindsamer Führer auf einsamen Wegen durch die Arnostadt. Und später folgt dann The Art of England, eine Revue über die zeitgenössischen Meister von Rossetti und Hunt bis auf Kate Greenaway. Und was er auch behandelt: attische, florentinische, englische Kunst — immer ist die Grundströmung die Lehre, dass jede grosse Kunst nur in einem innerlich gesunden Staatsleben erblühen könne und dass vor allem die Künstler selbst Licht und Sonnenschein brauchen. —

(Schluss folgt im nächsten Hefte.)

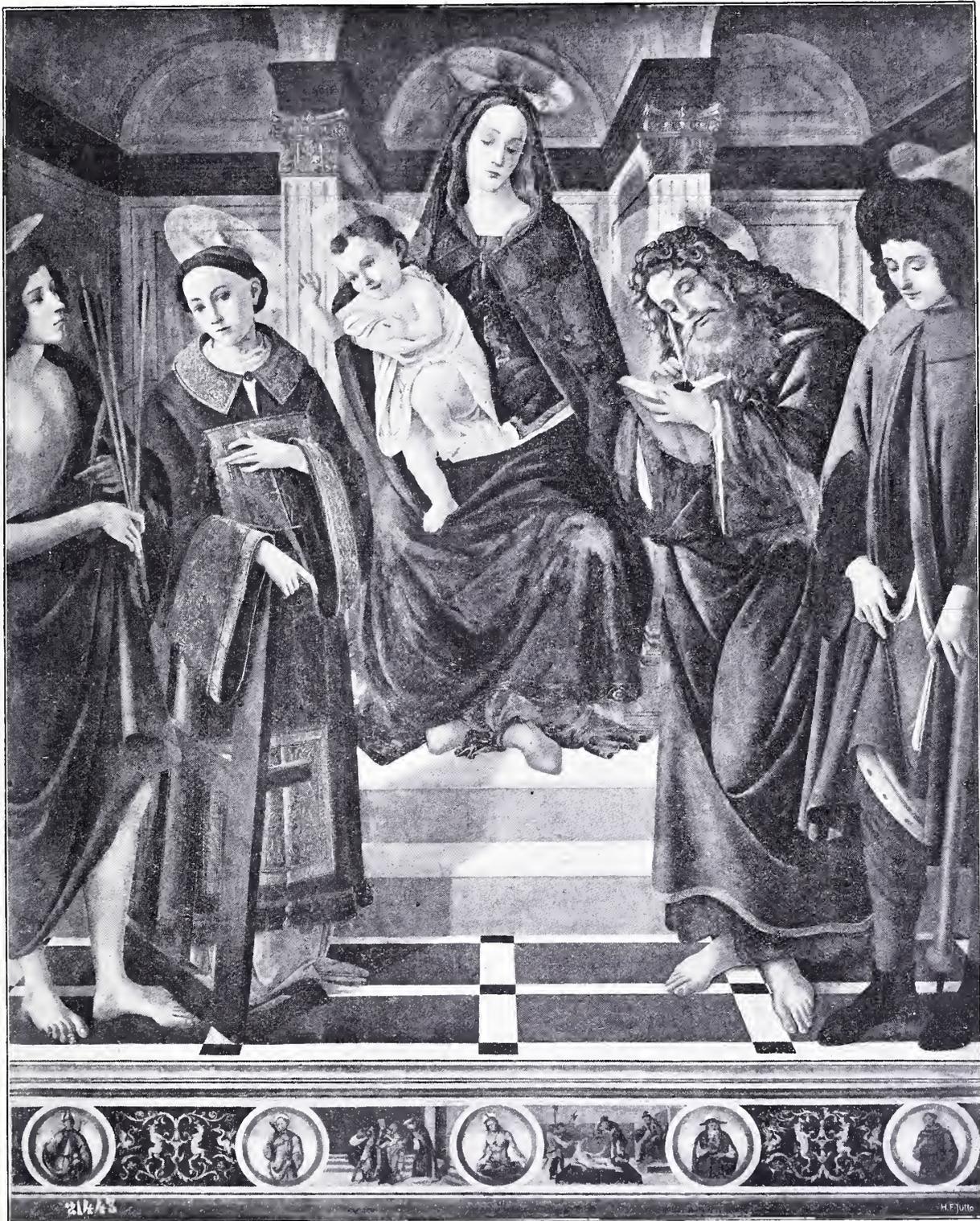
## EIN BOTTICELLI ZU MONTELUPO.

**I**N Montelupo am Arno, nicht fern von Empoli befindet sich in der Kirche S. Giovanni Evangelista ein Altargemälde, welches schon von altersher dem Dom. Ghirlandajo zugeschrieben wird. Schon 1839 wird es mit dieser Bezeichnung angeführt in dem Dizionario della Toscana von Repetti, und unter dem Namen Ghirlandajo ist es kürzlich von Alinari (Nr. 21 443) photographiert worden. Es genügt nun, einen einzigen, selbst flüchtigen Blick auf die Photographie zu werfen, um jeden, der einige Kenntnis von den Eigentümlichkeiten der verschiedenen Florentiner Maler des 15. Jahr-

hunderts hat, zu überzeugen, dass es sich um ein Werk von ganz Botticelleskem Gepräge handelt, welches gar keinen Zusammenhang mit Ghirlandajo hat.<sup>1)</sup>

Das Gemälde stellt eine thronende Madonna, die das Jesuskind trägt, und vier Heilige dar, zur Rechten

1) Ich wüsste nicht, dass die moderne Kritik dieses Werk erwähnt hätte: es wird nicht in der letzten Ausgabe des Cicerone angeführt, ebensowenig in den zahlreichen Studien über Botticelli oder Ghirlandajo, die zu meiner Kenntnis gelangt sind.



*Thronende Madonna von Sandro Botticelli.  
Montelupo, S. Giovanni Evangelista.*

Johannes den Evangelisten<sup>1)</sup> und den heil. Rochus, zur Linken den heiligen Lorenz und Sebastian. Die Predella enthält 5 Medaillons, in denen Christus im Grab und verschiedene Heilige dargestellt sind, ferner zwei Szenen aus dem Leben des heiligen Lorenz und Grottesken, welche den von den Medaillons frei gelassenen Raum ausfüllen.

Die Typen der Dargestellten, die Zeichnung der Hände, die Stellung der Figuren sind ganz nach Botticelli's Art und haben den Charakter der Werke, die man gewöhnlich der Periode der Reife des Meisters, von 1480—1500, zuspricht. Die Jungfrau erinnert stark an die Maria zwischen den beiden heiligen Johannes des Berliner Museums und an die thronende Madonna zwischen vier Engeln und sechs Heiligen in der Akademie zu Florenz. Die ganze Stellung des segnenden Kindes auf diesem letzten Bilde, finde ich auf dem Gemälde von Montelupo wieder. Der heilige Lorenz ist fast identisch mit demjenigen des, der Schule Botticelli's zugeschriebenen

1) Johannes der Evangelist ist in einer ungewöhnlichen Stellung, das Evangelium niederschreibend, wiedergegeben. Seine Anwesenheit könnte zu der Voraussetzung führen, dass das Bild für dieselbe Kirche gemalt worden wäre, in der es sich gegenwärtig befindet. Diese Kirche, S. Giovanni Evangelista, ist im vorigen Jahrhundert erneuert worden; es ist möglich, dass sie zu dieser Zeit Werke, die aus anderen Kirchen stammten, geerbt hat, vornehmlich von S. Ippolito in Val di Pesa.

(Cf. Repetti op. cit. Artikel Montelupo.)

Bildes in den Uffizien, welches die thronende Madonna und sechs Heilige darstellt. Endlich entspricht die Geste einer Gestalt auf dem Martyrium des heiligen Lorenz (Predella) genau derjenigen des Königs auf der »Verläumdung«. Es ist schon etwas Verrenkung in der Stellung des heil. Johannes, und besonders in der Predella findet sich dieselbe Art von Geziertheit der Bewegungen, welche das Gleichgewicht auf den Bildern Botticelli's aus den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts zu beeinträchtigen pflegt.

Die Farbe ist sehr verdorben durch Übermalungen (besonders grob an einigen Stellen) und es ist bei dem jetzigen Zustand des Bildes nicht mehr möglich, ihren einstigen Wert abzuschätzen.

Es hat wenig Wahrscheinlichkeit, dass das Gemälde von Botticelli's eigener Hand ist, die Arbeit ist etwas nachlässig und zu flüchtig, das Antlitz der Jungfrau hat zu wenig Ausdruck. Die Figur des heil. Sebastian ist eine der interessantesten, das Gesicht hat etwas Weibliches, ein wenig melancholisch, verwandt mit gewissen Engeln des Meisters. Die Hände haben nicht ganz das persönliche Leben, das Botticelli ihnen sonst verleiht. Doch kann man jedenfalls das Werk als dasjenige eines guten Schülers betrachten, der unmittelbar durch den Meister inspiriert wurde und vielleicht unter seiner Leitung arbeitete.

Ich bin nicht in der Lage gewesen, Dokumente aufzufinden, die mir erlaubten, den Zeitpunkt genau festzustellen, in welchem das Bild gemalt worden ist, und den Künstler, bei dem es bestellt wurde.

Florenz, Okt. 1899.

Jacques Mesnil.

## DER WIENER KONGRESS <sup>1)</sup>

VON HANS W. SINGER, DRESDEN

**W**OHL hat die grosse Revolution die alte Pracht gebrochen. Wohl hat sie zunächst die Centralisation des Reichthums aufgehoben, dadurch der Kunst den Nährboden genommen und so den Sinn für Schönheit verkümmern lassen, an dessen Stelle nun die Verehrung des Zweckmässigen trat! Aber einer alten Herrlichkeit hat sie mit ihrem Aufschwung des vierten Standes nichts anhaben können — der Gesellschaft.

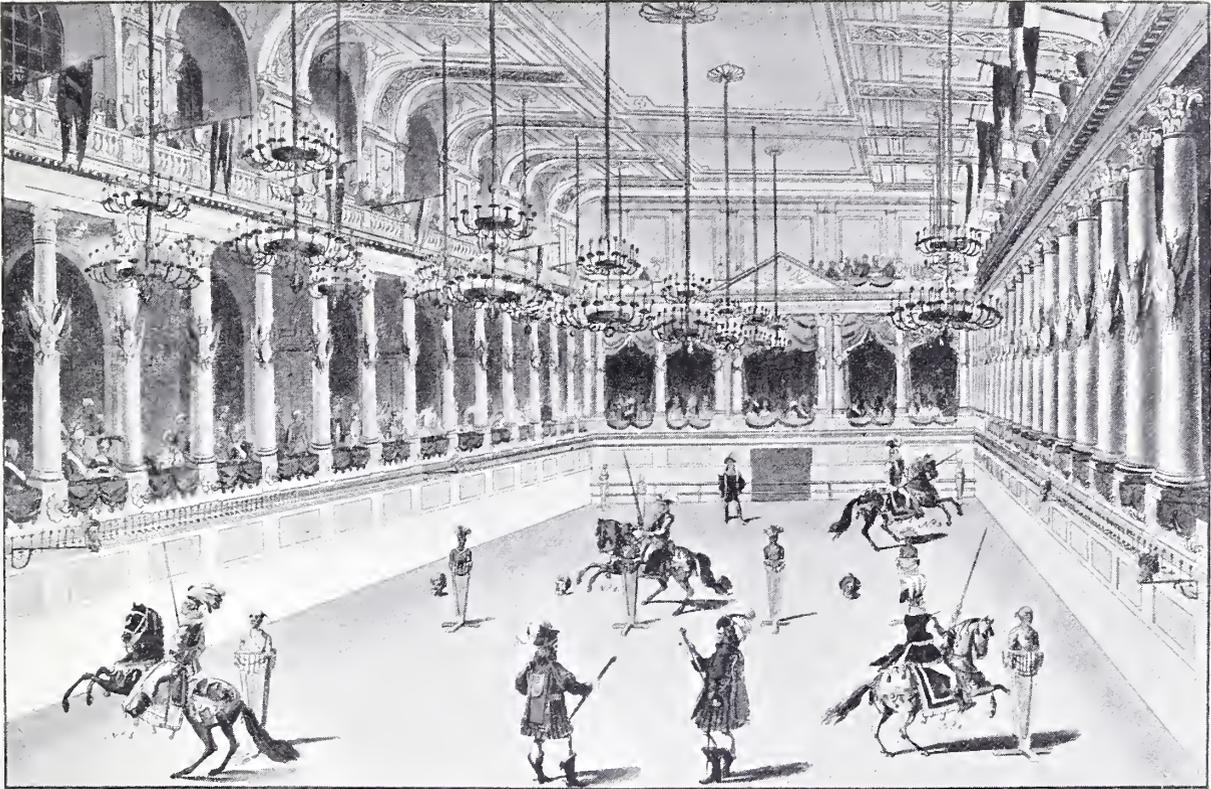
Es ist, als ob das rohe Eindringen der Massen in die Weltgeschichte nur noch zu einer grösseren Abschliessung geführt hätte: als ob die Kreise, die von jeher auf das Volk herabsahen, jetzt, da es ihnen so viel von ihrer äusseren Macht entwunden, erst recht die Annäherung scheuten.

Die Gesellschaft, — das ist der Ausschuss, das ist die vornehme Zurückhaltung, ist die Kaste. Wir

1) Der Wiener Kongress: Kulturgeschichte, Die bildenden Künste und das Kunstgewerbe, Theater und Musik in der Zeit von 1800 bis 1825. Mit Beiträgen von Bruno Becker etc. unter Redaktion von E. Leisching: Wien, Artaria & Co. 1898. Gr. 4°.

kennen das heutzutage nur noch vom Hörensagen, — eine Gesellschaft in solchem Sinne giebt es nicht mehr. Heute haben die trübselige Wissenschaft und der steigende Verkehr nach und nach das erreicht, woran die brutale Kraft vor hundert Jahren scheiterte. Die Wissenschaft enttheiligt alles indem sie es allen preisgiebt: dem Verkehr gelingt es immer mehr und mehr, alle Wege unseres Lebens zu nivellieren.

Die Eigner des Geistes, ehemals aufgewachsen in irgend einem echten Milieu der Gesellschaft, wenden sich, seit diese Stütze fehlt, an das Volk. Die Gesellschaft Elisabeths konnte einen Shakespeare, die Louis le Grands einen Molière tragen, nun erleben wir es, dass ein Dramatiker den Frack heute zur Premiere in Berlin, morgen in Wien anzieht, und womöglich in derselben Woche damit zur gleichen Gelegenheit nach Köln oder Frankfurt reist! Der Sozialismus des Geistes ist schon angebrochen. Jeder »Fortschritt im Interesse der Gesamtheit«, jede Verflachung und neue Bequemlichkeit, wird mit Jubel begrüsst. Die einstige Vielseitigkeit des menschlichen Lebens schwindet immer mehr zusammen, bis nur noch die braven,



*Das Karussell in der Hof-Reitschule. Aus »Der Wiener Kongress«.*



*Kaiserin Elisabeth von Russland, nach Heiusius.  
Aus »Der Wiener Kongress«.*



*König von Rom, von Constantiu, nach Gérard.  
Aus »Der Wiener Kongress«.*

allgemeinverständlichen Meter, und Liter, und Mark, und Pfennige übrig bleiben werden. Für das Volk thut man gern alles: es kann ruhig der Zukunft entgegen sehen. Die Weltsprache wird ja wohl auch noch kommen. — — —

Vielleicht kann man den Wiener Kongress eine Art Höhepunkt, ein letztes Aufflackern der alten Gesellschaft nennen, ehe die trockenen Feinde sie ersticken. Weder die Beschlüsse des Kongresses« — schreibt Eugen Guglia, noch der Gang der Unterhandlungen machen den vornehmsten Reiz dieser Versammlung aus, sie allein wären heute kaum noch imstande, ein allgemeines Interesse für sie zu erregen. . . . Aber es ist eine andere Seite, von der aus betrachtet der Kongress auch heute noch ein unendliches Interesse gewährt. Das ist, so meinen wir, vor allem die Fülle persönlichen Lebens, die sich in ihm und um ihn bewegte. Aus den Protokollen und Denkschriften weht uns das nicht entgegen . . . . In dieser Weise den Charakter der damaligen Zeit, die intimen Neigungen und Gesinnungen der damaligen führenden Geister, festzuhalten und vor Augen zu führen, hat sich dieses prachtvolle Sammelwerk zur Pflicht gemacht, — und die schönste Aufgabe fiel Ludwig Hevesi zu.

Es sollten ja damals noch einmal die oberen Zehntausend über die Millionen entscheiden. Doch damit, mit dem »Weltgeschichtemachen« ohne Beihilfe des Volkes, war es nicht weit her, das empfand man auch und so kam es von selbst, dass die Angelegenheit in ein nochmaliges Erglänzen der alten Gesellschaft, in vielleicht den letzten grandiosen Cercle hinauslief.

Dem köstlichen Reiz eines damaligen Memoirenwerks begegnen wir in den beiden Beiträgen Hevesi's, Die Wiener Gesellschaft zur Zeit des Kongresses«, Wien: Stadtbild, Festlichkeiten, Volksleben«. Er beherrscht den pikanten Stil der Andeutung; wir merken, er hat sich nichts weniger als ausgeschrieben, kaum einen kleinen Teil von dem gegeben, was er geben könnte, und man möchte von ihm über diesen Stoff eine umfangreichere Arbeit lesen können. Mit ziem-

lich dem gleichen Geschick behandelt Hugo Wittmann die Wiener Theater zur Zeit des Kongresses und Guglia dessen Fürsten und Staatsmänner. Auch Carl Masner weiss uns anregend über das Kostüm der Empirezeit zu unterhalten. Etwas weniger gelungen vielleicht ist Leisching's Einführung in die geistigen Strömungen des 19. Jahrhunderts. C. von Lützwow's Kapitel über die hohe Kunst, einer des letzten Aufsätze des unlängst verstorbenen Wiener Kunsthistorikers, ist ebenfalls ein bisschen trockener und lehrhafter als wünschenswert. Doch kommt das wohl daher, dass er, wie auch die anderen Schriftsteller, die einzelne Gebiete der Kleinkunst behandeln, immer ausgiebige Hinweise auf die 1896er erfolgreiche Kongressausstellung (die ja die Veranlassung zu unserem Werk abgab) einflechten.

Der Bilderschmuck des Bandes ist ungewöhnlich gut, gilt ja Wien in diesem Punkt mit Recht als die fortgeschrittenste Stadt auf dem Festland. Dort haben Angerer & Goeschl es fertig gebracht, Rasterdrucke mit vollständigem Papierweiss herzustellen. Bisher haftete an

der Autotypie derselbe Hauptmangel wie an der Photographie. Sie setzte den Gesamton des Bildes herab und schwächte die Gegensätze ab. Wenn man einen Strich auf weissem Papier reproduzieren wollte, so erschien der Strich dunkelgrau und das Papier hellgrau, da man das Netz nie ganz unterdrücken konnte. Das haben jetzt A. & G. geleistet. Einen Teil der Buchdruckclichés für dieses Werk haben sie geliefert. Ausgezeichnete Heliogravüren, auch farbige, wurden von Blechinger

hergestellt: ebensolche Lichtdrucke in Farben von Löwy (letztere leider mit unechtem Plattenrand versehen). Den hervorragendsten Schmuck bilden vier Bildnisradierungen des Wiener Altmeisters William Unger, ganz prachtvoll (namentlich das vom Victor Grafen Fries) durch die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Farben gedruckt.

Das Werk kennzeichnet wirklich einmal ein im weiteren Sinne Deutsches Unternehmen, das zugleich populär und doch gut, doch künstlerisch vornehm ist.



Standuhr mit beweglichem Zifferblatte.  
Aus »Der Wiener Kongress«.

## BÜCHERSCHAU

**Hans Thoma-Gemälde**, herausgegeben von *Henry Thode*;  
Verlag von Heinrich Keller, Frankfurt a. M. 1900.

Am 2. Oktober des verflossenen Jahres feierte man in Frankfurt a. M. den sechzigsten Geburtstag von Hans Thoma zugleich als ein Abschiedsfest. Nach 22jähriger stiller aber bedeutungsvoller und unendlich reicher Thätigkeit in der alten Reichsstadt verliess der Meister diese, um, dem Rufe seines heimatlichen Landesherrn folgend, sich nach Karlsruhe in eine öffentliche Stellung zu begeben. Was für Früchte wird sein dortiges Lehramt zeitigen? Wird seine persönliche Art, die Natur zu schauen und wiederzuerschaffen im Bilde, wird sein »Stil« nun fortgepflanzt werden in einer Anzahl Schüler, die seines Genies sich nicht ganz unwürdig erweisen werden? Wir wissen es nicht; noch lässt sich nichts darüber sagen. Hängt dies ja doch nicht ab von der Grösse und Wahrheit seines Stils, auch nicht von seiner Lehrmethode, sondern von dem Wesen jener, die das hohe Glück geniessen werden, von ihm lernen zu dürfen. Eines vor allem werden diese besitzen müssen: Glauben! Aber nicht den Dogmenglauben, der ausser den überlieferten Regeln der Akademie oder den Manieren der »Clique« kein Heil in der Kunst kennt. Nein, einen ganz anderen Glauben! »Auch in der Kunst gilt der Satz der in der Religion das Entscheidende ist: Nicht durch die Werke, sondern durch den Glauben wird man gerecht! Nicht durch die Werke, sondern durch den Glauben gewinnt man die Erlösung«, so hat sich Hans Thoma selbst einmal geäussert. Und der Freund des Meisters, der Vorkämpfer seiner Kunst in den Zeiten der Anfeindung, Professor Henry Thode, erklärt uns diesen schlichten, tiefen Ausspruch im Hinblick auf den Meister selbst: »Wurzelt sein Schauen und Vorstellen in der Kraft seiner Gefühlsauffassung der Welt, durften wir diese Kraft als Hingebung der Liebe an die Welt der Erscheinungen bezeichnen, so ist uns nun längst bewusst geworden, dass mit der Liebe bei ihm der Glaube unlöslich verbunden, als ein Erfassen des Nichtwahrnehmbaren, des Wesens in aller Erscheinung! — Es ist die Verdeutlichung dieses Wesens in seinen Werken, die unser eigenes Wesen, unsere Seele, so stark ergreift, so wunderbar stimmt. Nun verstehen wir, was er gemeint, als er aussprach: Der Satz von der Rechtfertigung durch den Glauben gelte auch in der Kunst. Auch bei ihm sind die Werke nur die Früchte des Glaubens«. (Citat aus einem Vortrag, gehalten zum 60. Geburtstag des Meisters am 2. Oktober in Frankfurt a. M.: »Hans Thoma und seine Kunst«, gedruckt bei Moritz Diesterweg, Frankfurt a. M. 1899.) Und wir anderen alle, die wir uns in der Kunst zu demselben Glauben bekennen, und die wir in den Schöpfungen Thoma's beseligende Zeichen und Unterpfänder der Wahrheit dieses Glaubens sehen und preisen, wir alle — und unsere Zahl ist ja jetzt gross — dürfen jenen Wenigen, die noch ferne stehen, zurufen: »Hättet ihr Glauben, so würdet ihr auch verstehen, verehren und lieben! Ja, wir dürfen so rufen, ohne Selbstüberhebung, ohne uns damit in das Stimmengewirr des modernen Kunstgetriebes zu mischen und ohne dass man uns als Parteigänger bezeichne. Denn dieser Glaube — so wird jeder zugeben müssen — ist keine Parteimeinung und sein Bekenntnis kein Feldgeschrei. Das Streiten für einen Künstler, so möchte uns dünken, hat wohl nur dann Berechtigung, wenn es gilt, diesem seinen Kampf um die äussere Existenz erleichtern zu helfen.

Wenn der Schaffende sich in dieser Hinsicht durchgerungen hat, dann sollte alles Streitgetöse um ihn schweigen; denn dann bedarf es nichts anderes mehr als eben jenes »Glaubens«, und der wird nicht erzwungen. »Aus der Gemeinschaft des Gefühlslebens entsprungen, erhaben über alle egoistischen Bestrebungen, die der Tag, das Leben notwendig mit sich bringen, die entzweien und zum Kampfe führen, stellt die Kunst einen schönen Frieden, eine Harmonie her. Wir können durch sie erhoben sein in eine Region über allem Lieben und Hassen«, so sagte Thoma selbst bei Gelegenheit jener Geburtstagsfeier in einer unvergleichlichen Ansprache an seine Freunde, echten deutschen Künstlerworten (gedruckt als Anhang zu jener Rede Thode's; s. o.), aus welchen ich mich nicht enthalten kann, bei dieser Gelegenheit weiteren Kreisen noch einige Zeilen bekannt zu machen. Sie lauten: »Das Spiel des Künstlers, so sehr dem Traumleben verwandt, scheint uns auf einmal den Blick zu eröffnen in die geheimnisvollen Tiefen, in denen unser Dasein wurzelt. Wir ahnen dann vor den Werken der Kunst, dass hinter dem heiteren Kinderspiel ein tiefer Ernst steckt — und dass das, was Willkür schien, aus folgerichtiger Notwendigkeit hervorgeht — und wir empfinden diese notwendige Folge zumeist als Harmonie, als die Echtheit, die aller guten Kunst eigen ist. Wir fangen an zu glauben, dass da etwas von dem, was uns allen gemeinsam ist, etwas aus dem dunklen Grunde unseres Seins offenbar werden könnte. Freilich werden wir ja dadurch immer nur zum Ahnen kommen — aber wir sollen dies Ahnen nicht verachten, ist es doch der liebliche Vorbote unseres Glaubens, der ja ebenso aus der Gemeinsamkeit des Gefühlslebens seinen Ursprung hat«.

Besser als eigene Betrachtungen über die Bedeutung Hans Thoma's, so scheint mir, werden diese tiefen Worte über das Wesen der Kunst, welche der Künstler in jener Rede sprach, — in der er in schlichter deutscher Künstlerweise die ihm bereitete Feier als ein der Kunst im allgemeinen und unpersönlichen Sinne geltendes Fest angesehen wissen wollte — geeignet sein, das Interesse für eine Publikation zu erwecken, auf welche die Leser nachdrücklich zu verweisen der Zweck dieser Zeilen sein soll. Professor Thode beschloss aus Anlass jenes Festes, das ganze riesengrosse Werk des Meisters in einer umfassenden Sammlung guter Reproduktionen zu veröffentlichen. Die beiden ersten Mappen dieses »dem Meister zum 60. Geburtstag« gewidmeten Werkes liegen nun vor, begleitet von einer Einleitung, in welcher der Herausgeber noch einmal in bekanntem warmen Tone und mit ernster, tiefgedachter und -gefühlter Begründung von seinem Bekenntnis und seiner Glaubenserkenntnis in Betreff des Thoma'schen Genies Zeugnis ablegt. Aus praktischen Gründen soll die Reihenfolge der zu reproduzierenden Bilder nach ihren augenblicklichen Aufbewahrungsorten getroffen werden. Mit den Werken, die in Frankfurter Besitz sich befinden, ist der Anfang gemacht worden. Wenige, aber treue, begeisterte und opferwillige Freunde, die sich der Meister bei seiner Niederlassung in Frankfurt gewann, haben sich von den Zeiten der Not, der Verkenntung und der Anfeindung an bis jetzt unbeirrt und hilfreich vieler seiner Schöpfungen angenommen; in ihrem Besitz befinden sich jetzt die reichhaltigsten Sammlungen Thoma'scher Werke. Als dann Anerkennung und Erfolg sich einstellten, da zögerte weiterhin eine Anzahl wohlhabender Frankfurter nicht, sich

Werke des bedeutenden Mitbürgers zu erwerben, so dass die beiden vorliegenden ersten Mappen allein die stattliche Zahl von 150 Blättern nach Bildern in Frankfurter Besitz enthalten. Obgleich nun diese 150 Blätter schon eine Fülle der verschiedensten Eindrücke Thoma'scher Kunst gewähren, obgleich jedes derselben uns Neues und Eigenartiges zeigt und obschon wir an Hand derselben einen guten Begriff von der künstlerischen Entwicklung Thoma's erhalten (von 1866—1898 ist fast jedes Jahr mit mehreren Schöpfungen vertreten), so giebt uns, wie die Einleitung auch bemerkt, diese erste Sammlung in der That noch nicht einmal einen allseitigen Einblick in das Schaffen dieses seltenen Künstlers. Mit Spannung darf deshalb den weiteren Mappen entgegengesehen werden. — Auf einzelne der erschienenen Blätter näher einzugehen, würde hier zu weit führen. Nur sei erwähnt, dass wir Thoma auch als Freskomaler kennen lernen: wir finden Reproduktionen nach Wandbildern aus dem *Ring des Nibelungen*, 1882 in einem Frankfurter Privathaus gemalt, dann nach solchen im Restaurant zum Kaiser Karl (gemalt 1887) und nach humorvollen, phantastischen, an Dürer's Randzeichnungen erinnernden Deckengemälden im Café Bauer (1886), wo übrigens, nebenbei gesagt, die Wandbilder von Thoma's Hand schon seit längerer Zeit unsichtbar sind, weil — Malereien Anton von Werner's darüber angebracht wurden. Die Photogravüren der Publikation selbst sind ganz vorzüglich gelungen. Hervorgehoben zu werden verdient, dass trotz der Güte und schönen Ausstattung der Verleger einen für solche buchhändlerische Unternehmungen verhältnismässig billigen Preis angesetzt hat, so dass man eine weite Verbreitung des Werkes, das geeignet ist, Thoma's Kunst in immer weitere Kreise zu tragen, erhoffen darf. Alle Verehrer dieser Kunst werden wünschen, dass die Herausgabe weiterer Mappen recht bald ermöglicht werden kann. Vor allem aber werden sie wünschen, dass dem Meister selbst nach seiner fruchtbaren Schaffensperiode in Frankfurt a. M. noch eine recht lange derartige in Karlsruhe folgen wird.

Dr. Alfred Peltzer.

*The National Gallery*. Edited by Sir E. Poynter, Director. Vol. I. II. London. Cassell & Co.

Die meisten der grossen kontinentalen Galerien besitzen illustrierte Kataloge, die zu verhältnismässig niedrigen Preisen zu haben sind. Nur die englische *National-Gallery* stand bisher ziemlich vereinzelt ohne ein solches Werk da, wenigstens insofern, als kein amtlicher illustrierter Katalog vorhanden war. Die für offizielle Arbeiten bestehende Druckerei erhielt seiner Zeit einen solchen Auftrag, aber dies Buch fiel so dürftig aus, dass weder Fachleute noch

Liebhaber es ihrer Bibliothek einreihen wollten. Endlich gelang es nun der Verwaltung des Museums durch oben genannte Privatfirma ein so ziemlich allen berechtigten Anforderungen genügendes Werk herzustellen. Die beiden vorliegenden Bände (Royal-Oktav) reproduzieren die fremden Schulen. Ein dritter Band, der sich sowohl mit der alt-englischen Schule in Trafalgar-Square, wie auch mit der modernen Malerei Englands in der staatlichen, sogenannten *Tate-Gallery* befasst, wird im Herbst erscheinen. Die gesamte Serie kostet 150 Mark. Dieser hohe Preis bildet leider das »Aber« und jedenfalls den wunden Punkt des ganzen Unternehmens. Ein Beweis dafür, dass dies Werk einzig und allein in den Bibliotheken reicher Leute Unterkunft finden dürfte, liegt schon in der verhältnismässig geringen Auflage, welche nur 1000 Exemplare stark ist. Der kritische Text wurde von Sir Edward Poynter, dem Direktor der *National-Gallery*, verfasst. Jedes im Institut vorhandene Bild gelangt zur Wiedergabe. Es findet also keine Auswahl für die Zulassung zur Illustration statt, vielmehr soll der Grundsatz zur Geltung kommen: Wenn überhaupt ein Gemälde für die Galerie gut genug ist, so soll es auch gut genug zur Reproduktion sein. Als ein Illustrationsfehler muss es bezeichnet werden, das der Masstab der Photographien zu sehr wechselt, und infolgedessen leicht irrtümliche Ansichten über die wahren Grössenverhältnisse der Originale entstehen. Dagegen gewährt der Katalog den Vorzug, den Text dem Bilde in allen Fällen genau gegenüber zu finden, so dass der Leser nicht nötig hat, das betreffende Blatt zu wenden. Der Katalog ist nach den Namen der Maler alphabetisch geordnet. In der Hauptsache ist der bisherige Text des nicht illustrierten Katalogs für die neue Arbeit beibehalten worden, mitunter wurde jedoch gekürzt oder auch manches ganz fortgelassen. Sir E. Poynter hält nach wie vor daran fest, in der *Virgin of the Rocks*, das Originalwerk Lionardo's zu besitzen. In der Einleitung bemerkt Sir E. Poynter: »So prachtvoll die Galerie auch ist, so besitzt sie doch keinen Dürer, keinen Fra Bartolommeo und Watteau.« Hinsichtlich des letzteren wird durch die Eröffnung der *Wallace-Sammlung* bald Wandel geschaffen werden. Der Direktor hätte hinzufügen können, dass kein Damen- oder Kinderporträt von van Dyck, und kein wirklicher guter Frans Hals in dem Institut vorhanden ist. Bei dieser Gelegenheit dürfte es am Platze sein zu erwähnen, dass das Werk *The National-Gallery*, Part. I u. II. Berlin. *Photographic Company*, hier in London die uneingeschränkteste Anerkennung findet. Mr. S. A. Strong, Bibliothekar des Hauses der Lords, schrieb den bezüglichen Text.

C. v. Schleinitz.

## KLEINE NOTIZEN

Durch ein Versehen ist folgende zu dem Aufsatz *»Matielli, der Bildhauer Chiaveri's«* gehörige Notiz im vorigen Hefte nicht zum Abdruck gelangt: Die Abbildungen No. 6—13 sind nach Clichés hergestellt, die für das Inventarisationswerk des Königreichs Sachsen geschaffen und vom Kgl. Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichts gütigst zur Verfügung gestellt worden sind. Der Bearbeiter dieses Werkes, Herr Prof. Cornelius Gurlitt hatte die Freund-

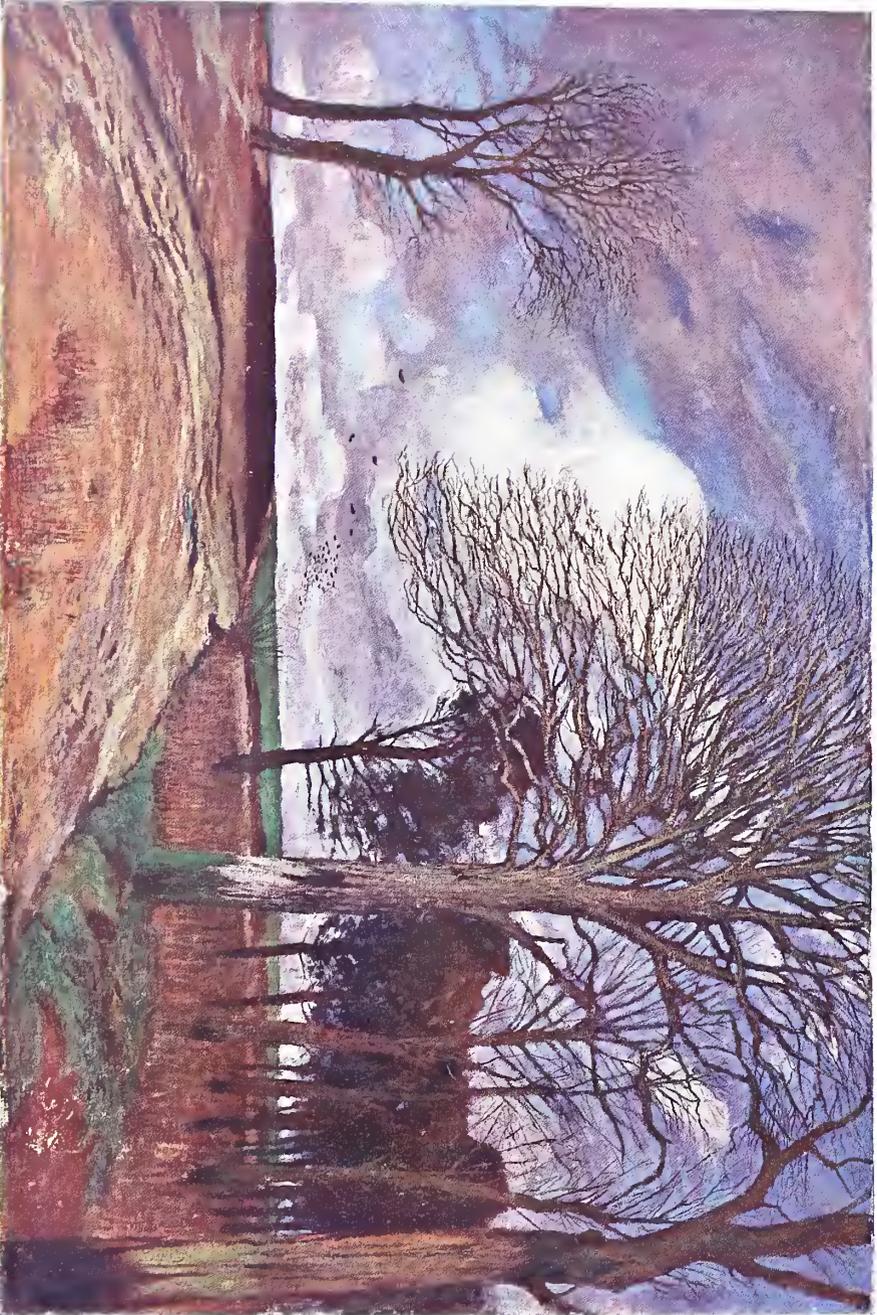
lichkeit, die Überlassung der Clichés an massgebender Stelle zu vermitteln.

Die von *Max Klinger* zu einigen Brahms'schen Kompositionen gezeichneten Titelblätter werden von der Verlagshandlung (M. Simrock in Berlin), um vielfach geäusserten Wünschen von Sammlern entgegenzukommen, von jetzt ab *auch einzeln* zum Preise von M. 8.— abgegeben (siehe Inserat).









AM WALDESRENDE VON CARL YNNIPF.

AM WALDESRENDE VON CARL YNNIPF.



*Der Gläseraal im Museo Poldi Pezzoli.*

## DAS MUSEO POLDI PEZZOLI IN MAILAND IN SEINER NEUEN UMGESTALTUNG

Von DR. GUSTAV FRIZZONI

**I**N Italien gibt es mehrere künstlerische Stiftungen, welche von wohlgesinnten, vaterlandsliebenden Bürgern als selbständige Museen errichtet worden. Wir denken dabei an Anstalten wie das Museum des Fürsten Filangeri in Neapel, die Gründung Querini Stampalia in Venedig, die Galerie Brignole Sale in Genua, die Sammlung Buonarroti in Florenz u. s. w.

Diesem Bereiche gehört auch seit 1879 die Stiftung eines mailändischen Edelmannes an, als solcher allgemein unter der Benennung Don Giacomo Poldi Pezzoli bekannt. Mit seinem Vermächtnis hat es nun eine ganz besondere Bewandnis, insofern es sich um eine reich ausgestattete Wohnung handelt, die insgesamt, da der verstorbene Besitzer keine direkten Erben hinterlassen, als ein Muster von zusammenhängenden Räumen in verschiedenen Stilen und mit zahlreichen Kunstgegenständen mancherlei Art gefüllt, ihrem Ursprung gemäss erhalten werden soll. Da aber der Gründer der wertvollen Stiftung dieselbe mit einer jährlichen Summe zu ihrer Verschönerung und Erweiterung bedacht hatte, so musste nach Verlauf der Jahre das Bedürfnis entstehen, manche Änderungen

darin vorzunehmen, damit die vermehrten Gegenstände in einer verständnisvollen Anordnung besser zur Geltung kämen. Die Gelegenheit dazu bot sich nach dem im vorigen Jahre erfolgten Tode des früheren Direktors, des gleichzeitigen Vorstehers der Breragalerie, Prof. Bertini. Derselbe, selbst ausübender Maler, zwar kein gelehrter Mann, aber mit viel Geschmack und Einsicht auch in Sachen der älteren Kunst versehen, war mehr darauf bedacht, der Wohnung seines verstorbenen Freundes und Gönners neue Kunstwerke zuzuführen, als sich mit einer angemessenen Aufstellung derselben zu beschäftigen. Es hatte sich folglich eine ziemlich unorganische Anhäufung von Gegenständen gebildet, deren Zusammenstellung eine wechselseitige Beeinträchtigung verursachen musste. Diesem Übelstande abzuwehren hat sich nun der neue Vorstand mit Anwendung besonderer Massregeln beflissen. Indem er bestrebt war, innerhalb der allerdings verhältnismässig beschränkten Räumlichkeiten Platz zu neuen Aufstellungen zu gewinnen, wurde eine allgemeine Sonderung so viel als möglich vorgenommen. Sah man früher z. B.

Cranach's Bildnisse von Luther und seiner Frau auf derselben Stelle mit Heiligen von Bartolommeo Montagna, ja sogar mit einem ganz venetianisch cinquecentistischen Bonifazio zusammengestellt, kleine Niederländer mit Italienern aus verschiedenen Zeiten, desgleichen gar manche italienische Meister von gänzlich verschiedenen Richtungen beisammen, in einer Art Gedränge, (namentlich in den letzten Galeriezimmern) die im Kopfe der Besucher eine wahre Verwirrung hervorbringen musste, so dürfte die Wirkung der nunmehr ausgeführten neuen Anordnung als eine

etwas vernünftiger und mehr harmonische anerkannt werden. Galt es doch vor allem den köstlichen Werken der Künstler vom 15. und von Anfang des 16. Jahrhunderts in abgesonderten Abteilungen den Vorrang zu geben, um statt dessen die mehr dekorativen Stücke den geringeren Räumlichkeiten zur Belebung anzuweisen. Es mussten also vor allem die ehrwürdigen Meister der am reichsten vertretenen lombardischen und venetianischen Schulen berücksichtigt und besser zusammengruppiert werden. Zu dem Zwecke

wurde für die Glanzperiode der lombardischen Malerei eine beträchtliche Räumlichkeit verwendet, welche früher, wegen der vielen echten und fingierten Thüren fast unbrauchbar war, trotzdem sie sich durch zwei grosse Fenster eines trefflichen Nordlichtes zu erfreuen hat. An den Seiten der Fenster wurden nämlich zwei schiefe Holzwände angebracht, ähnlich wie dies in vielen Räumen der Berliner Galerie der Fall ist, und dieselben mit einer feinen roten Tapete bezogen, zur Aufnahme der Gemäldefolge von Foppa, Borgognone, Boltraffio, Solario, Luini u. a. m., so dass damit dem Beschauer seine Betrachtungen und Vergleiche erleichtert werden. Setzt er sich aber auf das bequeme Sopha, welches an der dunkleren Wand zwischen den zwei Fenstern

aufgestellt ist, so hat er von dort aus den Überblick über das Ganze, auf die sich entgegenlaufenden Wände und die Schmalwand des Hintergrundes, wo zwei Gemälde von Gaudenzio Ferrari aufgehängt sind.

Dass den vorzüglichsten Stücken das hellste Licht bestimmt worden, versteht sich von selbst. So erblickt man denn zuerst zur linken Seite das unvergessliche Meisterwerk des Andrea Solari, der dornengekrönte Christus. Ein anderes Juwel in der Mitte derselben Wand ist die dem Christuskind in vornehmer Haltung

eine Blume darreichende Madonna von Giov. Antonio Boltraffio. Auf dieses, trotz einzelner Zeichnungsfehler höchst anziehende Werk, möchte ich im Vorbeigehen noch einmal die besondere Aufmerksamkeit der Kunstfreunde lenken, insofern es, zugleich mit anderen Arbeiten des edlen Schülers von Leonardo recht bestimmt beweisen dürfte, dass auch die berühmte Lünette in Sant'Onofrio zu Rom, die Jungfrau mit dem, einen bejahrten Donator segnenden Christuskind auf keinen anderen Urheber als auf Boltraffio zurückzuführen ist. Da ich dies vor Jahren mit bezüglichen mehr als Worte sprechenden Abbildungen in dieser Zeitschrift auseinandersetzen



*Madonna mit Kind und Lamm. Von Cesare da Sesto, Mailand. Museo Poldi Pezzoli.*

versucht habe, so kann ich nicht umhin, hier meine Verwunderung auszusprechen, dass später in den neueren Auflagen von Burckhardt's Cicerone die Behauptung aufgenommen worden, das römische Wandbild sei dem Bramantino zuzuerkennen, wodurch es also von dem toskanischen Meister noch mehr entfernt würde, während doch das Gepräge Leonardo's oder wenigstens das seiner direkten Schule, wahrhaftig nicht darin gelegnet werden dürfte.

Wenden wir uns nach rechts, so strahlt uns vor allem beim Fenster ein allerliebstes Bildchen entgegen, das uns wiederum an Leonardo gemahnt, da die Kom-

position desselben direkt ihm entnommen. Beiliegende Abbildung, nach einer trefflichen Photographie von Anderson, erspart uns den Gegenstand weiter zu schildern. Die Gruppe, welche sich im lionardischen Bilde des Louvre mit drei Generationen etwas gar zu pyramidenartig aufbaut, ist hier günstiger auf zwei Personen beschränkt. Ob nun diese neue Aufnahme eines der zartesten Kunstmotive, denen man überhaupt

begegnen kann, von dem raffiniertesten unter den Schülern des erhabenen Meisters her komme, nämlich von Cesare da Sesto, wie allgemein angenommen wird, oder eher als das Gediegenste anzusehen sei, was von dem anderen Schüler, Gianpietrino, hervorgebracht ist, wie Morelli meinte, bleibt vielleicht ein durch weitere Vergleichsforschungen zu lösendes Problem. Die Landschaft weicht von der phantastischen des Louvrebildes ganz ab.

Es folgt nahe dabei eine andere herrliche Schöpfung aus dem goldenen Zeitalter, die von Bernardino Luini gemalte Jungfrau mit dem Kinde, von dem eine anmutige hl. Katharina den mystischen Verlobungsring empfängt. Nahe dabei noch ein vorzüglicher Luini, der kreuztragende Christus von der weinenden Mutter gefolgt. Dann aber,

um nur das Vorzüglichste zu erwähnen, eine Zusammenstellung dreier edler Gemälde von dem bereits erwähnten Solari, die Ruhe auf der Flucht nach Ägypten und zwei Halbfiguren von Heiligen darstellend.

Als künstlerische Dekoration für das Bildergemach wurden drei alte vergoldete und mit Malereien gezierte Truhen in der Mitte der Wand aufgestellt. Unter diesen ragt bekanntlich diejenige hervor, welche zwei eingelegte Rundbildchen von Bartolommeo Montagna

enthält mit köstlich naiven Motiven (Anspielungen auf Beispiele antiker Weiberkeuschheit), wie sie bei dergleichen Möbel gern gebraucht wurden.

Ganz anders als früher gestaltet sich sodann der letzte Galerieraum, ein gut beleuchtetes Kabinett, worin früher das Mittelmässige mit dem Besten aus den verschiedensten Richtungen aufgehäuft, man möchte fast sagen aufgespeichert war. Seine Bestimmung ist nun diejenige, in

beschränktem leicht übersichtlichem Masse den anziehendsten Teil der kleineren Werke aus der venetianischen Schule zu beherbergen. Links vom Eintritt die Quattrocentisten, rechts das Cinquecento, mit anderen Worten, auf einer Seite sind Carlo Crivelli, Giov. Bellini, Cima da Conegliano, Mantegna, Bonsignori u. s. w. vertreten, auf der anderen aber Bonifazio, L. Lotto, Cariani, Marcello Fogolino u. a. m. Unter ersteren steht über alles erhaben, in der Mitte, das Madonnenbild von Andrea Mantegna, ehemals im Besitze von Giov. Morelli. Wenn wir dies hier abgebildet dem Leser vorstellen (Abb. 2), nach einer neuen Photographie von Alinari, so geschieht dies nicht nur des zarten gemalten Motives wegen, worin der Urheber sich selbst übertroffen zu haben scheint, sondern

um den Liebhabern vom Kunstgewerbe ein Muster eines Rahmens aus dem Ende des 15. Jahrhunderts zu bieten. Dabei ist zu bemerken, dass der Rahmen nichts als eine treffliche Nachahmung nach einem Modell ist aus dem verdienstvollen Werke *Le cornici italiane dalla metà del secolo XV allo scorcio del XVI*, welches der Antiquar M. Guggenheim beim Verleger Ulrich Höpli in Mailand publiziert hat.



*Madonna mit Kind. Von Andrea Mantegna.  
Museo Poldi Pezzoli.*

Noch soll hier erwähnt werden, dass während zu beiden Seiten der in der Mitte angebrachten Eingangstür die zwei tüchtigen Figuren der Heiligen Paulus und Hieronymus von dem bereits genannten B. Montagna aufgestellt sind, der freie Raum darüber mit einem herrlichen Antependium (ursprünglich zu einem Altar gehörend) von rotem Sammet mit in Gold und Weiss gestickten Tauben gefüllt ist; letztere wie bekannt das Abzeichen der Bianca Maria, Gemahlin des Herzogs Francesco Sforza, in deren Zeit die kostbare Arbeit (Mitte des 15. Jahrh.) entstanden.

Desgleichen dienen jetzt dem vorangehenden Gemach zwei mustergültige Antependien oberhalb der Durchgangsthüren zur Zierde. Die Gemälde daselbst sind nach besonderen Kategorien gruppiert und nicht mehr so übertrieben zusammengedrängt. Unter den auf der Hinterwand angebrachten ältesten Stücken mögen ein paar seltene altveronesische Meister, in letzter Zeit vom Direktor Bertini erworben, hervorgehoben werden; neben den Fenstern aber hängen einige der beliebtesten Sachen, wie die merkwürdige Darstellung des Simson und der Delila mit der falschen Inschrift Victor Carpatius, im Grunde aber wohl auch ein veronesisches Werk, und wie der in diesen Malern wohlbewanderte Dr. J. P. Richter vorgeschlagen, am ehesten von Michele da Verona. Diesem gegenüber die anmutige Gestalt des jugendlichen Antonius mit der Lilie, ein nettes Kabinettstück von F. Francia, sowie ein kl. segnender Bischof vom seltenen Ferraresen Cosimo Tura, dessen Erwerbgleichfalls der Einsicht des verstorbenen Direktors zu verdanken. Dieses in der Erfindung, sowie in der Malerei kräftige Bildchen findet merkwürdiger Weise sein Gegenstück in einer Madonna mit gefalteten Händen, welche von Adolfo Venturi im Palazzo Colonna entdeckt und in sein von Anderson illustriertes Prachtwerk über die fürstlichen Kunstschatze Roms aufgenommen wurde. Neben diesen beiden kleinen Bildern sodann lässt sich ein grösseres gut betrachten, ein Werk, das den Kunstgelehrten immer noch als ein zu lösendes Problem vorliegt. Es stellt einen fast lebensgrossen stehenden dicken Mönch dar, das Gegenstück zu einem hl. Michael in London in der National Gallery. Dass nämlich der Stil des strengen Kirchenmalers Pier della Francesca in den beiden Bildern zu erkennen ist, wird wohl von jedermann eingesehen, ob sie aber samt dem monumentalen Altarbild in der Breragalerie (mit dem knieenden Herzog von Urbino) vom Meister selbst oder von einem Schüler und Nachahmer, als welcher Fra Bartolommeo Corradini gen. Fra Carnevale namhaft gemacht wird, herrühren, wird wohl schwer zu bestimmen sein, so lange man nicht eingehendere Kenntnis des letzteren besitzt.

Bei der Gelegenheit aber soll noch einmal betont werden, dass das reizvolle, von allen echten Kunstfreunden bewunderte, Profilporträt einer jungen Frau, welchem wir wie vorhin im grösseren Saale der Sammlung begegneten, nichts mit Piero, wie vom früheren Direktor angenommen wurde, noch mit seinen direkten Schülern zu thun hat. Eine raffiniertere

Kunst ist darin unverkennbar, wie die eines Goldschmiedes, und da dürfte wohl nach meiner, auf Grund eingehender Vergleiche gewonnenen Ansicht, kein Name besser passen, als derjenige des fleissigen Antonio del Pollajuolo.

Die gründlichste Umgestaltung erhielt das Schlafzimmer des ehemaligen Besitzers. Da das Bett, nebst Zubehör in unheimlich erdrückenden schweren Formen gehalten, eine auf den Besucher nur verstimmende Wirkung auszuüben vermochte, wurde es in einem abseits gelegenen Depotzimmer untergebracht. So wurde für anderes Raum gewonnen, wie aus beiliegender dritter Abbildung ersehen werden kann, namentlich für einen reichhaltigen Glasschrank, gefüllt mit den verschiedenartigsten leicht hingehauchten Produkten der alten Glasfabriken von Venedig und Murano. Auf der Wand aber, an der das Bett mit seinem massiven Baldachin und andern Nebendingen stand, sieht man nun einen schön geschnitzten alten Schrank und drei Perückenporträts (das dritte sieht man auf der Abbildung nicht), von dem Bergamasker des 17. Jahrhunderts Fra Vittor Ghislandi (alias Frate da Galgario) kräftig hingemalt, welche sich dem barocken Stile des Zimmers geziemend anpassen.<sup>1)</sup>

Das am edelsten konstruierte und gezierte Gemach ist der ehemalige Wohn- und Empfangssaal (Abb. 4, nach Anderson). Die einzige Neuigkeit darin ist, das vor den Kamin gestellte niedliche Flügelbild von Mariotto Albertinelli (datiert MD). Was die dem Kamin gegenüber im Ebanusgetäfel eingelegten fünf Gemälde mit religiösen Darstellungen betrifft, so durfte die gar zu willkürliche Benennung *Quintin Messis* (sic), welche früher mit weissen Elfenbeinbuchstaben oberhalb angegeben war, nicht mehr geduldet werden. Die Gemälde stammen wohl von einem nicht zu verschmähenden deutschen Meister (aus dem Rheinlande?) her, und eine genauere Bestimmung mag deutschen Kunstverständigen anheim gestellt werden.

In dem anstossenden Prachtsaal, dem sogenannten goldenen, wegen der gänzlich vergoldeten Decke, ist zu bemerken, dass manches Überflüssige was die schönen Teppiche an den Wänden nicht vollständig geniessen liess, davon entfernt und anderswo verwendet worden ist. So kann man jetzt den aufgehängten persischen Teppich — wohl der kostbarste Gegenstand des Museums — in seiner ganzen Pracht von der Decke bis zum Boden überschauen. Eine strengere Klassifizierung erhielten sodann in den Glasschränken die kleineren Kostbarkeiten, besonders alte Bronzen, Gläser, Emails u. s. w. nach Zeiten und Gattungen.

Um schliesslich für die vielen aus den verschiedenen Zimmern ausgeschiedenen Sachen Raum zu gewinnen, wurden folgende Massregeln getroffen: 1. In einer kleinen Enclave des goldenen Saales wurden die kleineren

1) Das auf einem Gestell stehende Bildnis des verstorbenen Don Giacomo Poldi, von Bertini, gehört eigentlich nicht genau an den Platz, wo es die Abbildung zeigt, sondern muss beträchtlich weiter nach links geschoben gedacht werden.

Bilder, hauptsächlich die wenig bedeutenden Niederländer und einige Deutsche untergebracht; 2. im Direktionsgemach die nicht beträchtliche Zahl moderner Gemälde; 3. in der ehemaligen Büchergalerie<sup>1)</sup>, jetzt in drei Abteilungen gesondert, in der Mitte in günstigstem Lichte die beachtenswerte altflandrische Tapete, mit der Darstellung des Empfanges der Königin von Saba durch den König Salomo (gewirkte Arbeit gegen Mitte des 15. Jahrhunderts); an den beiden Enden des länglichen Lokales hingegen, in gehöriger Absonderung, der Bestand an Gemälden vom 17. und 18. Jahrhundert (grossartiges Bildnis eines Geistlichen von Ribera, Skizzen vom älteren und vom jüngeren Tiepolo, eine herrliche

1) Die Bibliothek, nur aus einer beschränkten Anzahl älterer Bücher bestehend, worunter auch seltene und geschätzte Ausgaben vorkommen, wird gewöhnlich nicht benutzt, wird aber noch immer in einem geräumigen Zimmer im oberen Stock aufbewahrt.

kleine Lagune von Guardi u. a. m.) Zur Verzierung des unteren Teiles der den Fenstern gegenüberstehenden langen Wand aber wurden die drei künstlerischen Truhen herbeigeholt, welche vorhin die Tapeten im grossen Saale unnützer Weise verdeckten; 4. in den Räumen des Erdgeschosses wurde eine grössere Zahl moderner Aquarelle aufgehängt und auf einigen Holzgestellten mehrere gute Bildnisgemälde aus den zwei letztvergangenen Jahrhunderten.

Dass ein so reiches Kunstmateriale, wie es die genannte Stiftung bietet, von den vervielfältigenden Künstlern nicht unbenutzt bleiben sollte, versteht sich heutzutage von selbst; und es mag den dafür Interessierten willkommen sein zu erfahren, dass, nachdem in früheren Jahren die mailändische Firma Marozzi vieles darin photographiert, in neuester Zeit eine gründliche Wiederaufnahme des Besten durch die Herren Alinari aus Florenz und Anderson aus Rom im Wettstreit mit vorzüglichstem Erfolge ausgeführt worden ist.



*Der schwarze Saal im Museo Poldi Pezzoli.*



Werden. Von Carl Vinnen.

## WORPSWEDE

VON PAUL WARNCKE

(Schluss.)

**H**ANS AM ENDE'S Grösse liegt vor allem darin, dass er die ewige Schönheit der Natur möglichst wahr und treu schildert. Er sieht überall ein Bild, und fast jede seiner flott und breit gemalten Studien ist ein Bild. Aus seinen Werken leuchtet die herrliche Welt der lebendigen Farbe wie aus dem ruhevollen Spiegel eines tiefen, sonnigen Sees. Wohl weiss er düstere Töne so gut wie heitere anzuschlagen, aber immer sieht er die Schönheit der Welt in unverhüllter Reinheit und Feinheit. *Otto Modersohn* dagegen liebt das Weiche, Verschwommene; seine Kunst ist dem im Dämmerlicht des Waldes, in weltenferner Einsamkeit träumenden dunklen Weiher vergleichbar. Er sieht die Welt umwallt vom Zauberschleier der Phantasie, des Märchens, der Romantik. Er ist der echte Romantiker im Sinne Goethe's: »Das sogenannte Romantische einer Gegend«, sagt Goethe, »ist ein stilles Gefühl des Erhabenen unter der Form der Vergangenheit, oder, was gleich lautet, der Einsamkeit, Abwesenheit, Abgeschiedenheit.« Wenn

Hans am Ende der Maler des Tages ist, so ist *Otto Modersohn* der Maler der Dämmerung, der Nacht. Nicht des rein Äusserlichen wegen, weil er so viele Mondbilder gemalt hat, nein, weil aus seinen Schöpfungen so oft etwas Düsteres, Unheimliches, fast Gespenstisches raunt. Seine Bilder haben etwas unsäglich Anheimelndes für das deutsche Gemüt, in dem so tief die Liebe zum Märchen, zur Sage wurzelt. Es ist ein starker Zug in ihnen, der an *Theodor Storm* erinnert. Auch noch in anderer Hinsicht, auch insofern, als er mit voller Absicht immer nur gerade genug sagt, immer nur andeutet und den Genuss des Beschauers erhöht, indem er ihm die Möglichkeit des Nachschaffens giebt und dadurch ihn selbst zum Künstler erhebt.

Ein körperlicher Mangel kommt diesem Maler sehr zu statten: er ist ausserordentlich kurzsichtig. Infolgedessen sieht er in der That nur das Wichtige und Bedeutende umher, und so wird es ihm um so leichter, in seinen Werken auf das Detail zu verzichten und,

was ihre grosse Wirkung bedeutend erhöht, nur die Massen zu geben. Aber, wie ein das Schweigen des Abends fernher durchhallender Laut die weite Stille oft erst recht vertieft, so wird in Modersohn's Bildern der Eindruck der Einsamkeit zuweilen dadurch verstärkt, dass er mit flüchtigen Strichen irgend eine Gestalt andeutet. Ich habe ihn einen Romantiker genannt. Mit diesem Namen verbinden wir so leicht ein Sichverlieren ins Grenzenlose, Unendliche, Unfassbare. Das liegt ihm ganz fern. Er ist der Romantiker des Heide- und Moorlandes, in dem er lebt und das er liebt, kurz, der Romantiker des Lebens. Er geht nicht vom Romantischen aus und fügt das Leben hinein — er geht vom Leben aus und schmückt es mit dem vollen duftigen Blütenkranz der Romantik.

Auch seinem eigenen Dasein suchte er wohl solchen Schmuck zu verleihen. Damals schon, als er mit Mackensen im Hause der Frau Behrens wohnte — wie beschaulich verstand er sich das Leben zu gestalten! Eine Menge zierlicher Vögel teilten mit ihm die Stube; er legte Pflanzen- und Insektensammlungen an und suchte verständnisvoll Formen und Farben da, wo sie allein in unerschöpflicher Fülle zu finden sind, in der Natur. Er las alle möglichen und wohl auch unmöglichen Bücher und Schriften über Kunst und Kunstgeschichte, und

in weltvergessenen Träumereien flossen ihm die Tage des Winters dahin. Und später, als er im Hause eines Klempners zwei kleine Stübchen bewohnte, da sass der Poet oftmals inmitten jener Reichtümer, Sammlungen und Vogelkäfige, Studien, Kunstwerke und Bücher in gemütlicher Enge und las, seine lange Pfeife rauchend, mit stillem Genuss die Werke irgend eines der neueren Dichter. Und welch eine Idylle, als er hier einmal krank zu Bette lag! Von ihm selbst, so erzählt einer seiner Freunde, war nichts zu sehen, als sein grosser roter Bart; sonst war alles weiss umher in dem niedrigen Zimmer, das Bett, die Wände, die Decke — aber durch die Wand war der grüne Epheu gewachsen, und über dem Bett nistete friedlich ein Schwalbenpaar, das durch das geöffnete Fenster hin und her in raschem Fluge zu Neste trug. —

Ja, Leben und Kunst zeigen bei Modersohn besonders deutlich starke Wechselwirkung. Was für eine geheimnisvolle Märchenstimmung atmet beispielsweise sein ebenfalls von der Dresdener Ausstellung her bekanntes Bild »Moorhütte«, wie sind hier die Töne empfunden und abgestimmt! Wie schlicht und grossartig ist die Komposition! Auf den Stämmen der Kiefern und der zierlichen Birke zur Seite ruht das rote Licht der scheidenden Abendsonne — aber tiefe Dämmerung hat sich schon herabgesenkt und in sie hinein strahlt das gelbrote Licht aus dem dunklen Haus im Hintergrunde, herüber zu dem schwarzen Gebälk des Ziehbrunnens und den

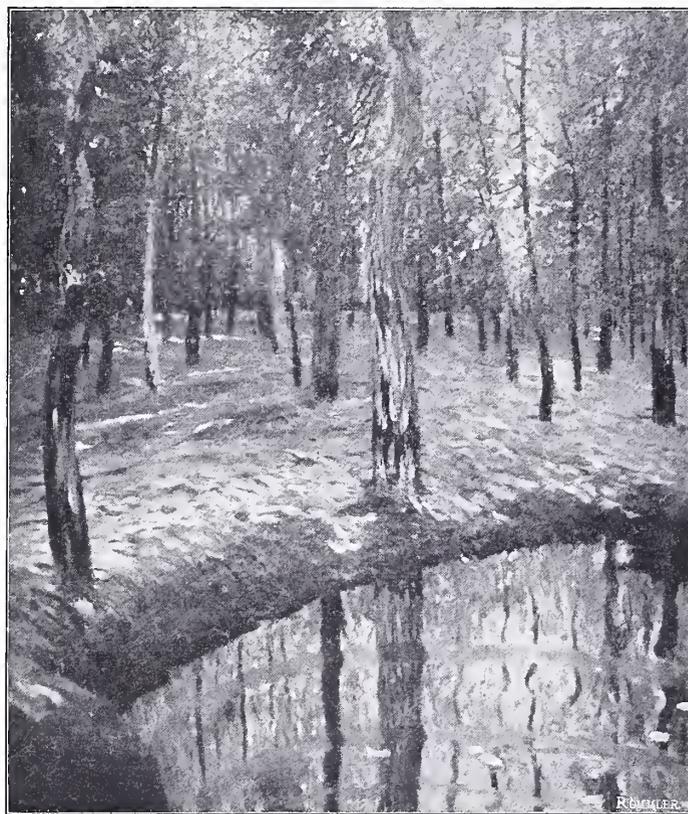
kurzen Weidenstämmen, die ihre knorrigten Häupter gespenstisch in die Luft strecken. Dunkle Vögel ruhen in ihnen — unter ihnen aber, am Rande eines Baches, kauert ein Weib. — Oder ein anderes Werk von ähnlicher

Art, das spukhafte »Mondschein« genannte — wie stark strömt das Unsagbare uns aus diesem Bilde übers Herz, was wir inmitten solcher Wirklichkeit empfinden, wenn wir in stiller Sammlung sie zu geniessen vermögen! —

Unmöglich und wohl auch unfruchtbar würde es sein, aus der grossen Zahl von Schöpfungen Modersohn's, in denen ähnliche Motive meisterhaft behandelt sind, noch weitere herauszugreifen und zu beschreiben; man muss sie natürlich unmittelbar geniessen, um ihren ganzen Zauber begrei-

fen zu können. Aber gross und gewaltig versteht der Maler besonders auch die wildbewegte Natur zu schildern, wie in seinem herrlichen »Unwetter«. Noch glüht durch die mächtige Wetterwolke, die schwer über der Erde ruht, ein letzter Sonnenschimmer und strahlt aus dem Wasser des Moorkanals zurück. Die Bäume beugen sich vor dem wilden Ungestüm des brausenden Sturmes, den wir förmlich hören und fühlen; Regengüsse rauschen herab, geisterhaft reckt fern im Hintergrunde die Windmühle ihre Flügel gegen den düsteren Himmel. — Von ähnlich packender Wirkung ist auch das düstere »Herbstwetter«, das übrigens wieder besonders auffällt durch die vortreffliche Komposition.

Modersohn's Lebensgang ist ja mit dem Mackensen's



*Im jungen Holze. Von Carl Vinnen.*

und am Ende's im wesentlichen aufs engste verknüpft. Er ist ein Sohn der »roten Erde«, zu Soest in Westfalen ist er am 22. Februar 1865 geboren. Nach Absolvierung des Gymnasiums machte er seit 1884 seine ersten Studien an der Düsseldorfer Akademie und lebt seit 1889 in Worpswede. Wohl hat er diesen Aufenthalt einige Male mit dem in grossen Städten,

dorfer Akademie z. B. würden sich ihm zweifellos die günstigsten und angenehmsten Aussichten eröffnet haben. Aber er hat festgehalten an seinen Idealen, auch damals, als er nicht in glänzender Lage war, sondern zeitweise noch unter harter Sorge zu leiden hatte. —

Neuerdings hat der Künstler, wohl durch jenen

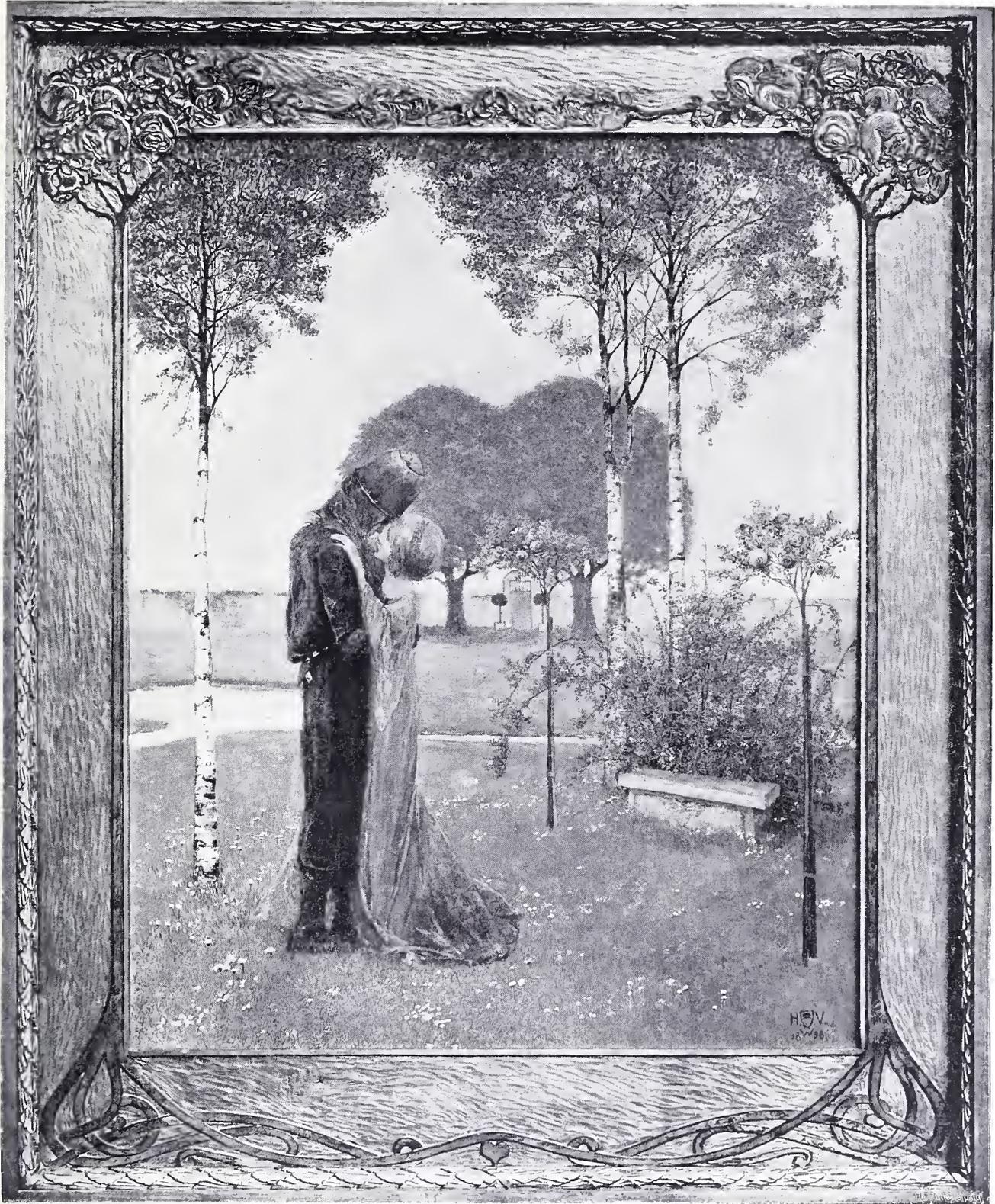


*März. Von Carl Vinnen.*

*Photographie-Verlag von Alwin Arnold in Blasewitz.*

in Hamburg und Berlin, vertauscht, aber immer wieder kehrte er, von unbesiegbarer Sehnsucht getrieben, nach kurzer Zeit in sein geliebtes Moorland zurück. Er würde auch nun und nimmer anderswo leben können, als hier in seiner neuen und eigentlichen Heimat, weil eben nur hier seine Kunst sich ausleben kann, und weil er eine zu starke Persönlichkeit ist. Manche Verlockungen sind an ihm herangetreten; an der Düssel-

starken Zug zum Märchenhaften verführt, sich auch der Gestaltung deutscher Volksmärchen zugewandt. Bei Schulte in Berlin war ein Bild »Hänsel und Gretel« ausgestellt, das an grossen Schönheiten reich war. Aber ich möchte glauben, dass der hier betretene Pfad den Maler, wenn er ihn weiter verfolgte, auf Abwege führen könnte. Er ist zu sehr ein grosser Lyriker, als dass er ohne Schaden einen epischen



*Heimkehr. Von Heinrich Vogeler.*

Stoff verarbeiten könnte. Es ist in jenem Bilde ein Zuviel, dass ein Zuwenig nach sich zieht. Modersohn ist, möchte ich sagen, zu wenig zierlich, zu wenig graziös, um besonders derartige Motive in der Vollendung behandeln zu können, die seiner würdig ist — sie sind zu genrehaft, zu wenig monumental für seine Kraft. — Er wirkt viel stärker, wenn er allein aus dem Reichtum der Natur und aus dem eigenen schöpft, und beide sind so gross, dass ihm, wenn er nichts überhastet, niemals die Gefahr der Schablone oder der Verflachung drohen wird. Er selbst wird sicher bald einsehen, dass ein erzählender Stoff seiner eigentümlichen Kraft nicht die volle Entfaltung gestattet. —

Einem anderen der »Worpsweder« ist dagegen jene Grazie in höchstem Maasse eigen, dem jüngsten unter ihnen, *Heinrich Vogeler*. Zu Bremen 1872 geboren, studierte er zuerst in Düsseldorf unter Arthur Kampf's Leitung. Die Nachwirkungen dieser Schule sind indessen wenig bedeutend in seiner Entwicklung, wenn auch die hier gelegte Grundlage eine gute gewesen sein mag. Er selbst spricht es dankbar aus, dass er sein bestes und gesundestes Können seinem Freunde Fritz Mackensen zu verdanken hat. Er kam nach Worpswede vor ungefähr sechs Jahren, lebt aber meistens nur im Sommer dort, während er im Winter viel auf Reisen ist, auch wohl in Dresden oder München längeren Aufenthalt nimmt.

Auch Heinrich Vogeler ist ein Romantiker. Aber er geht im Gegensatz zu Modersohn schon mehr vom Romantischen aus, er haftet auch wohl weniger am Worpsweder Boden. Seine Lyrik bezaubert weniger durch ihre Grösse und Tiefe als durch ihre zarte — oft fast allzu zarte — Kindlichkeit. Er ist mehr episch-lyrischer Dichter, um in dem Bilde zu bleiben. Seine Phantasie ist ganz unerschöpflich in der Hervorbringung von Werken voll feinsten, zartesten, wenn auch oft nicht tiefer Stimmung; er erreicht diese Stimmung nicht nur, indem er uns zugleich etwas erzählt, sondern — und darin ist er besonders bedeutend — das Höchste gelingt ihm gerade dadurch, dass er zugleich erzählt. Er komponiert in seine feinempfundnen märchenartigen Landschaften gleichgestimmte Gestalten mit solcher Meisterschaft, dass diese Gestalten ganz in der Landschaft aufgehen und doch den Blick unwiderstehlich auf sich ziehen; man hat das Gefühl, dass der Künstler diese Landschaften ohne diese Gestalten gar nicht kennt — für ihn stehen sie darin, sie sind für ihn ein Ergebnis und ein Bestandteil ihrer Umgebung. Von Mackensen's Gestalten sagte ich Ähnliches. Aber sie entstammen dieser Landschaft; Vogeler erfindet, oder besser: empfindet die seinen und fügt sie hinein. Während Mackensen Realist im höchsten Sinne ist, zeigt sich Vogeler durchaus als träumender Idealist! Er ist ein Schwärmer, wie die Minnesänger des Mittelalters, in das er so gerne flüchtet! —

Jene Beobachtung drängt sich besonders vor seinem Bilde »Sehnsucht« auf. Dem Beschauer den Rücken kehrend, sitzt, den blonden Kopf in die Hand gestützt, eine zierliche Mädchengestalt in blauem Kleide und schaut hinaus in das weite, grüne, ebene Land, das von zahlrei-

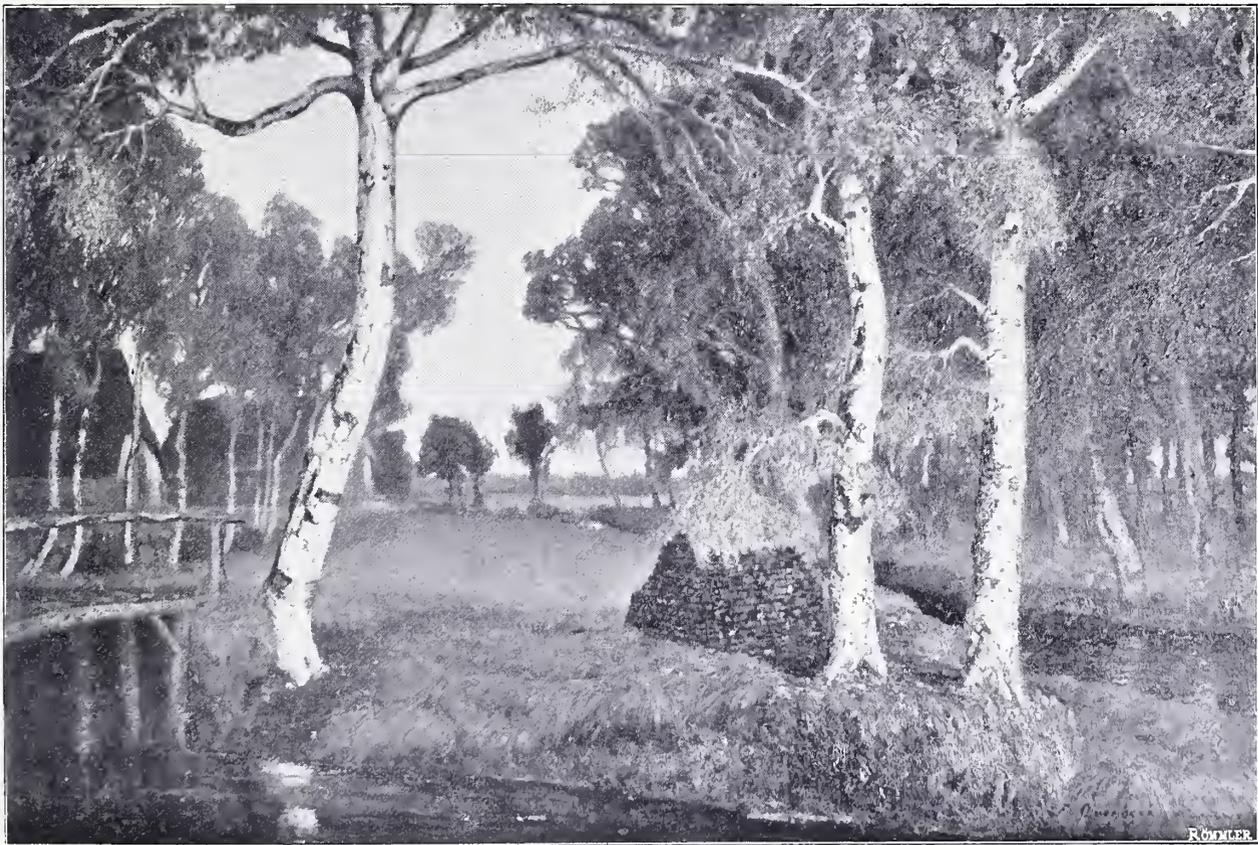
chen Wasserläufen durchzogen ist. Eine unendliche Ferne dehnt sich dahin — das ist so naturwahr wiedergegeben, dass es den Beschauer selbst wie Sehnsucht überkommt. Und wie einfach sind doch die Mittel, mit denen diese Wirkung erreicht wird! —

Auch in dem Werke, das hier reproduziert ist, der »Heimkehr«, tritt uns ein Meister entgegen; es offenbart sich hier eine der hervorstechendsten Eigenschaften Vogeler's, sein wahrhaft künstlerisches Stilgefühl. Mit diesem Begriffe ist neuerdings so oft Missbrauch getrieben, es ist in der Malerei so viel »stilisiert« worden, dass zuweilen nichts als Stil übrig blieb. Hier aber drängt sich derartiges nicht vor; hier ordnet es sich, wie es bei einem Bilde geschehen muss, unter und erhöht die Wirkung. Es tritt hier besonders auf, wo es hingehört, nämlich in dem vom Künstler entworfenen Rahmen, der das Bild umschliesst, mit ihm zusammengeht und zu ihm hinüberführt. Das Bild lässt wohl verschiedene Auffassungen zu, aber es scheint mir, als solle ein Wiedersehen im Jenseits, im »besseren Land«, geschildert oder vielmehr die Empfindung eines solchen geweckt werden. Der blumige, von einer weiten Mauer umschlossene Garten ist in seinen Motiven dem Worpsweder Lande entlehnt, aber wir glauben, eben infolge der Feinheit der Stilisierung, die sich auch in der zarten, fast körperlosen Gestalt des Mädchens zeigt, einen Blick in reinere Welten zu thun. So ist mit dem Realen das Ideale, mit dem Erhabenen die deutsche Innigkeit verschmolzen, und auch durch den Reiz der prächtigen Farbe nimmt uns das schöne, poesievolle Werk gefangen. — Zuweilen freilich führt auch Vogeler jene Seite seiner Begabung zu weit; er mutet dem Beschauer dann, wie in der »Juninacht«, durch unanatomische Verzerrung menschlicher Gestalten zu viel zu. Es ist wahr, dies landschaftlich überaus schöne Bild ist ebenfalls voll Poesie, aber sicher würde sein landschaftlicher Zauber noch stärker gewirkt haben, wenn jene Übertreibungen vermieden oder doch gemildert worden wären.

Heinrich Vogeler ist ein besonders tüchtiger Radierer, und er ist in dieser Eigenschaft häufiger hervorgetreten, denn als Maler. Freilich auch in seinen Radierungen ist er Maler, und oft der echte Märchenmaler und Märchendichter, und das Göttergeschenk wahren Humors fehlt dieser reichen Künstlernatur nicht. — Auch er hat seine Umgebung seinen Träumereien anzupassen gesucht. Ein altes Bauernhaus hat er nach seinen Angaben zurechtbauen lassen — ein ganz bestimmter Stil, eine ins Vogeler'sche über-setzte Art von neuklassischem Stil, ist der Front des Gebäudes und seinem Inneren aufgeprägt. Nur die alte mit Feldsteinen gepflasterte Diele ist geblieben, aber vielfach ausgeschmückt; im übrigen ist im Innern von dem Bauernhause kaum noch etwas zu entdecken. Jedes Kleinste aber zeigt etwas von des Bewohners Art und Geist, jede Tapete hat er gezeichnet, jedes Möbel entworfen. Und alles atmet eine urkräftige, anheimelnde Gemütlichkeit — alt und neu ist hier, wie überhaupt in des Bewohners Kunst, zu schöner Harmonie vereint. — So hat im eigenen



*Herbstabend im Moor. Von Fritz Overbeck.*



*Die drei Birken. Von Fritz Overbeck.*

Hause Vogeler seine kunstgewerbliche Begabung betätigt; aus zahlreichen Entwürfen zu Möbeln, Tapeten und Teppichen ist sie ja jedem Kunstfreund wohlbekannt, und wer nach Bremen kommt, hat am Domschhof im Restaurant »Rutenhof«, dessen Innendekoration bis ins Kleinste von Vogeler entworfen ist, Gelegenheit, sich ihrer zu erfreuen. —

Ungefähr um dieselbe Zeit wie Vogeler hatte auch ein anderer Bremer dauernd in Worpswede Aufenthalt genommen, *Fritz Overbeck*, der schon einige Jahre vorher, 1892, zuerst vorübergehend dort gewesen war. Er war am 15. September 1867 geboren, hatte in seiner Vaterstadt das Gymnasium durchgemacht und dann, seit dem Frühjahr 1889, die Düsseldorfer Akademie besucht. Trotz mancher Studienreisen in die schönen Gegenden des mittleren und südlichen Deutschland blieb immer das Bild der schlichten Moorlandschaft in ihm lebendig, und er sah bald ein, dass er nur hier das rechte Arbeitsfeld, die rechte Befriedigung finden würde. Und in der That lässt eine so innige Verbindung des stark persönlichen Elementes mit dem Charakter der Landschaft, wie sie in Overbeck's Bildern erscheint, auch bei ihm dies wohl begreiflich, ja durchaus natürlich erscheinen. Eine Fülle von Gesundheit und Kraft spricht aus ihnen, in der Farbe haben sie oft etwas Kristallisches, man möchte sagen Durchsichtiges. Das ist vor allem in einem seiner stimmungsvollsten Werke, in der »Mondnacht«, erkennbar. Eine unbeschreibliche Poesie ist dieser Schöpfung eigen — im stillen Wasser spiegeln sich die Segel der Torfboote, durch weisses Gewölk fließt das duftige Licht des Mondes herab über das alte strohgedeckte Haus im Hintergrunde. — Und etwas Herbes und doch Leidenschaftliches, Träumerisches und doch seltsam Bestimmtes ist Overbeck's Werken eigentümlich, mit gleicher Sicherheit, wie dort die Nacht, schildert er in den »Sommerwolken« den über wogendem goldenen Kornfelde glühend flimmernden Tag oder, wie im »Herbstabend im Moor«, den sinkenden, die müde Welt befreienden Abend, oder, wie in der Radierung »Stürmischer Tag«, den wild daherbrausenden Sturm; denn auch er hat seine Kraft in zahlreichen meisterhaften Radierungen betätigt. —

Es ist eine Freude, zu sehen, dass auch in unseren Tagen gleichgestimmte Naturen neidlos mit- und nebeneinander streben, höchsten künstlerischen Zielen zugewandt. Ja, diese Beobachtung wird heutzutage zu einer Erquickung und umgiebt die Worpsweder Maler mit einem Schimmer köstlicher Poesie. Nun ist in letzter Zeit viel von einer »Spaltung« die Rede gewesen, die unter ihnen eingetreten sei. Dies Gerücht ist geeignet, falsche Vorstellungen zu erwecken; es ist schon deshalb unrichtig, weil es sich, wie gesagt, nie um einen »Verein« gehandelt hat. Freunde leben und schaffen hier zusammen und doch natürlich unabhängig von einander, und nach wie vor wollen sie zusammen vor die Öffentlichkeit treten. Nur das sollte die Öffentlichkeit interessieren, und jedenfalls ist es thöricht und verwerflich, durch Redereien unfruchtbarster Art jenen Nimbus zerstören und die

Meinung erwecken zu wollen, als ob es auch hier in dieser Einsamkeit »ebenso sei, wie anderswo«.

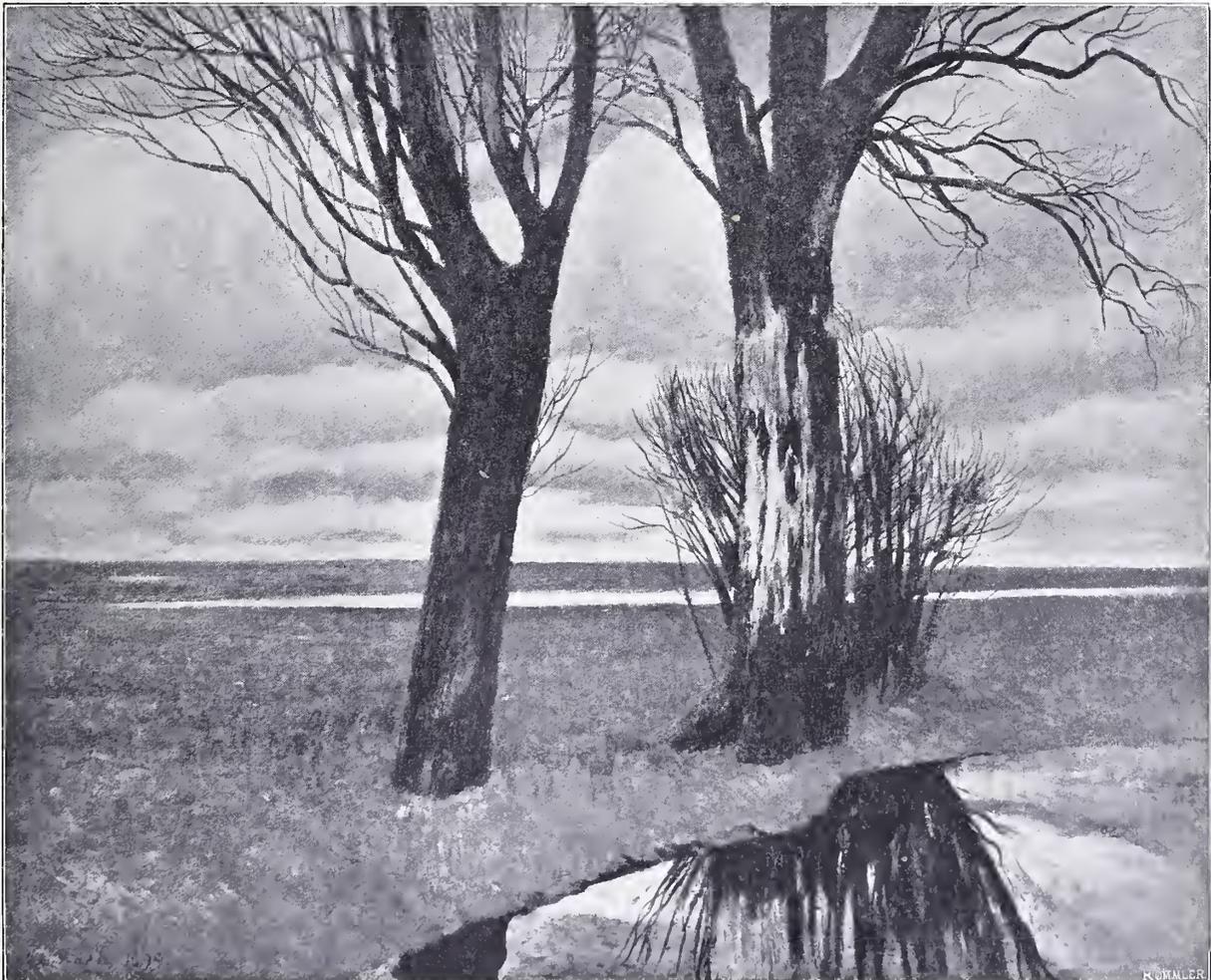
Denn von Einsamkeit kann man wohl reden, wenn auch, besonders während des Sommers, Fremde genug hierher kommen, vor allem aus Bremen. Sogar im »Führer durch Bremen« wird ein Ausflug über Lilienthal nach Worpswede dem Fremdling empfohlen und zwar natürlich im Hinblick auf die Malerkolonie. Seit sie dort, hat denn auch das Dorf selbst einen Aufschwung genommen; neben den alten Bauerhäusern findet man recht stattliche Neubauten, und — ich weiss nicht, ob das früher schon so war — es sind mehrere einfache aber gute Gasthöfe mit stolzen Namen, wie »Stadt Altona«, »Stadt Bremen« und »Stadt London« vorhanden. Auch von der Ausdehnung des Ortes hat man vielfach eine falsche Vorstellung. Worpswede ist ein langgestrecktes Dorf, und von Mackensen's Haus bis zu dem Modersohn's geht man wohl eine Viertelstunde. Am Ende und Vogeler wohnen gar im allerdings benachbarten Osterdorf; es ist eine gute halbe Stunde Weges bis zu ihnen.

Ähnlich lautet der Name des Ortes, wo der sechste der Maler, *Carl Vinnen*, wohnt, nämlich, wie schon erwähnt, Osterdorf. Es ist ein Heidegut, das mehrere Meilen nördlich von Worpswede bei Beverstedt liegt, und das man in etwa anderthalb Stunden von Osterholz-Scharmbeck erreichen kann. Es ist seit mehr als fünfundzwanzig Jahren im Besitze der Vinnenschen Familie. Hier hat der Künstler, der am 28. August 1863 in Bremen geboren wurde, einen grossen Teil seiner Jugend verlebt. Er widmete sich, nachdem er das Realgymnasium zu Bremen absolviert hatte, zuerst dem Kaufmannsberuf, den er in der Rhedereifirma seines Vaters erlernte, und blieb ihm fünf Jahre hindurch treu. Dann aber erwachten seine künstlerischen Neigungen mit neuer Kraft. Er hatte schon früh viel und gern gezeichnet und gemalt, auch in Bremen Malunterricht genossen. Jetzt ging er, 23 Jahre alt, auf die Akademie zu Düsseldorf, wo er im Verein Tartarus Modersohn und Mackensen kennen lernte. Nachdem er je ein Jahr in der Elementar- und Mittelklasse zugebracht hatte, arbeitete er ein halbes Jahr in der Stillebenklasse der Karlsruher Kunstschule unter Schönleber's Leitung, eine Thätigkeit, die ihn durchaus nicht befriedigte. Eine Erholung und Erfrischung, zumal in künstlerischer Hinsicht, gewährten ihm mehrfache längere Aufenthalte in Knocke in Belgien, wo sich damals eine Kolonie von Malern, zu denen auch die beiden Baisch gehörten, niedergelassen hatte.

Den Winter 1889 brachte er in der Heimat zu. Ein Beweis dafür, wie ernst er schon damals das Naturstudium nahm, ist es, dass er sich nach dem Muster der bekannten Komödiantenwagen einen heizbaren »Malwagen« bauen liess. Grosse Spiegelscheiben gestatteten ihm den freien Ausblick nach allen Seiten. Diesen Wagen liess er des Morgens hinausfahren aufs Feld oder auf die Chaussee. Aber das fürsorgliche Interesse, mit dem neuerdings das Auge des Gesetzes die Kunst und ihre Jünger betrachtet, sollte auch ihm sich liebevoll offenbaren. Eines Tages scheute vor



*Abenddämmerung. Von Otto Modersohn.*



*Landschaft. Von Carl Vinnen.*

dem seltsamen Gefährt das brave Ross eines Gardarmen, der dem Künstler in folgedessen ungefähr diese Rede hielt: »Sie dürfen hier nicht mehr halten. Es thut mir ja selbst leid, denn ich bin kein Feind der Kunst! Im Gegenteil: mein Sohn ist selbst bei einem Maler in der Lehre, und ich liebe die Kunst ausserordentlich, aber ich möchte doch wirklich bitten: könnten Sie das nicht auf einem Feldweg machen?« — —

In dieser Zeit besuchte Carl Vinnen zuerst seine Freunde im nahen Worpswede und ging im folgenden Jahre auf einige Monate nach München. Zurückgekehrt nach Osterndorf malte er sein herrliches, berühmtes Bild »Ruhe«, das 1893 auf der Münchener Kunstausstellung erschien und jetzt einen der grössten Schätze der Bremer Kunsthalle bildet.

Vinnen war von jeher, wie übrigens auch Mackensen, ein eifriger Jäger und Reiter. Ein unglücklicher Sturz mit dem Pferde im Jahre 1894 hatte zur Folge, dass er beinahe fünf Jahre hindurch fast gar nicht arbeiten durfte, und die allergrösste Schonung und Ruhe für ihn zur Notwendigkeit wurde. Glücklicherweise aber ist er jetzt wieder hergestellt und hat von seiner ungeschwächten, hinreissenden Kraft durch seine neuesten Bilder Zeugnis gegeben, die im Vorjahre auf der Dresdener Ausstellung, wie später bei Schulte in Berlin das grösste Aufsehen erregten. Sein Bild »März« trug ihm in Dresden die grosse goldene Medaille ein.

Carl Vinnen verdankt, wie er selbst sagt, vor allem jenem Aufenthalt in Belgien die Farbenanregung. Dass er aber ein so gewaltiger Meister der Farbe geworden, das verdankt er doch sicher allein sich selbst. Denn seit Jahren schon hat er unablässig sich mit der technischen Herstellung von möglichst leuchtenden und kräftigen Farben abgemüht, wie denn auch seinem neuen grossen Atelier in Osterndorf ein Raum zur Farbenbereitung angefügt ist. Nur so konnte es dem Maler überhaupt möglich werden, in so wunderbarer Vollendung die Pracht der Farben wiederzugeben, die er in der Natur sah.

Aber nicht nur durch die Farbe wirken seine Bilder, wie »Ruhe«, »Werden«, »März« oder »Am Waldessaum«, sondern vor allen Dingen durch die gigantische Wucht, durch das Monumentale der Auffassung. Sie durch eine Beschreibung nur annähernd zu charakterisieren, ist darum auch ganz unmöglich. Man muss sie sehen, um ihre überwältigende Schönheit begreifen zu können! Denn die Motive, die Vinnen wählt, sind ganz ausserordentlich einfach. Die »Ruhe« zum Beispiel! Am Rande eines herrlich blauen Wasserlaufes, dessen Oberfläche leichte Kreise zieht, ein paar mächtige Baumstämme in natürlicher Grösse, durch die der Eindruck des Unmittelbaren noch gehoben wird; an ihnen vorbei schweift der Blick über eine grüne Wiese hinüber zu einem fernen Gehöft. Das ist alles! Aber wie ist das, und wie ist in diesem Vorwurf die »Ruhe« empfunden und gemalt! Eins geworden erscheint in diesen Werken einer reinen, hohen, machtvollen Künstlerpersönlichkeit sie selbst

und die ganz schlicht und wahr, einfach und gross wiedergespiegelte einfache, grosse Natur! Ein Hauch des Ewigen weht uns aus ihnen an. —

Carl Vinnen lebt also nicht in Worpswede selbst, aber er gehört als Künstler doch durchaus dazu. Ja, womöglich in noch höherem Maass als seine Freunde; hat er doch, wie gesagt, von frühester Jugend auf in innigstem Verkehr mit dieser Natur gestanden! Hier auf dem väterlichen Gut schafft er, hier wird er täglich und stündlich von der ihm vertrauten Umgebung angeregt, und nirgends in der Welt wohl würde das für ihn in gleichem Grade der Fall sein. — Von den in Worpswede lebenden Künstlern gilt das Gleiche. Overbeck ist, wie Modersohn und am Ende, verheiratet, und während die ersten beiden bereits ein eigenes Haus inmitten hübscher Gärten besitzen, sind Hans am Ende und Mackensen, dessen Atelier hoch oben vom Weyerberg ins Land ragt, dabei, sich Villen zu erbauen. Schon hieraus ist die erfreuliche Thatsache zu erkennen, dass diese Künstler von dieser Scholle sich nicht trennen werden, dass sie in richtiger Erkenntnis die Absicht haben, hier, wo sie gross geworden, auch weiter zu schaffen in stetem innigem Verkehr mit der ihnen vertrauten Natur! Sie ist in all ihrer Einfachheit ja so reich an wechselnden Stimmungen, an Motiven und Bildern, dass Menschenleben nicht ausreichen, sie zu erschöpfen. Freilich oft genug wird in der Kunst Charakter mit »Schablone« verwechselt. Niemand ist weiter entfernt vom Schablonenhaften als diese Worpsweder, und dass so mancher derartiges herauswittert, oder prophezeit, ist nur ein trauriger Beweis für die Verflachung unserer Zeit. Sie hat den Sinn für Ruhe und Sammlung verloren! — Ich erinnere mich eines Wortes von Fritz Reuter, das er mit Bezug auf seinen langen Aufenthalt auf der Festung ausgesprochen hat. Er sagt ungefähr: »Lebt man in der grossen Welt, so mag man die Menschen besser explorieren, ist man aber Jahre lang auf den Verkehr mit wenigen Menschen angewiesen, so lernt man den Menschen besser kennen.« Dass Letzteres für den Künstler das Wichtigere ist, liegt auf der Hand, und sicher trifft dies Wort mutatis mutandis auch hier das Rechte. Die Natur, nicht die Welt muss der Künstler kennen, um ein grosser Künstler zu sein. — Wie hätte es auch wohl sonst geschehen können, dass so Mancher ein grosser Meister ward in jenen stillen Zeiten, wo es noch keine Eisenbahnen gab! Ist etwa Rembrandt, an den man hier in Worpswede so stark erinnert wird, je über Leyden und Amsterdam hinausgekommen? — Der Boden der Heimat war es, aus dem ihm immer wieder neue Kraft zuströmte. Und so ward gerade, weil er sich beschränkte, seine Kunst das Urbild höchster, nämlich echt nationaler Kunst!

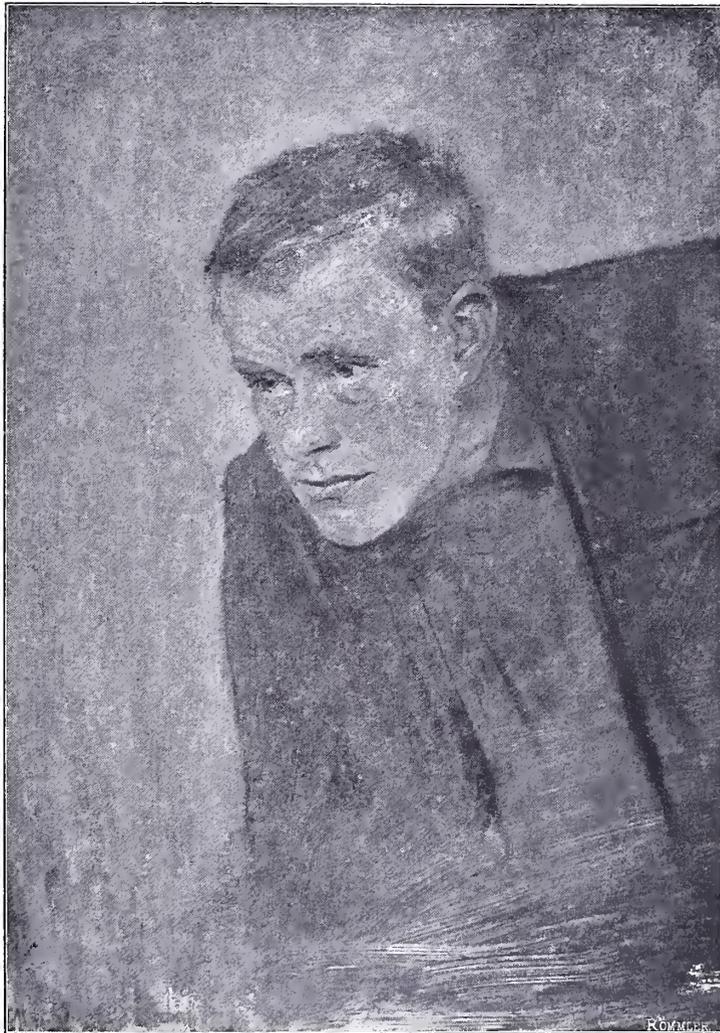
Auch bei diesen aus tiefster Empfindung geschaffenen Bildern der Worpsweder, die man geniessen muss mit inniger Sammlung, wie eine Beethoven'sche Symphonie, wird wieder offenbar die Richtigkeit des Storm'schen Wortes: »Von einem Kunstwerk will ich, wie vom Leben, unmittelbar und nicht erst durch die Vermittlung des Denkens berührt werden; am voll-

endetsten erscheint mir daher das Gedicht, dessen Wirkung zunächst eine sinnliche ist, aus der sich dann die geistige von selbst ergibt, wie aus der Blüte die Frucht. — Der bedeutendste Gedanken- gehalt aber . . . hat in der Poesie keine Berechtigung und wird als toter Schatz am Wege liegen bleiben, wenn er nicht zuvor durch das Gemüt und die Phantasie des Dichters seinen Weg genommen und dort Wärme und Farbe und womöglich körperliche Gestalt gewonnen hat.« —

Allein zu viel bleibt heutzutage an der Oberfläche! Wie Viele finden noch Zeit und Kraft, sich zu vertiefen! — Das Denken liegt der Menschheit heute

näher als das Empfinden! Und gerade jenes nationale Element in der Kunst ist am allerwenigsten Sache des Gedankens oder der Gesinnung! Nur einzig und allein auf das Eine kommt es an, das man nicht bestimmen, das man immer nur nachfühlen kann. Ein wahrhaft nationales Kunstwerk wird nur der schaffen, der an der Scholle haftet, der im vertrauten Heimatboden wurzelt. Und so, im Sinne der Worpsweder, muss der Künstler die Mahnung des Dichters verstehen:

Ans Vaterland, ans teure, schliess dich an!  
Das halte fest mit deinem ganzen Herzen!  
Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft!



*Im Sturm. Von Fritz Mackensen.  
Im Besitze des Kästnermuseums in Hannover.*

# JOHN RUSKIN

VON PAUL CLEMEN

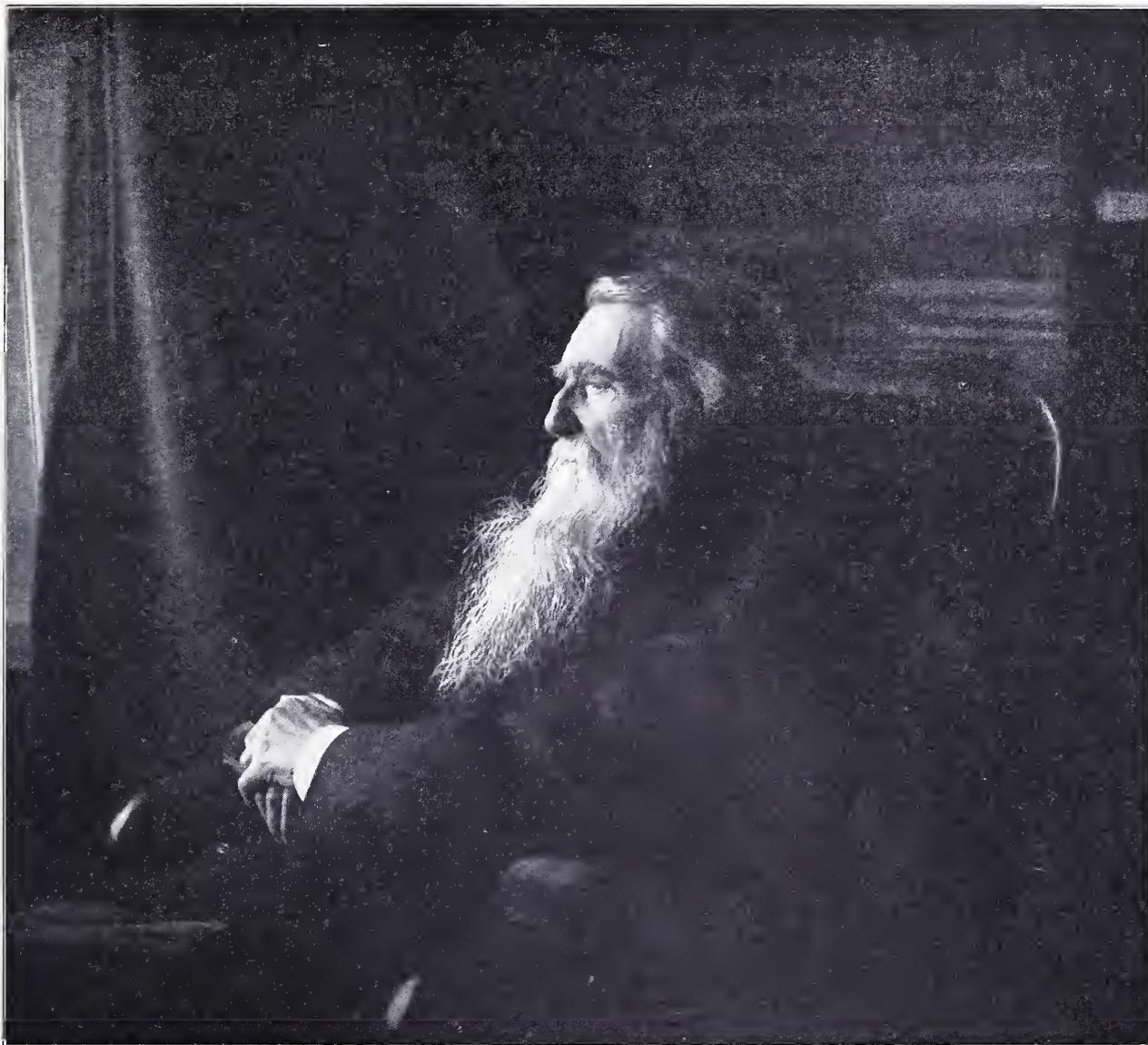
(Schluss.)

Ruskin hat in den beiden Jahrzehnten von 1840 bis 1860 fast die Hälfte der Zeit in Italien zugebracht. In diesen Jahren hat er immer und immer wieder Pisa, Florenz, Venedig aufgesucht. Die Kunst der grossen Meister der Frührenaissance war ihm hier aufgegangen; hier sah er die Künstler, nach denen er in seinem Erstlingswerk gerufen hatte, »die zur Natur gegangen waren in aller Einfältigkeit ihres Herzens«. Im Campo Santo zu Pisa fand er zuerst die Gesetze des künstlerischen Schaffens der italienischen Maler, und nun arbeitete er unermüdlich, diese Gesetze sich ganz zu eigen zu machen. Es ist wunderbar, welche Rolle das einsame Pisa in der Geschichte des geistigen Lebens Englands spielt: zwanzig Jahre vorher hatten hier kurz hintereinander Shelley, Byron, Landor Fuss gefasst. Und hier liegt wieder eine jener geheimnisvollen Verbindungen mit den Präraphaeliten seines Heimatlandes, die ja auch von den Pisaner Fresken ihren Ausgang genommen hatten. Ruskin hat die Wandmalereien des Trecento und Quattrocento selbst in mühevoller, monatelanger Arbeit kopiert, hat sich Gerüste bauen lassen, sie ganz aus der Nähe zu studieren, hat ihre Technik untersucht und nachgemacht, selbst gelernt, die Kelle zu handhaben, den Mörtel anzusetzen, den Malputz anzutragen. Er hat die Kunstwerke studiert auf dem Boden, wo sie gewachsen, wo sie mit der Architektur und mit der Landschaft und dem Himmel noch zusammengingen und zu einem vollen, ungetrübten Accord zusammenklängen, nicht in den grossen Waisenhäusern der verstossenen und aus dem mütterlichen Boden losgerissenen Kunstwerke, den Museen.

Kaum ist er nach England heimgekehrt, so wird aus dem florentinischen Einsiedler ein unermüdlicher Lehrer, Kritiker, Wanderredner, Prediger. Seit dem Sieg des Präraphaelismus galt er als der erste Kritiker Englands. In allen grösseren Städten, vor einem bunten, aus allen Ständen zusammengesetzten Publikum, hält er Vorlesungen, in Kunstschulen und Baugewerbeschulen, vor Malern, Architekten, Handwerkern, Arbeitern, er durchfliegt ganz England, verdoppelt sich, sammelt eine Gemeinde um sich, seine Jünger und Jüngerinnen folgen ihm von Ort zu Ort, wenn er mit flammender Beredsamkeit sein neues Evangelium verkündet. Es duldet ihn nicht nur als Redner und Schriftsteller — er will selbst helfen, selbst eingreifen, selbst mitarbeiten an der künstlerischen Erziehung seines Volkes. Von 1854 an giebt er in einer Abend-

schule für Erwachsene selbst Zeichenunterricht, leitet die Landschafts- und die Ornament-Klasse, während neben ihm Rossetti das Figurenzeichnen lehrt.

Nachdem in Oxford durch eine Stiftung des M. Slade im Jahre 1869 eine eigene Professur für Ästhetik gegründet worden, ward Ruskin auf diesen neu errichteten Lehrstuhl berufen. Er war der gefeiertste Lehrer in ganz Oxford. Da ihm sein Lehramt in der Luft zu schweben schien ohne gleichzeitigen praktischen Kunstunterricht, ergänzte er die Stiftung durch die Ruskin Drawing School, eine Zeichenschule, deren Oberleitung er sich selbst vorbehielt. Dazu schuf er ein ganz einziges Museum von Originalen von Tintoretto bis auf Turner und Burne-Jones und eine Sammlung von Kopien der alten Meisterwerke, unter diesen 170 von seiner eigenen Hand. Die Ramboux'sche Sammlung in Düsseldorf giebt einen ungefähren Begriff von dem Wert und dem intimen und persönlichen Reiz dieser Oxforder Kollektion. Weiter stiftete er, seit die Universität dieser neuen Zeichenschule eigene Räume in Beaumont Street eingerichtet hatte, die Stellung eines Zeichenmeisters und dotierte sie aus eigenen Mitteln. Der von ihm erwählte Lehrer, M. Alexander Macdonald, hat im Geiste des Stifters das Museum und die Schule bis zum heutigen Tage geleitet. Der Besuch durch die Studenten ist nicht eben gross, um so grösser aber der durch die Studentinnen und durch eine Schar von auswärts herbeigeilter Jüngerinnen des Meisters. Dass Künstler aus der Universität hervorgehen sollten, ist wohl Ruskin's Absicht nie gewesen — in England rekrutieren sich die Künstler noch weniger als in Deutschland aus den akademischen Kreisen: von der Universität direkt sind in England unter den Grossen nur drei ausgegangen: Burne-Jones, William Morris und Briton Rivière, und die beiden ersten sind immer etwas Gelehrte geblieben. Der Stifter wollte nur eine »praktische und kritische Schule der schönen Künste für englische Gentlemen« schaffen — und das hat er erreicht. Ich meine, damit ist auch für deutsche Universitäten ein ganz einziges Vorbild einer solchen Verbindung von praktischer Kunstübung und theoretischem Unterricht in Kunstgeschichte und Ästhetik geschaffen worden. Der Kunstunterricht an den deutschen Hochschulen hat ja in dieser Form begonnen — Oeser und Fiorillo waren die ersten Vertreter dieser Art der Kunstunterweisung. Was Konrad Lange in seinem feinsinnigen Buche von der künstlerischen Erziehung der deutschen



*John Ruskin in seinen letzten Lebensjahren. Nach einer Photographie von Fr. Hollyer in London*

Jugend für die Universitäten gefordert hat: hier ist das Experiment einmal in der Wirklichkeit gemacht worden — und geglückt. Vielleicht gehören aber hierzu so selbständige und eigenwillige und so wenig professorale künstlerische Persönlichkeiten wie Ruskin und Herkomer — der ja auch eine Zeit lang Slade-Professor in Oxford war — das sind.

Noch eine zweite ideale Museumsgründung dankt England Ruskin. In Walkley bei Sheffield hatte er in Verbindung mit seiner wunderlichen St. George's Guild ein Museum gegründet als eine Art Modell, wie es jede Stadt sich schaffen könnte, auch die, welche ohne grossen und alten Kunstbesitz ist. Es enthält Proben, Originale, Kopien, Reproduktionen, Abgüsse von den höchsten Kunstleistungen aller Völker, aber aus allen Techniken, bis zur Buchmalerei und zum Buchdruck und dazu — Ruskin's persönliche Liebhaberei — Proben der feinsten und reich-

sten Kunstformen in der Natur, Krystalle und Edelsteine. Das Museum ist später nach Sheffield selbst verlegt worden: Meersbrook Hall in dem alten Park, in Verbindung mit dem spätgotischen Bischofshaus — die jetzige Behausung der Sammlung — ist das Muster eines solchen kleinen, ästhetisch gestimmten Museums, das den Besucher mit Feiertagsruhe umgeben und ihn aus dem Genuss ganz von selbst zum Studium führen soll.

Als Ruskin im Jahre 1854 seine *Stones of Venice* abschloss, hatte er schon den Leitsatz für seine soziale Wirksamkeit aufgestellt: die Abhängigkeit aller menschlichen Arbeit in Bezug auf die Schönheit der Ausführung von der glücklichen Lage der Arbeiter. Und im Jahre 1859 sprach er in Bradford die Worte aus: »die schönen Künste können nur von einem Volke hervorgebracht werden, das umringt ist von schönen Dingen und Musse hat, sie anzusehen. Wenn ihr

eure Arbeiter nicht mit schönen Dingen umgeben wollt, dann werden sie keine schönen Dinge ersinnen.«

Mit dem Jahre 1860 beginnt die Periode seiner sozialen Wirksamkeit, die ihn jetzt ein volles Jahrzehnt hindurch — bis zum Antreten der Slade-Professur in Oxford — für alle Kunstangelegenheiten fast ganz absterben lässt. In seinem Verkehr mit der Arbeiterwelt Englands hatte er immer mehr den unhaltbaren Zustand des Lebens der Arbeiterklassen erkennen gelernt und immer mehr hatte von seiner warmherzigen Natur ein tiefes und gewaltiges Mitleid Besitz ergriffen. Im Jahre 1860 erfolgte die Explosion. Im Cornhill Magazine erschienen seine vier Aufsätze über die Grundsätze der Nationalökonomie, die er später unter dem Titel »Unto this Last« vereinigte. Auch hier wieder biblische Anklänge, Anklänge an Matthäus XX, 14, an das Wort zu den Arbeitern im Weinberge: »Ich will aber diesem Letzten geben gleich wie dir.« Die Aufsätze sind ein einziger heftiger Angriff auf die Manchestertheorie, auf das Laissez faire, masslos, aber wieder durch die alte zündende Beredsamkeit getragen; er will das Mitleidmoment und das Gerechtigkeitsgefühl in das Verhältnis zwischen Arbeitgeber und Arbeiter einführen. Jetzt erfolgt sein enger Zusammenschluss mit Carlyle, dem er von jeher seine Bewunderung entgegengebracht, den er neben Turner den grössten Engländer aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts genannt hatte. Die Bedingungen, die die höchste Entwicklung der Künste verbürgen können — die er in der Conclusion zu den Stones of Venice schon aufgestellt — das sind zugleich diejenigen, die die ganze Menschheit leiblich und seelisch der höchsten Vollkommenheit zuführen können. Carlyle hatte in Past and Present zwei Arten der Arbeit geschildert: einen brutalen Mammonsdiens und eine gottähnliche Arbeit — Ruskin scheidet zwischen konstruktiver und destruktiver Arbeitsweise, zwischen solcher, die die Menschennatur entwickeln hilft und solcher, die sie entadelt, die, durch Generationen hindurch ausgeübt, eine physische Entartung und eine vollständige moralische Degeneration herbeiführen muss. So heftig war der Angriff, dass das Magazin ihm seine Spalten verschliessen musste. Aber andere Zeitschriften nahmen ihn nur um so lieber auf, und Schlag auf Schlag erschienen jetzt die leidenschaftlichen Aufsätze, die seine Sammlungen Unto this Last und Munera Pulveris bilden.

Sie brachten ihm Carlyles Zustimmung. Da ist sein Brief, den er damals an Ruskin schrieb — in jeder Zeile der ganze Carlyle: »Ich las Ihre Artikel mit Wollust, mit Jauchzen und oftmals mit hellem Gelächter und Bravissimorufen. Ein solches Ding, plötzlich an einem Tag in eine halbe Million vernagelter britischer Hirnkasten hineingeschleudert, wird viel Gutes thun. Ich bewundere an vielen Stellen die luchsäugige Schärfe Ihrer Logik, die glühende Beisszange, mit der Sie gewisse geschwollene Backen und aufgeblasene Wänste anpacken. Verharren Sie die nächsten sieben Jahre bei dieser Arbeit und erzielen Sie dabei einen gleichen Erfolg, wie in der Malerei. Inzwischen freut es mich, dass ich mich

von nun an in einer Minorität von zwei Stimmen befinde.«

Ruskin verharrte bei dieser Arbeit — nicht sieben Jahre, sondern siebenundzwanzig Jahre. Am 1. Januar 1871 begann er seine Briefe an die Arbeiter, die er dann in acht Bänden unter dem Namen Fors Clavigera zusammenstellte. Es sind wirkliche Briefe, allmonatlich von ihm geschrieben und zunächst einzeln erschienen, in dünnen Heftchen, für je 7 d., erst später vereinigt. Es ist die vollständigste Darlegung seiner soziologischen Gedanken, aber bei Leibe kein System, keine Codifikation. Schon die Briefform, die Art der Empfänger schloss das aus. Ruskin hat sich alles vom Herzen geschrieben, was er den Arbeitern zu sagen hatte, über Geschichte, Naturwissenschaft, Kunst, Litteratur, vermischt mit ganz persönlichen Erinnerungen, kleinen Erzählungen, oft fast scherzend, leicht plaudernd, bald wieder im Predigertone, seine Leser scharf anpackend und an ihnen rüttelnd, seine Hauptgesetze unaufhörlich wiederholend und sie seinem Publikum immer von neuem einschärfend. »Recht viele breitbrüstige, helläugige und glückselige Menschen zu schaffen« — das erscheint ihm als das höchste und letzte Ziel jeder grossen Sozialpolitik oder, wie er es in Oxford vor seinen Studenten gesagt: »unser Land rein und seine Menschen schön zu machen«. Die Arbeit, und zwar körperliche Arbeit, ist ihm das grosse Erneuerungsmittel aller faulenden Völker: für jeden Einzelnen verlangt er sie gebietend; jede Generation muss ihre Leibeskräfte bethätigen: Work is worship. Aber zu den Worten Arbeit und Brot will er andere in den Katechismus der Nationalökonomie einführen, die man dort vergeblich sucht: Schönheit, Ehrerbietung, Freude, Gläubigkeit. Diese neuen Begriffe gedeihen freilich nicht in den grossen Städten, sondern nur in freier Luft und im Sonnenschein: die heilende Kraft der freien Natur tritt hier wieder ein, und Ruskin kehrt zurück zu seinem Ausgangspunkt, den Gesetzen der Modern Painters. Er stellt dem, was sichtbarlich gesund ist — Verbesserung der ganzen sozialen Lage, mehr Brot, Luft, äussere Reinheit — das gegenüber, was unsichtbar gesund ist (invisibly salutary). Alles aber, was er in seinen Arbeiterbriefen an Grundgesetzen aufstellt, das Idealbild, das er hier zeichnet, steht in engster Beziehung zu seiner Lieblingsschöpfung, zur St. Georgs-Gilde.

Denn Ruskin ist wie Chaucer's Parson:

He taughte, but first he folwede it himselve.

Die St. Georgs-Gilde sollte das Utopien, das er seinen Hörern und Lesern so oft vor Augen gestellt, wahr machen — ein freier und schöner englischer Erdenwinkel, den die Eisenbahnen nicht erreichen, wo ein glückliches Völkchen in bescheidenen Verhältnissen, in kräftiger Arbeit, ohne Maschinen, des Selbstgeschaffenen froh, heiter, ruhig, schönheitsdurstig ein vorbildliches Leben führen könnte. Den zehnten Teil seines Vermögens opferte Ruskin für diese Gründung. Bei Mickley wurde eine Farm erworben, andere in den verschiedensten Gegenden Englands dazu. Der Erfolg war freilich ein mässiger — die Farm konnte sich nicht halten und die ganze Musterkolonie ging

ein, wie alle diese utopischen Gründungen des Jahrhunderts von Owen's Kolonie New-Harmony an bis zum heutigen Tag — und Ruskin war doch nicht zum zehnten Teil so praktisch wie der ihm in vielem verwandte Autor des *book of the new moral world*. Alle seine sonstigen Gründungen würden der leichten Komik nicht entbehren, wenn sie nicht so durch und durch ehrlich gemeint und durch ihre Menschenliebe rührend wären, Versuche mit untauglichen Mitteln zum Teil, aber durchgeführt mit einer echt englischen Halsstarrigkeit. Auch einer seiner wärmsten Bewunderer, Edward T. Cook, hat in seinen *Studies in Ruskin* diese Versuche nur eben unter dem Namen industrielle Experimente aufgeführt. In Westmoreland, im Langdale-Tal, mitten zwischen Ruskin's Heim in Coniston und Wordsworth' in Rydal ist das Spinnen fast ganz ausgestorben. Es soll wiederbelebt werden. Das erste Rad wird wieder gebaut und im Triumph durch die Strassen getragen wie einst Cimabues Gemälde. Dann soll gewebt werden. Aber es gibt keinen Webstuhl mehr. Da nimmt Ruskin Giotto's Relief vom Campanile des Florentiner Doms und baut darnach seinen Stuhl. Und das Bleichen wird wieder eingeführt nach dem Rezept der Nausikaa in der Odyssee. Auf der Isle of Man in Laxey belebt er ebenso die eben einschlummernde Hausindustrie und durch seinen Einfluss werden Langdale-Leinen und Laxey-Stoffe eine Zeit lang bei seiner Gemeinde Mode. Uns Deutschen erscheinen diese Versuche nur als phantastische Spielereien und zum Teil als recht gefährliche Versuche. Aber trotz aller Wunderlichkeiten sind diese Experimente doch mehr als die Marotten eines reichen Ideologen: der Gedanke war wieder einmal in die englische Welt hineingetragen und hat wenigstens auf einem Gebiete gute Früchte gezeitigt. Die grosse Bewegung, die auf Wiederbelebung der alten, auch der künstlerischen Hausindustrien ausging, hat sich seitdem vor allem auf Ruskin berufen können.

Sehr viel wichtiger, erfolgreicher und vorbildlicher war sein Eintreten in die praktische Bewegung der Arbeitererziehung. Im *Working Men's College* hat er selbst durch ein Jahrzehnt mitgearbeitet, mitunterrichtet, den Gründer des College, F. D. Maurice, mit seiner Beredsamkeit, aber auch mit dem Gewicht seines Namens gestützt. Seine Oxforder Vorlesungen gaben den Anstoss zu der sozialen Oxford-Bewegung. Arnold Toynbee, dessen Name mit dieser unlösbar verknüpft ist, sass damals zu seinen Füßen. Die *University Settlements* in East London verdanken den Ruskin'schen Gedanken ihren Ausgang. Miss Octavia Hill, die ja eine der grössten Philantropinnen und eine der merkwürdigsten Frauen des heutigen Londons ist, hat er zur Verwalterin seines Londoner Eigentums im Dienste des Allgemeinwohls eingesetzt, und seine Millionen und einen guten Teil seiner Einnahmen aus seinen Werken hat er für seine sozialen und künstlerischen Gründungen, seine Kolonien, Museen, Schulen, für den Ankauf von Kunstwerken, Förderung und Unterstützung von einzelnen Künstlern verausgabt.

War sein eigenstes Experiment mit der St. Georgs-Gilde nicht eben gelungen, so waren die Versuche,

solche Arbeiterkolonien zu schaffen, die sich an ihn anschlossen, um so glücklicher. Die eine im kleinen Stile ist seine eigene Buchhandlung in Orpington, mitten zwischen den anmutigen Hügeln von Kent gelegen, wo seine Bücher hergestellt, gebunden und versandt werden. Aber der eigentliche Vollstrecker seines Testamentes und der, der am getreuesten das Ruskin'sche Programm erfüllt hat, ist William Morris, ein ganzer Mann, als Künstler und Fabrikant, als Volkslehrer und Dichter gleich unermüdlich und arbeitsfreudig, mit kühnem Freimuth sich überall durchsetzend — seine Biographie von Aymer Vallance giebt eigentlich das Leben eines Helden der Arbeit, wie es Ruskin geträumt. Und seine kleine Kolonie in Merton Abbey hatte solch eine Idylle glücklicher, des eigenen Anteils an der Arbeit immer froh werdender Handwerker geschaffen, wie sie die St. Georgs-Gilde werden sollte. Man braucht nur den Namen William Morris zu nennen, um sofort eine ganze Welt von Reformgedanken in der englischen Kunst aufstehen zu sehen: dass er das ganze Gebiet der englischen Dekoration neu belebt, und zwar mit gesundem, energischen Leben erfüllt, dass er den Buchdruck von Grund aus umgeformt und den alten den Text begleitenden, ich möchte sagen melodramatischen Buchschmuck wieder erweckt, dass er den Sinn für Echtheit im Material, zumal in der Flächenbehandlung, gestärkt, den Stil des neuen englischen Hauses hat schaffen helfen — und wie stark und unmittelbar ist hier überall Ruskin's Einfluss und Vorbild, seine Predigt von der *Lamp of truth* und seine Lehre von dem gesunden Wachstum des pflanzlichen Ornaments. Für die Ableitung neuer Ornamente aus den einzelnen Naturformen und der fortgesetzten Zurückführung des Ornaments auf solche — als des dauernden Regenerativmittels — haben wir in Deutschland vielleicht noch sorgfältigere, wissenschaftlichere Grundlagen — ich denke an Anton Seder's Publikationen und an Meurer's glänzende Versuche der direkten Umstilisierung von Blüten. Aber wir haben weder einen so allseitig rastlos und impetuos Schaffenden wie Morris, noch einen so eindringlich und unermüdlich und so feurig Lehrenden wie Ruskin.

Und wenn dann noch der weitere Kreis von Ruskin's Nachfolgern, Schülern und Anhängern genannt werden soll: da sind etwa die Oxforder Architekten Thomas Dean und Woodward, die auch die ganz mittelalterliche Arbeitsweise in ihren Ateliers wieder eingeführt haben, dass sie dem Einzelnen die Freiheit in der Ausführung der Ornamente lassen, da sind die Künstler, die als die direkten Zöglinge seiner Kunstschule in Oxford einst unter seiner Leitung die Bibliothek des *Union Debating Club* mit Fresken ausgemalt hatten, George Allen, Hooper, Burgess, Bunney, da ist zuletzt endlich auch der Mann, dem neben Morris das neue englische Haus die besten und die künstlerischsten Gedanken schuldet: Norman Shaw.

Noch auf einem anderen wichtigen künstlerischen Gebiete aber wird Ruskin's Einfluss noch lange zu spüren sein, auf dem Gebiet der Erhaltung und des Schutzes der alten Kunstdenkmäler. Im Jahre 1854

hatte er die Gründung der society for the protection of ancient buildings herbeigeführt. Zur Leitung einer Gesellschaft taugte er freilich nicht: der Leiter ward William Morris, der Jahrzehnte lang mit Einsetzung seiner ganzen gewaltigen Persönlichkeit der neuen Gesellschaft vorgestanden hat. Ruskin's gewichtiger Stimme ist es vor allem zu danken, dass von Anfang an die Losung hier hiess: Erhalten, nicht wiederherstellen. Von der unseligen Krankheit, der Sucht nach Stilreinheit ist England zwar auch angesteckt, aber rasch wieder geheilt worden. Die vortreffliche Übersicht, die Rev. S. Charles Cox im Jahre 1897 zur Eröffnung des Kongresses in Dorchester über die Arbeiten an den englischen Kathedralen im Viktoria-Zeitalter gegeben (abgedruckt im Archaeological journal von 1897), zeigt hier viel massvollere Bewegungen als auf dem Kontinent.

Nie hat der stimmungsvolle Reiz unserer Ruinen und der alten Monumente im Edelrost der Jahrhunderte einen feineren und lebendigeren Schilderer gefunden als in Ruskin — man denke an das wunderbar poetische Gemälde, das er im vierten Bande der Modern Painters von dem alten Kirchturm von Calais giebt — ein Gedicht wie Longfellow's »Leuchtturm« — oder des Domes von Torcello im zweiten Bande der Stones of Venice. Walter Scott, sein erster Lehrer, wirkt hier im Stillen nach. Sein letztes Zeugnis ist auf diesem Gebiete der zornige Brief, den er im Jahr 1887 über die geplante Wiederherstellung der Abteikirche zu Dunblane schrieb, die er the most vulgar brutality nennt. Das merkwürdige Schriftstück lautet: »Geehrter Herr! Restaurationen sind in allen Fällen entweder fette Bissen für Architekten oder sie entstammen der Eitelkeit der betreffenden Geistlichen, und ich zähle sie zu den schlimmsten Klassen des Schwindels und der Prahlerei. Die Restauration der Abteikirche zu Dunblane, der reizvollsten Ruine Schottlands, ja in ihrer Art der reizvollsten in der ganzen Welt, muss ich für die gemeinste Brutalität erklären, deren Schottland sich seit der Reformationszeit schuldig gemacht hat. Viel lieber wäre es mir zu vernehmen, dass man eine Eisenbahn quer durch die Ruine gelegt und die Steintrümmer in den Bach geworfen hätte. Ihr immer aufrichtiger John Ruskin.« Eine Liga der Antirestorationists ist entstanden, die die Denkmäler vor übereifrigen Architekten zu schützen sucht. Ob eine solche nicht auch auf dem Kontinent nötig wäre? — Aber selbst über die Grenzen Englands griff Ruskin's Fürsorge für die alten Denkmäler hinaus. Als es sich im Jahr 1873 um die Frage einer ziemlich radikalen teilweisen Erneuerung der Fassade der Markuskirche in Venedig handelte, da gab der Kummer um sein geliebtes San Marco Ruskin einen scharfen, klagenden, bitteren, aber auch über das Ziel hinausschiessenden offenen Brief ein, der auch als Einleitung zu der Broschüre des Grafen Alvisse Piero Zorzi, Osservazioni intorno ai restauri della basilica di San Marco erschien. Meetings wurden in London, in Oxford, in Manchester abgehalten — und endlich wurde der italienischen Regierung ein grosses, von Morris verfasstes Promemoria überreicht, das von

den ersten englischen Namen, darunter auch von Lord Beaconsfield und Gladstone unterzeichnet war. Durch Ruskin's Schüler Giacomo Boni hatten die Gedanken des Lehrers dauernd in den Bestrebungen für die Erhaltung der italienischen Denkmäler Wurzel geschlagen.

Wie weit und tief auf allen Gebieten der künstlerische Einfluss Ruskin's reicht, das kann hier nur angedeutet werden. Im ganzen praktischen Kunstunterricht, im Zeichenunterricht in den Elementarschulen, im ästhetischen Lehrgang der Hochschulen lebt sein Geist. Die Museen, die Vorbilder- und Lehrmittelsammlungen zumal, haben einen guten Teil seiner Ideen aufgenommen. Aber auch die grossen Sammlungen haben sich seinem Einfluss gebeugt. Der Reichtum der Londoner Nationalgalerie an Quattrocentisten, — die zum grössten Teil erst nach 1845 erworben worden — an Gemälden Turner's ist seiner Anregung zu danken, auch reine Äusserlichkeiten, so der Schutz der Gemälde durch Glas, den er zuerst 1845 in einem Briefe an die Times anregte. Aber was weit mehr ist als all solche sporadische Einwirkung — er hat gewirkt und wirkt noch als lebendige Kraft in tausenden von Herzen. In allen Ländern, in denen die englische Sprache lebt, und vor allem auch unter der Jugend von Nordamerika, ist er für grosse Gruppen ein sittlicher Wegweiser und ein künstlerischer Führer geworden, und als bestes Erbstück hat er all seinen Anhängern seine ganze schwärmerische Hingabe an die Natur vermacht.

Vor allem auf dem Gebiete des Unterrichts ist seine Einwirkung eine tiefgehende und nachhaltige gewesen. Ruskin ist kein Fachpädagoge und er schliesst sich ebensowenig an ein pädagogisches System an wie an ein philosophisches. Er fordert vor allem neben der Fachbildung und der allgemeinen intellektuellen Dressur die moralische Erziehung, die Entwicklung der moralischen Instinkte, vor allem der Ehrfurcht, des Mitleids, des Gerechtigkeitsgefühls. Heldenverehrung predigt er wie sein grosser Vorgänger Carlyle. Wordsworth' Vers »We live by admiration, hope and love« hatte er als seinen wörtlichen Führer genommen. Diese moralischen Anlagen will er ausgebildet haben, gleichwie die Körperkräfte durch systematische und beständige Übungen gestählt werden. »Was wir nötig haben, ist eine zielbewusste, ernsthafte, praktische, unwiderstehlich wirkende Erziehung in sittlichen Gewohnheiten, in körperlicher Kraft und Schönheit: eine Erziehung, die alle die Geisteskräfte des Einzelnen aufs Möglichste entwickelt.« Sich glücklich zu fühlen — das gilt ihm als das Endziel und die Hauptsache aller Erziehung: *χαίρειν ὀρεδῶς* soll sie lehren. »Man erzieht einen Menschen nicht, indem man ihm sagt, was er früher nicht wusste, sondern indem man das aus ihm macht, was er vorher nicht war und was er für immer bleiben soll.« Ein neues Geschlecht sieht er in Ehrfurcht, Kraft und Schönheit aufwachsen. Und in seinen Plänen, Wünschen und Forderungen für die Ausgestaltung des Unterrichts und der Erziehung hat er all seine künstlerischen und seine sozialen Träume noch einmal vereinigt.

Er war einer der ersten, der naturwissenschaftlichen Unterricht verlangte, der als Grundlage für die ehrfürchtige Schätzung des eigenen Landes das forderte, was wir in Deutschland Heimatskunde nennen. Und alle Lehrfächer scheinen bei ihm eng verwandt, Handfertigkeitskurse und Zeichenunterricht, Ausbildung aller körperlichen Fertigkeiten durch alle Arten von Sport und theoretische Lehre der Körperpflege und Physiologie, Verständnis für das soziale Leben der Gegenwart und Geschichte. »Denn nur dem Menschen, der das geistige und soziale Leben seines Landes versteht, und dessen Wille dadurch so weit unterworfen ist, dass er bereit ist, das zu thun, was er thun soll, nenne ich erzogen; und den, der es nicht kennt, nenne ich nicht erzogen, und wenn er alle Sprachen Babels sprechen könnte.« In der ganzen Schulausstattung hat er dann wieder freie Luft, Sonnenschein, künstlerische Umgebung, Verfeinerung des Auges verlangt — und vielleicht ist hier sein Einfluss am sichtbarsten und greifbarsten geworden. Freilich ist der ideale Lehrplan, wie ihn S. S. Fehheimer in einer kleinen Arbeit »Über die Bedeutung Ruskin's für das Leben und die Erziehung in England« zusammengestellt hat, einseitig genug und nicht frei von Wunderlichkeiten, aber England und Amerika haben Platz für solche Erziehungsexperimente, hier lebt Ruskin am nachhaltigsten. Einen Lehrer hörte er sich am liebsten nennen. Ganze Schulen und Unterrichtsanstalten sind allein auf seinem Programm aufgebaut.

Freilich hat diese Ruskinverehrung, zumal in den siebziger Jahren, oft recht wunderliche Formen angenommen. Seine Jünger und zumal die Jüngerinnen bildeten eine Art von Heilsarmee. Alle Schrollen und Marotten wurden kritiklos hingenommen und des Meisters Paradoxa noch mehr bejubelt als die tiefsten Weisheitssprüche. Willenlos gaben sich seine Anhänger seiner Leitung hin, sie beteten an, was sie verbrannt hatten und verbrannten, was sie angebetet hatten, sobald es nur der Lehrer befahl. Karl Justi hat einmal Jacob Burckhardt unsern Geschmacksvormund genannt, — Ruskin ist ein Geschmacksdespot und launenhaft wie ein Despot. Sein sicherer befehlender Ton hat etwas Bannendes und Fascinierendes. Er duldet gar keinen Widerspruch und verlangt absolute Hingabe. Aber mit wie viel Pedanterie haben seine Jünger die Vorschriften des persönlichsten aller Kunstlehrer ausgeführt, wie sind sie blind, nur seinem Programm folgend, durch Venedig und Florenz gestolpert, um die Monumente zu kontrollieren, ob sie auch zu den Worten des Meisters stimmen. Die Mornings in Florence soll man an fünf Frühlingmorgen auf der Höhe von San Miniato lesen, ins Gras hingestreckt unter den zerrissenen Cypressen, wenn aus dem alten Friedhof zu Füßen der Duft der ersten Rosen betäubend aufsteigt, und dann soll man sich die Augen im Morgenthau waschen und frohen Herzens zum Arno hernieder steigen — das Buch ist kein Murray und kein Baedeker. Aber Ruskin für die Ausschreitungen dieser wortgläubigen Neophyten verantwortlich zu machen und ihn darnach einzuschätzen, das hiesse ebenso viel als Richard

Wagner's Bedeutung an den wilden Sprüngen seiner rabiatester Jünger zu messen.

Und endlich noch die äussere Form und das innere Band, die Ruskin's Gedanken zusammenhalten. Marshall Mather meint am Ende seiner Ruskin-Biographie, dass sein Held in erster Linie schon durch seinen Stil leben werde. Ruskin ist einer der ersten Prosaisten des neuen Englands. Sein Stil hat eine ganz einzige Geschmeidigkeit und ein wunderbares Anpassungsvermögen. In erster Linie gilt das natürlich für seine Beschreibungen, zumal seine Naturbeschreibungen. Seine Schilderungen von dem Kleinleben in der Natur, von den Moosen und den kleinen Schmarotzern, von den einzelnen Gesteinen und Felsarten sind mit so mustergültiger Beobachtung und mit solch naturwissenschaftlicher Analyse geschrieben und dabei in einer so ausdrucksvollen, glänzenden Sprache, die so anschaulich malt, sich immer neue Bilder, neue Worte schafft, für jeden Halbton, für jede Farbnuance eine Bezeichnung findet. Gleichet er hier in der sorgfältigen Kleinmalerei Adalbert Stifter, so erhebt er sich in den zusammenfassenden Schilderungen der grossen Natur zu der Sprachgewalt Alexanders von Humboldt. Er hat die Engländer ihren englischen Boden mit neuen Augen sehen und aufs neue lieben gelehrt — er ist ihnen der getreueste, überzeugteste Schilderer der Schönheiten der englischen Natur: von Scott borgt er die Schwärmerie für das Hochland, von Wordsworth die Liebe zu den Seen.

Auf die Bildung seines Stiles hatte seine puritanische Jugenderziehung, seine Bibellektüre den grössten Einfluss gehabt. Daher die alttestamentlichen Bilder, der Predigerton — er war nach Carlyle's Urteil der Mann, der unter den modernen Engländern am besten predigen konnte. Den stärksten Einfluss unter den Lebenden hat auch in der Form Carlyle auf ihn ausgeübt und durch diesen kommt er indirekt unter den Einfluss Jean Paul's. Jean Paul hatte ja, zumal durch Coleridge, auf das schreibende England zu wirken begonnen: Coleridge's ästhetische Arbeiten sind ohne das Vorbild Jean Paul's gar nicht denkbar, aber auch im äusseren hatte dieser, in dem Fragment von 1822 »Geschichte und Thaten von Maximilian, Satyrans Vetter«, den verschnörkelten Stil des Bayreuther Humoristen aufzunehmen gesucht. Das weist schon auf Carlyle's »Sartor resartus« von 1838 voraus, der am stärksten auf Ruskin gewirkt hat. An Carlyle lehnt er sich an in der fremdartigen Weise, seltsame Titel zu erfinden, aber er geht hier weit über ihn hinaus — seine Titel sagen nie unmittelbar, was das Buch bringt, sondern geben immer eine geheimnisvolle dunkle Verkleidung, ein Bild, ein Gleichnis, oft mystisch verschleiert, eine künstliche und gekünstelte Ausdeutung lateinischer Namen — man denke nur an seine sehr wenig philologische Interpretation von Fors Clavigera.

Seine Ausdrucksweise ist leidenschaftlich, impetuos — er hämmert auf Hörer und Leser mit immer neuen, wilderen Schlägen ein, um ihn mit seiner feurigen, unwiderstehlichen Beredsamkeit in seinen Bann zu zwingen, — wie er einst als Kritiker mit immer

neuen Gründen und immer neuen frischgeschärften Waffen auf den Kampfplatz zog, den Gegner mit Keulenschlägen zuletzt niederzuzwingen, sich selbst wiederholend, mit immer lauterem Trompetenstößen, bis der Ton stark und gellend wie aus Roland's Horn durch das Land drang. Er ist hier ein Liebhaber starker Worte und Attituden, darin Carlyle ähnelnd, aber doch nicht ein Rhetor aus Not — wie der immer misstrauische Nietzsche jenen einmal bezeichnet — »den beständig das Gefühl nach einem starken Glauben agaciert und das Gefühl der Unfähigkeit dazu«, sondern immer mit einem fanatischen Glauben an seine Mission. Er liebt zu viel die Superlative. Er ist immer stürmisch und so schießt er eben oft über das Ziel hinaus. Er kennt nur die vielen Dinge »die wir mit Heftigkeit ergreifen sollen«, aber die Mahnung der Prinzessin im Tasso von der Mässigung und vom Entbehren ist nicht für ihn geschrieben. »Und das Genie, es will gleich obenaus.«

Und endlich das geistige Band. Hier liegen alle eigensinnigen Mängel Ruskin's vereinigt. Er hat im hohen Alter beklagt, dass ihn in der Jugend niemand vom Raschschreiben und vom Vielschreiben abgehalten habe. In allzu reicher übermütiger Fülle läßt sich die bunte Schaar der Einfälle bei ihm zu Gaste, er konnte ihnen nicht widerstehen. Er ist einer der paradoxesten Schriftsteller, die es giebt, voll von Widersprüchen. Man kann sich anheischig machen, jeden einzelnen seiner Hauptsätze mit seinen eigenen Worten zu widerlegen. Und gar zu leicht führt er einen Gedanken bis an die gefährliche Grenze, wo Vernunft Unsinn wird. Die poetischen Bilder überstürzen sich manchmal — tollgewordene Prosa würde Pope den Stil nennen. Und vor allem: er springt fortwährend vom Thema ab, läßt sich immer zu Spaziergängen in benachbarte Gebiete verführen. Sterne hat im Tristram Shandy die Abschweifungen den Sonnenschein, das Leben und die Seele der Lektüre genannt, aber er kehrt doch wenigstens wieder zu Onkel Toby zurück — Ruskin aber versetzt plötzlich den geduldigen Leser unter eine ganz andere Sonne, es gefällt ihm dort und er bleibt dort. Einmal hatte er einen Vortrag über Krystallographie angekündigt, sprach aber über Cisterzienserarchitektur, und die Zeitungen berichteten, dass eigentlich beide Titel recht gewesen wären — oder unrecht. Die Prägnanz und Concinnität des Ausdrucks, die Schopenhauer in seiner prachtvollen Philippika über Schriftstellerei und Stil als erste Erfordernisse eines guten Stiles hinstellt, hat Ruskin nur selten. Das Wegdenken des Überflüssigen und Beiläufigen ist ihm versagt. Oft ist das ein wahrer Irrgarten, in den er den Leser einführt. Allerlei blendende kaleidoskopische Bilder wechseln mit beängstigender Raschheit. Hier gleicht er oft im schlechten Sinne dem Rembrandtdeutschen. Und bei diesem raschen Schreiben fließt eben auch sehr viel Selbstverständliches mit unter und sehr viel Banales. Der Autor fördert dann oft ganz unverständliche Plattheiten zu Tage — wie eben nur ein Engländer platt sein kann. Den Mornings of Florence schickt er eine triviale Ermahnung voraus, den Sakristan gut zu be-

zahlen; die Bible of Amiens beginnt er mit einer Bemerkung über das Bahnhofsbüffet an der Station. Und störrisch und verboht bleibt er, fast mit Behagen, bei solchen gelegentlichen Banalitäten stehen. Da ist er tyrannisch und unduldsam und oft unerträglich. Zumal uns Deutschen scheint das oft gegen das schriftstellerische Gewissen und den guten Geschmack zu gehen. Jedem deutschen Leser Ruskin's ist es wohl einmal begegnet, dass er verzweifelt und unglücklich seinen Ruskin in die äusserste Ecke warf und empört an die freie Luft lief. Ich glaube aber auch, dass die wahrhaften Ruskinverehrer, wenigstens die kontinentalen, drei Etappen durchmachen müssen — eine Vorstufe der ersten Liebe und Bewunderung des Künstlers, dann eine zweite Phase des Misstrauens, in der man sich an ihm ärgert — endlich die dritte, die den warmherzigen, edlen, unermüdeten Menschen und den feinen Künstler als ein Ganzes nimmt, all das Überstürzte und Wunderliche mit einrechnet und sich das Beste aus ihm herausucht.

Auch allerlei Spleeniges im Leben muss man bei diesem temperamentvollen Vollblutengländer mit in Kauf nehmen, allerlei Wunderlichkeiten und Inkonsequenzen. Er hasste alles, was mit Eisen zusammenhing. Daher der Feldzug gegen den Krystallpalast im Jahre 1854 »dieses Gewächshaus für Gurken« — und doch erfüllte gerade der Krystallpalast am deutlichsten seine laute Forderung von der Betonung des Konstruktiven und dem Zeigen des Materials und dem Entwickeln des Stiles aus dem Material. Er hasst alle Maschinen und Fabriken und will sie aus der Landschaft verbannen. Er hasst und verabscheut die Eisenbahn aufs äusserste als die Zerstörung des friedlichen Landlebens und vor allem als unästhetisch, unmalerisch. Zu einer Auseinandersetzung mit den Sozialistenführern vor Sheffield kam er im altmodischen Postwagen mit galloniertem Postillon angefahren; seine Bücher schickt er von seiner Buchhandlung in Orpington in Wagen nach London — nur um die Eisenbahn zu vermeiden. Und dabei vergisst er ganz, dass Turner, der für ihn ja künstlerische Norm ist, gerade am frühesten auch die malerische Wirkung dieser feurigen Eisenschlangen erkannt hat: sein Bild des Eisenbahnzuges auf der Brücke im Sturm preist Ruskin selbst als eine seiner herrlichsten Offenbarungen. Ich weiss auch nicht, warum unsere modernen Hochöfen und Schmelzwerke nicht ebenso malerisch sein sollen wie London bridge. Ich fahre so oft bei Nacht und Nebel durch unsere grosse Industriegegend an der Ruhr: die gigantischen Hochöfen mit den Brücken und Türmen, dem weissen Dampf und dem glühenden Brodem, die aus der Finsternis in gespenstischer Silhouette hervortreten, die sind ebenso malerisch wie eine brennende Piratenburg oder wie ein Ausbruch des Vesuv.

In den fünfzig Jahren seiner schriftstellerischen Wirksamkeit, bei dem Übergang in das Lager der Kathedersozialisten, hat sich nun auch Ruskin's Verhältnis zur Kunst und sein ästhetisches System wesentlich verwandelt. Er hat sich immer nach der stillen Beschäftigung mit seiner Kunst zurückgesehnt; er

klagt, dass ihm das Schicksal die Prophetenbürde auferlegt habe. Tennyson's Sohn erzählt im dritten Bande des Lebens seines Vaters, wie Ruskin in den siebziger Jahren geäußert, seine Neigung sei es, sich ganz der Kunst zu widmen, aber er empfinde es als eine Pflicht, den Rest seines Lebens der Erziehung der ärmeren Klassen zu opfern. Im Grunde ist Ruskin bei aller Universalität doch immer Ästhetiker und Kunstkritiker geblieben. Das geht wie ein roter Faden durch alle seine soziologischen Schriften durch. Die Kunst ist ihm, wie Richard Wagner, die grosse Erlöserin der modernen Gesellschaft. Grosse Kunst ist ihm der Ausdruck des Geistes eines grossen Menschen. Eine grosse Kunst bei einem ganzen Volke kann nur entstehen als Ausdruck einer geschlossenen, angebrochenen, einheitlichen Kultur und als Ausfluss eines glücklichen, gesunden Lebens der schaffenden Arbeiter. Um das Grosse und Erhabene in der Kunst voll zu erfassen, begehrt es wieder ungetrübte Reinheit des Herzens und eine Seele, die mit grossen Gedanken angefüllt ist, und um die Kunst überhaupt auffassen zu können, Sonnenschein und das, was er invisibly salutary genannt hat. So ist sein ganzes Programm auf Kunst und Kunstgenuss zurückzuführen.

Das eigentlich Charakteristische in Ruskin's ganzer Ästhetik ist, dass er immer von ethischen Begriffen ausgeht und alles von ihnen ableitet. Er verwechselt dabei die Stimmungen, die ein Kunstwerk erzeugt, mit denen, aus denen heraus es geboren ist. Das rein Künstlerische drängt er hierbei zurück, ebenso aber das Technische. So kommt er vor allem in der Architektur zu ganz falschen Grundbegriffen. Bei der Entstehung der Gotik beispielsweise übersieht er ganz die statischen und konstruktiven Momente, die immanenten Kräfte, fasst nur den äusseren Eindruck zusammen. In dem berühmten Kapitel über die Natur der Gotik im zweiten Bande der »Stones of Venice«, das William Morris 1892 noch einmal neu herausgegeben als einen neuen Pfad für die ganze Welt, nennt er als die Elemente der Gotik nicht die Lösung der Probleme von Einwölbung und Druckübertragung, sondern Savageness, Changefulness, Naturalism, Grottesqueness, Rigidity, Redundance. Er steht hier ganz auf dem Standpunkt der romantischen Kunstauffassung. Ruskin ist gewiss kein Gelehrter und kein Kunsthistoriker im heutigen Sinne. Zum Historiker fehlt ihm vor allem die gleichmässige Beachtung aller Perioden ohne Voreingenommenheit. Er ist einseitig in seiner Liebe und einseitig in seinem Hasse. Im Grunde genommen, lässt er doch von alter Kunst nur das 13., 14. und 15. Jahrhundert gelten. In der Renaissance des 16. Jahrhunderts sieht er Abwendung und Verfall. Es fehlt ihm vor allem das grosse Reinigungsbad griechischer Kunst.

Wie er sich wenig um das kümmert, was andere vor ihm über Kunstwerke geschrieben, so steht er auch in seiner Ästhetik ganz auf eigenen Füßen. Ich kenne keine eindringliche kritische Untersuchung über den Ursprung seiner ästhetischen Anschauungen. Robert de la Sizeranne hat nur den Versuch ge-

macht. Das 18. Jahrhundert hat hier ein wenig auf ihn eingewirkt, vor allem Addison und Reynolds. In seinem Gebrauch von Einbildungskraft (fancy) und Bildungskraft (imagination), die in der englischen Ästhetik eine solche Rolle spielen, geht Ruskin auf Addison's Definition im 411. Stücke des Spectator zurück, aber er geht in der Einbeziehung der moralischen Kräfte in die Imagination über die Auffassung hinaus, die Coleridge aus Jean Paul's Vorschule zur Ästhetik entlehnt und auf Leigh, Hunt, Lamb, Wordsworth vererbt hat. Ruskin's Terminologie ist zumeist seine allereigenste Schöpfung und nur für seinen persönlichen Gebrauch geschaffen. In seiner Lehre berührt er sich vielfach wohl ganz unbewusst mit dem englischen Klassizismus. Das Vermengen des Ethischen mit dem Ästhetischen ist ja gerade ein Charakteristikum der englischen Kunstlehre im 18. Jahrhundert. Und Ruskin's Lehre: all beauty is truth ist ja auch das Hauptgesetz Shaftesbury's. Aber Ruskin hat diesen fast vergessenen und verschollenen Ton wieder hell aufklingen lassen und die alte Lehre aufs neue in alle Welt hinausposaunt. Und zuletzt klingt doch seine ganze Predigt von der Kunst in die Keats sein eigenes künstlerisches Glaubensbekenntnis zusammengefasst hat:

Beauty is truth, truth beauty — that is all  
Ye know on earth, and all ye need to know.

Was von Ruskin dauernd bleiben wird, wer möchte das jetzt zu sagen wagen. Die englischen Panegyriker haben Ruskin's Ruhm nur geschadet, zum mindesten für die Beurteilung der Nichtengländer. Die blind bewundernden Biographien fordern geradezu den Widerspruch heraus. Dabei ist seinen Freunden der Masstab ganz verloren gegangen: wie so ziemlich das ganze moderne geistige Leben Englands auf Carlyle zurückgeführt worden ist — und nicht nur auf englischer Seite —, so hat man die ganze moderne Entwicklung Englands von Ruskin abzuleiten gesucht. Wir Deutschen dürfen ruhig abtrennen, was in seiner Würdigung Übertreibung ist, und wir müssen nüchtern ausscheiden, was an ihm selbst übertrieben, schief, einseitig, eng, doktrinär war. Aber trotz all dieser Wunderlichkeiten und Unvollkommenheiten bleibt er einer der bedeutendsten Erscheinungen des Viktoria-Zeitalters. Was Goethe von dem jungen Carlyle gesagt, dass er auf originalem Grund beruhe und eine moralische Macht von grosser Bedeutung darstelle, in der viel Zukunft vorhanden sei, könnte man auch auf den jungen Ruskin anwenden. Und der reife Ruskin ist »der Held als Schriftsteller« im Carlyle'schen Sinne. Held bedeutet Echtheit — er hat »die heroische Eigenschaft, für die wir keinen rechten Namen haben, Ursprünglichkeit, Aufrichtigkeit« — jene Aufrichtigkeit, die Börne die Quelle aller Genialität genannt hat. »Kein anderer in England,« hat Carlyle einmal an Emerson geschrieben, »hat den göttlichen Zorn gegen Unbilligkeit, Falschheit und Niederträchtigkeit in sich, wie Ruskin ihn hat, und wie ihn jedermann haben sollte.« Nur ist er eben nicht einzuordnen und nicht einzuregistrieren, kaum in die Geschichte

der Ästhetik, schwer in die Entwicklung der kunstgeschichtlichen Wissenschaft, gar nicht in die Geschichte der Nationalökonomie. Er war ein einzelner,

der in heldenhafter Selbständigkeit den eigenen Weg ging — ein grosser, starker, ursprünglicher, reiner Mensch.

## BÜCHERSCHAU

Anton Kisa. *Die antiken Gläser der Frau Maria vom Rath geb. Stein.*

Diese Publikation einer Privatsammlung gehört zu jenen, denen fachwissenschaftliche Bedeutung beizumessen ist. In der vorliegenden hat das antike Glas im Gebiet der rheinisch-römischen Archäologie eine vorläufig abschliessende Behandlung erfahren. Die Anwendung der modernen Gräberbeobachtung ist am Rhein noch nicht so manches Jahr alt. Gerade noch zeitig genug ist sie in Köln vor Abschluss der Stadterweiterung aufgenommen, nicht zum mindesten durch das Verdienst des Verfassers. So kann uns Kisa in der That in seiner weit ausgreifenden Einleitung zum Katalog der vom Rath'schen Sammlung eine historische Entwicklung der antiken Glasindustrie am Rhein vorführen. Genaue Kenntnis der rheinischen Gruppen gestattet dann andererseits den Import auszuschneiden und durch Beobachtung sonstiger Funde, statistisch zusammengetragen aus der Spezialliteratur und den europäischen Sammlungen, anderweit zu lokalisieren. Gründlich auseinandergelegt werden die technischen Dinge; so sind die Auseinandersetzungen über die alexandrinischen Buntgläser, die vasa diatreta und andere kompliziertere Klassen Proben schärfster Analyse des den technischen Vorgang rückwärts verfolgenden Auges. Man hat bei Kisa's Vortrag den Eindruck, einen der selteneren Kenner vor sich zu haben, die es verstehen, unter Wahrung des historischen Überblicks mit dem gesunden und sicheren Auge des Handwerkers zu sehen. Dem Liebhaber wie dem Fachmann wird damit gedient sein, dass der Verfasser auch die allgemein feststehenden Dinge einzureihen nicht unterlässt, wenn immerhin er sich vielfach in der Form der wissenschaftlichen Controverse bewegt. Wenn er in einer solchen pag. 41 den Satz aufstellt, »dass die Thonindustrie den anderen Zweigen der Gefässbilderei den Grundstock von Formen und Dekorationsarten zugeführt hat«, so möchte ich dem entgegen doch an dem Satz festhalten, dass der billige und bildsame Thon stets geneigt gewesen ist, die wertvolleren Materialien nachzunehmen, und wenn K. zur Bestärkung seines Satzes darauf hinweist, dass das Glas zuerst als Glasur von Thonwaren aufträte, so möchte ich, um auf dem rheinisch-römischen Gebiet zu bleiben, darauf hinweisen, dass die Töpfer, wo sie ausnahmsweise glasieren, dies gerade in Fällen thun, wo sie den schönen Schein wertvoller Metallgefässe zu erzeugen bestrebt sind. In den Museen von Bonn und Trier befinden sich eklatante Beispiele dieser Art. Ueber das Gebiet der vorgeschichtlichen wie der höchst entwickelten Töpferei in alter und neuer Zeit liesse sich dies Thema von der Abhängigkeit der Töpfer in der Formenerfindung von den Korbflechtern — wie teilweise schon von Kekulé geschehen — den Metallschmieden, den Böttchern, und ich glaube auch von den Glasbläsern weiter ausspinnen, wobei der Anteil, welchen die Drehscheibe als stilbildendes Element auf die schönsten der in der Kunsttöpferei erfundenen Formen gehabt hat, gegenüber der Semper'schen Anschauung zu reduzieren wäre. Auf 32 Tafeln mit mehr als 300 Abbildungen, welche der Verfasser selbst gezeichnet hat, ist ein umfassendes Anschauungsmaterial geboten, in

welchem alle Typen rheinisch-gallischer Gläser zu finden sind. Sie sind so vorzüglich, wie vorzüglicher nur amerikanischer Kostenaufwand sie hätte herstellen können. Es musste meist darauf verzichtet werden, jenen wunderbaren Farbenreiz wiederzugeben, den das antike Glas aus dem Grabe mitbringt, und der eine kunstliebende Frau veranlassen konnte, mit so viel Kostenaufwand diese Dinge in ihrem Hause zusammenzubringen.

*Poppelreuter.*

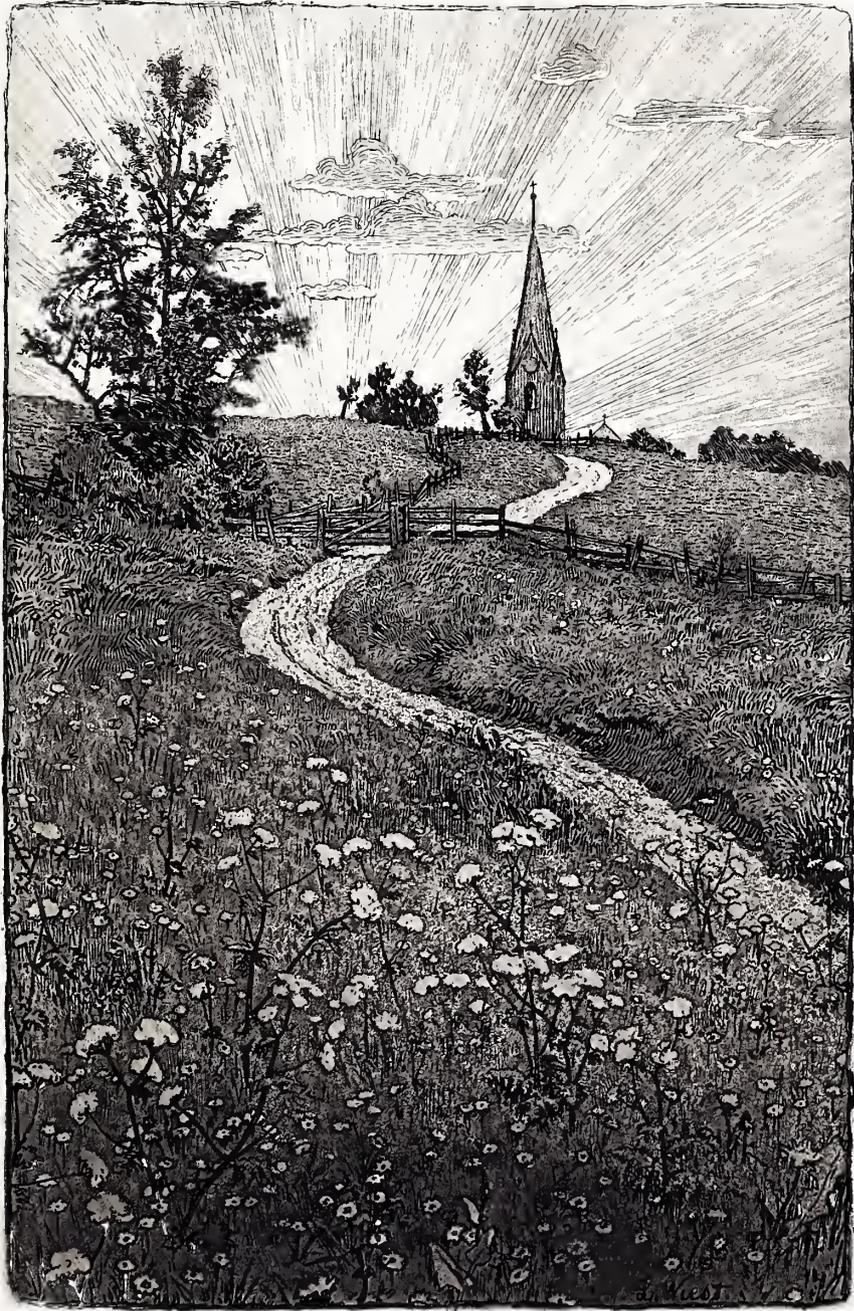
Adolfo Venturi. *La Madonna. Svolgimento artistico delle rappresentazioni della Vergine. Con 5 stampe in fotocolorgrafia e 516 in fototipografia. Milano, Ulrico Hoepli. 1900.*

Ein Bilderwerk mit Text und ein Prachtwerk, nicht nur der Anlage, sondern auch der Ausführung nach. In reicher Fülle ziehen die Werke der italienischen Malerei und Plastik, welche sich mit der Gestalt der Maria beschäftigen, an dem Auge des in dem Buche Blätternden vorüber. Das Buch zeigt, welche vornehmen Wirkungen sich mit den modernen billigen Reproduktionsverfahren bei guter Ausführung und geschmackvoller Anordnung erreichen lassen. Das erste Kapitel verfolgt die Entwicklung des Madonnenotypus, die übrigen behandeln die einzelnen Darstellungen aus dem Leben der Maria: Geburt, erster Tempelgang, Vermählung, Verkündigung, Begegnung, Joseph's Zweifel, Geburt Christi, Anbetung der Magier, Flucht nach Ägypten, der zwölfjährige Jesus im Tempel, Passion, Kreuzigung, Kreuzabnahme, Pietà, Himmelfahrt, Ausgiessung des heiligen Geistes, Himmelfahrt der Maria. Der lebendig und mit warmem Gefühl geschriebene Text will gleichzeitig belehren und unterhalten, das Gegenständliche und das Künstlerische in der Entwicklung wird gleichmässig betont. Bei der Entwicklung des Madonnenotypus werden auch gleichzeitige Schriftsteller zur Charakterisierung der Auffassung herangezogen, bei den Darstellungen aus dem Leben der Madonna werden die litterarischen Quellen vorgeführt, aus welchen die Künstler schöpften, für die ersten Zeiten gelegentlich auch die Motive in die griechisch-römische Kunst zurück verfolgt.

Z.

### NOTIZ

In den von der Firma L. Angerer in Berlin ausgeschriebenen Preiskonkurrenzen betreffs eines künstlerischen Entwurfes für eine »Wein- und Speisekarte« resp. einen »Briefkopf« für eine Kupferdruckerei haben die Juroren nunmehr ihr Votum abgegeben und zwar in ersterem Falle bestimmten die Herren H. E. von Berlepsch, Prof. C. E. Doepler d. J., Prof. O. Eckmann, B. Pankok den ersten Preis für die Arbeit des Herrn Ferdinand Götz-München, den zweiten Preis für die Arbeit des Herrn Franz Stassen-Wilmersdorf, den dritten Preis für die Arbeit des Herrn Willy Planck-Stuttgart. Bezüglich der zweiten Konkurrenz entschieden die Herren J. Diez, Prof. Liebermann, Prof. Franz Skarbina, Prof. Franz Stuck, dass der erste Preis nicht zur Verteilung gelangen könne, während der zweite Preis auf die Arbeit des Herrn Christian Wild-München, der dritte Preis auf die Arbeit des Herrn Jos. Andreas Seiler-München gefallen ist. Wahrscheinlich werden die Arbeiten demnächst in Berlin zur Ausstellung gelangen.









Peking, 1898  
A. Obst

DAS GROSSE THOR IN PEKING. GEMÄLDE VON ADOLF OBST.

## DÜRER'S »MEERWUNDER«

VON KONRAD LANGE

DER bekannte Kupferstich Dürer's, Bartsch 71, der unter dem Namen »Raub der Amymone« oder »das Meerwunder« bekannt ist, gehört, wie es scheint, zu denjenigen Kunstwerken, deren Deutung nicht zur

Ruhe kommen soll.

Schon mehrmals hat er den Namen wechseln müssen und noch immer tauchen neue Hypothesen auf, die sich mit seinem Inhalt beschäftigen.

Die ältesten Schriftsteller machten sich die Sache leicht. Der anonyme Verfasser der Schrift »Von kunstlichen Handwerken in der Stadt Nürnberg« nennt ihn »Seeräuber«, Quad von Kinckelbach, offenbar nur infolge eines Schreib- oder Druckfehlers, »Seereider«. <sup>1)</sup> Und diese, wenn ich so sagen darf, genrehafte Bezeichnung erhält dadurch eine besondere Autorität, dass Dürer selbst in seinem niederländischen Tagebuch das Blatt als »Meerwunder« bezeichnet. <sup>2)</sup> Unter »Meerwunder«, Monstrum marinum, verstand man

damals nichts anderes als ein Meerungeheuer, eine Missgeburt oder ein Fabelwesen, das dem Meere entstammt. <sup>1)</sup> Solche Meerungeheuer, Meermönche, Meerbischöfe, Meerkälber, Tritonen, Nereiden u. s. w. gehörten be-

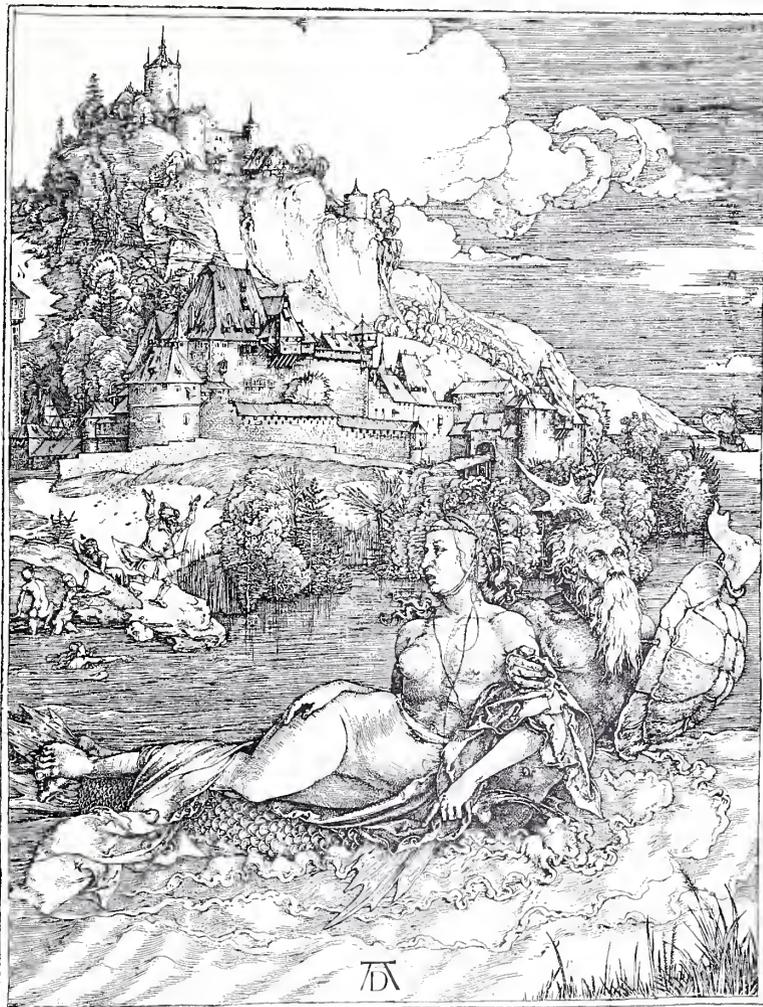
kanntlich im 16. Jahrhundert zum ständigen Repertoire eines selbst von den Wissen- den noch nicht überwundenen Aberglaubens.

Das genügte aber einer klassisch gebildeten Zeit nicht. Von Lepel war, so viel ich sehe, der erste, der diese nichtssagende Deutung durch eine mythologische ersetzte, indem er sagte: C'est Glaucus qui enlève Scylla ou bien Amione (Amymone) enlevée par Triton. <sup>3)</sup> Und seitdem Bartsch sich, wenn auch mit Vorbehalt <sup>3)</sup>, den letzteren Vorschlag zu eigen gemacht hatte, führte der Stich allgemein den

1) Übrigens ist das Wort von da auch auf solche Fabelgeschöpfe übertragen worden, die nichts mit dem Meer zu thun haben.

2) Catalogue de l'œuvre d'Albert Dürer par un amateur. Dessau 1805 S. 43.

3) Peintre graveur VII (1808) p. 84, wo in einer Anmerkung hervorgehoben wird, dass der Stich nicht ganz zu der Erzählung Lucian's stimmt.



Das Meerwunder. Kupferstich von A. Dürer.

1) Quad von Kinckelbach, Teutscher Nation Herligkeit 1609, p. 426.

2) Lange-Fuhse, Dürer's schriftlicher Nachlass 140, 4. Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XI. H. 9.

Namen: Raub der Amymone. Der Gelehrte, der zuerst davon abging, scheint von Retberg gewesen zu sein, bei dem es heisst: »Wir begnügen uns mit Dürer's eigener Benennung des Blattes und lassen die Vermutungen von Amymone, Glaukos u. dgl. auf sich beruhen.«<sup>1)</sup> Und seitdem ist in Fachkreisen die allgemeine Benennung immer gebräuchlicher geworden, ohne dass man damit indes sagen wollte, dass die Deutung auf Amymone unhaltbar sei.

Und in der That lässt sich ja für einen mythologischen Inhalt manches anführen. Vor allem, dass Dürer in der Zeit, in der der Kupferstich entstanden ist, d. h. um die Wende des Jahrhunderts, ein besonderes Interesse für Stoffe der klassischen Mythologie hatte. Immerhin hat er damals auch genrehafte Kompositionen, Darstellungen von Missgeburten und dgl. gestochen, so dass man von vornherein wohl im Zweifel sein könnte, welcher Gattung unser Kupferstich angehörte. Die Frage ist also die: Lässt sich aus der Darstellung selbst eine mythologische Deutung herauslesen?

Da muss nun zunächst betont werden, dass die Komposition mit der Sage von der Amymone absolut nicht übereinstimmt. Diese liegt uns in drei verschiedenen Fassungen, bei Apollodor, Hygin und Lucian vor, und keine von ihnen passt zu dem Kupferstich. In diesem trägt ein bärtiges, mit Hirschgehörn versehenes Ungeheuer, das oberhalb Mensch, unterhalb Fisch ist und in der Linken eine Wehr aus Schildkrötenschale nebst einem Eselskinnbacken hält, auf seinem Rücken eine nackte Frau durch die Wellen, die unmittelbar vorher offenbar mit ihren Gespielinnen am Meeresufer gebadet hat. Drei von ihnen sind im Hintergrunde noch im Wasser sichtbar. Sie suchen eilig das Ufer zu erreichen, wo eine vierte bekleidete (vielleicht die Mutter?) jammernd an einem Hügel niedergesunken ist und ein herbeieilender, mit Turban versehener, bärtiger Mann, vielleicht der Vater (oder Gatte) der geraubten Frau, wehklagend die Hände emporhebt. Weiter rückwärts bildet eine burggekrönte Stadt den Abschluss. Die geraubte Frau liegt auffallend ruhig auf dem Rücken des Fischmenschen, schaut aber, wie es scheint, klagend zu ihren Angehörigen am Ufer zurück.

Ganz anders die Sage. Bei Apollodor verwundet Amymone, die Tochter des Danaos, auf der Jagd einen Satyr, der sie dann zu vergewaltigen sucht. Sie ruft Poseidon um Hilfe an, dieser kommt herbei, vertreibt den Satyr und vermählt sich mit ihr. Nach Hygin, der auch diese Fassung erwähnt, wird sie in Argos von ihrem Vater zum Wasserholen fortgeschickt, schläft aber unterwegs ein. Ein Satyr bedrängt sie, sie wird aber von Neptun gerettet, der seinen Dreizack nach dem Satyr schleudert und ihn in die Flucht jagt, worauf an der Stelle, wo der Dreizack in den Boden fährt, ein Quell hervorsprudelt. Bei Lucian endlich macht ein Triton seinen Herrn auf das schöne Mädchen aufmerksam, das wassersuchend zum Meeresufer gekommen ist. Poseidon befiehlt ihm, einen

Delphin zur Beförderung herbei zu holen und lässt sich von dem Fische ans Ufer tragen, wobei ihn der Triton begleitet. Dieser raubt Amymone und führt sie dem Gotte zu.

Man sieht, die einzige Möglichkeit, den Kupferstich mit der Sage in Einklang zu bringen, wäre die, dass man ihn auf Lucian zurückführte, wobei man dann in dem Meermenschen den Triton erkennen müsste, der Amymone raubt und seinem Herrn zuführt. Aber wo bliebe in diesem Falle der Gott selbst, der doch neben Amymone die Hauptperson bei der Liebesgeschichte ist? Und was sollte die Gegenwart der Angehörigen am Ufer, während das Mädchen doch nach der Sage allein ihren Weg macht und in der Einsamkeit überrascht wird? Und wie würde es sich erklären, dass die Frau bei Dürer aus dem Bade geraubt wird, während Amymone bei Lucian wasserholend zu ihrem Abenteuer kommt? Man ist ja im allgemeinen sehr bereit, den Künstlern jener Zeit alle möglichen Verballhornungen der Mythologie zuzutrauen und wir wissen auch aus den Kupferstichen der Kleinmeister, dass sie z. B. in stände waren Faune und Kentauren zu verwechseln. Aber von Dürer, der mit Humanisten wie Pirckheimer eng befreundet war, darf man das schwerlich voraussetzen, und eine Komposition, von der auch kein einziger Zug mit der Sage übereinstimmt, bei der gerade die charakteristischen Elemente der letzteren, der Gott, der Satyr, die Quelle, der Dreizack, das Wasserholen, das Schlafen fehlen, haben wir doch eigentlich keinen Grund, als Raub der Amymone zu deuten, so lange noch andere Deutungen möglich sind.

Dass man überhaupt jemals auf die Quellnymphe verfallen konnte, erklärt sich wohl nur daraus, dass es eine ähnliche Darstellung des 16. Jahrhunderts giebt, die inschriftlich als Raub der Amymone verbürgt ist, nämlich ein Relief von einem Stein des Spielbrettes des Hans Kels im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien.<sup>1)</sup> Auf seiner Rückseite steht: Amimone a Neptuno raptā. Zucker hat kürzlich auf

1) Abgeb. auf S. 197 nach dem Jahrb. der kunsth. Samml. d. allh. Kaiserhauses, III (1885), Taf. XII. Die Komposition steht dem Kupferstich des G. Penz (B 93) nahe, der eine, wenn auch freie Anlehnung an die Dürer'sche Komposition zeigt. Übrigens kann ich noch eine dritte freie Nachahmung des »Meerwunders« namhaft machen, wenn auch ohne Inschrift, nämlich das Relief einer eisernen Ofenplatte im Schweizerischen Landesmuseum zu Zürich, die, nach der gotischen Umrahmung und dem Stil des als Gegenstück dienenden Seelenwägers Michael zu schliessen, noch den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts angehört. Dargestellt ist nur die Hauptgruppe, während die Stadt im Hintergrunde nur angedeutet ist. Die Figuren sind im Gegensinn und ziemlich frei kopiert. So fasst z. B. der Meermensch die Frau nicht wie auf dem Kupferstich unter dem Arm, sondern um die Hüfte, und sie hat die linke Hand nicht am Körper anliegen, sondern klagend ausgestreckt. Dennoch ist die Nachahmung unverkennbar. Dürer'sche Kompositionen scheinen auch sonst als Vorbilder für die Reliefs von Ofenplatten benutzt worden zu sein. So erinnere ich mich, in einer Privatsammlung in Godesberg auf einer solchen den verlorenen Sohn gesehen zu haben.

1) Dürer's Kupferstiche und Holzschnitte (1871) S. 125.

den Zusammenhang des Brettsteins mit dem Kupferstich hingewiesen und geraten, die Deutung des letzteren auf Amymone im Hinblick auf diese bezeichnete Komposition nicht vorschnell fallen zu lassen.<sup>1)</sup> Er meint, die willkürliche Umbildung der Sage, die überdies den Schauplatz vom Lande auf das Meer verlege, deute auf die Benutzung einer mittelalterlichen literarischen Überlieferung hin. Den Vater Danaos als Türken, d. h. als Orientalen dargestellt zu sehen, könne nicht auffallen, und dass Neptun als fischschwänziges gehörntes Wesen gebildet sei, könne entweder auf Dürer zurückgehen oder durch die allgemeine Anschauung jener Zeit veranlasst sein. Allein wir haben ja gesehen, dass, wenn man überhaupt an Amymone denken will, das Seeungeheuer jedenfalls nicht Poseidon, sondern nur Triton sein kann. Und dass man sich Poseidon damals allgemein als Fischmenschen vorgestellt habe, lässt sich doch gewiss nicht behaupten. Auch halte ich es methodisch für bedenklich, in einem solchen Falle, wo nicht alles (oder besser gesagt nichts) zu der vorgeschlagenen Deutung stimmt, zu einer mittelalterlichen Bearbeitung der Sage seine Zuflucht zu nehmen, von der wir doch eben nichts wissen. Die eine Nachbildung des 16. Jahrhunderts, die durch die Beischrift mit Amymone in Beziehung gesetzt wird, beweist eben nur, dass man schon wenige Jahrzehnte nach der Entstehung des Blattes über seine Deutung im Zweifel war und selbst vor der unwahrscheinlichen Identifikation des fischschwänzigen Ungeheuers mit Poseidon nicht zurückschreckte. Warum soll man

aber, da der Kupferstich selbst ja keine Bezeichnung trug, sich damals in seiner Deutung nicht ebensogut geirrt haben, wie in dem viel kritischeren 19. Jahrhundert? Und dass die Neueren gerade in derselben Richtung irrten wie die Alten, würde sich sehr einfach daraus erklären, dass sie doch höchst wahrscheinlich den Brettstein des Kels gekannt haben. Und dann muss man auch bedenken, dass in den Kreisen der Kleinmeister, von denen das Spielbrett des Kels inspiriert ist, die klassische Mythologie Trumpf war und eine mythologische Deutung diesen Meistern unter allen Umständen näher lag als eine genrehafte. Ganz anders um die Wende des Jahrhunderts, wo Dürer's Kupferstich entstanden ist und wo der grosse Nürnberger überhaupt der einzige deutsche Künstler war, der mythologische Kompositionen entwarf. Da wird man ohne bestimmte Veranlassung nicht

notwendig zu einer mythologischen Deutung greifen müssen. Dürer hat sich gewiss auf seine Historien nicht wenig eingebildet, das zeigt schon die allerdings spätere Bemerkung in dem siebenten venezianischen Briefe an Pirkheimer (Lange-Fuhse 32, 24): »Item der Historien halben sieh ich nix Besunders, das die Walchen machen, das sunders lustig in Euer Studiren wäre. Es ist umer das und das Ein. Ihr wisst selber mehr weder sie molen. Und wenn er seine damals entstandenen, zweifellos mythologischen Kompositionen alle entweder durch Beischriften bezeichnet oder später im niederländischen Tagebuch mit ihrem mythologischen Namen benannt hat: Herkules, Nemesis, Orpheus, Apollo u. s. w., warum sollte er es gerade hier, wo die Sache jedenfalls nicht ganz klar lag, unterlassen haben? Die Bezeichnung »Meerwunder« in seinem Munde ist also, weit entfernt davon, etwa auf eine mythologische Deutung hinzuweisen, vielmehr ein schwerwiegendes Argument gegen den mythologischen Inhalt.<sup>1)</sup>

Aus diesem Grunde halte ich auch die Deutung auf Glaukos und Skylla oder Glaukos und Syme<sup>2)</sup> nicht für haltbar. Die Alten dachten sich zwar, wie wir aus Kunstwerken wissen, den Meergott Glaukos als Fischmenschen und gaben ihm sogar einen kleinen Schild in die Hand.<sup>3)</sup> Aber diese Darstellungen und die Liebschaften des Gottes überhaupt waren den Künstlern der Renaissance kaum so bekannt, dass man eine künstlerische Darstellung in jener Zeit voraussetzen dürfte. Bei der einzigen bekannteren unter ihnen, nämlich der mit Skylla (vgl.

Ovid), handelt es sich übrigens nicht um eine Entführung, sondern um eine Verwandlung in ein Seewesen.

Noch viel unwahrscheinlicher als die bisher genannten Deutungen ist die auf Nessus und Deianira, die vor einigen Jahren Veit Valentin unter Zustimmung Springer's vorgeschlagen hat.<sup>4)</sup> Valentin ist zu diesem Vorschlag dadurch gekommen, dass er den sogenannten »grossen Satyr« oder die »Eifersucht« (B. 73), die Sotzmann mit dem »Herkules« des niederländischen Tagebuches identifiziert und als Nessus und Deianira gedeutet hatte, vielmehr als Liebschaft des in Gestalt eines



*Brettstein aus dem Spielbrette des Hans Kels im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien.*

1) Umgekehrt Haendcke, Dürer's Beziehungen zu J. de Barbari, Pollajuolo und Bellini. Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen 1898, S. 165.

2) Vgl. von Seidlitz, Repertorium für Kunstwissenschaft XX (1897), S. 391.

3) Vgl. Gaedechens in Roscher's Lexikon der Mythologie I, 2. S. 1684.

4) Veit Valentin, Dürer-Stiche. Chronik für vervielfältigende Kunst 1890, S. 11. Springer, Albrecht Dürer S. 31.

1) Zucker im Repertorium für Kunstwissenschaft XV (1892), S. 431.

Satyrs erscheinenden Zeus mit der Antiope nachweisen wollte. Dadurch wurde der »Herkules« des niederländischen Tagebuches frei und Valentin übertrug diesen Namen einfach auf das »Meerwunder«, indem er behauptete, der Stich stelle Deianira auf dem Rücken des Kentauren Nessus dar. Die Schwierigkeit, dass Dürer alsdann ein und denselben Kupferstich mit zwei verschiedenen Namen, »Meerwunder« und »Herkules« bezeichnen würde, schlug Valentin sehr gering an, und dass die ganze Scene absolut nicht an die Geschichte von dem Kentauren Nessus erinnert, der sich beim Übersetzen der Deianira über einen Fluss an dieser vergreift und von Herakles mit dem Pfeil getötet wird, machte ihm wenig Schwierigkeiten. »Dass noch einige badende Gestalten dargestellt sind, würde auch hier auf eine Vermengung verschiedener antiker Erzählungen oder aber auf eine selbständige Behandlung der nur in den Hauptzügen dem Künstler bekannt gewordenen Sage hinweisen. So wie er unbefangen aus dem Kentauren den Flussgott macht, dessen Befähigung, jemanden über das Wasser zu tragen, ihm viel natürlicher erscheinen mochte, indem er so seine eigene Vorstellung an den Platz der in der antiken Sage vorkommenden Gestalt treten lässt, die für ihn wohl kaum mehr als ein Name für ein wunderbares, aus Tier- und Menschengestalt verbundenes Geschöpf war, so konnte er die Handlung auch noch mit solchen Nebenfiguren ausschmücken, falls sie überhaupt solche sein sollten. Ja, es wäre nicht undenkbar, dass Dürer absichtlich eine solche Verbindung vorgenommen hätte, um durch sie eine Begründung für die Darstellung der nackten Frauengestalt zu finden. Die von Nessus getragene Deianira ist (nach der Sage) nicht unbekleidet. Soll sie so erscheinen — und um der Darstellung des nackten Frauenkörpers willen ist die Komposition gemacht — so wird dieser Umstand als ein durchaus begründeter gelten müssen, wenn die Frau aus dem Bade weggetragen erscheint. Um ein solches anzuzeigen, müssen noch andere badende Frauen da sein.«

Sehr überzeugend ist das gewiss nicht. Erst soll Dürer, um ein nacktes Frauenzimmer darzustellen, auf Deianira verfallen sein, die in der Sage gerade nicht nackt, sondern bekleidet ist. Dann soll er, um die Nacktheit zu motivieren, die badenden Frauen angebracht haben, während doch ein Künstler der Renaissance eine solche Motivierung kaum brauchte und gerade durch das Bad die Scene unklar wird. Dann soll er den Kentauren Nessus als Fischmenschen dargestellt haben, wie ihn sich damals gewiss niemand dachte — umsoweniger, als ja Kentauren während des ganzen Mittelalters künstlerisch dargestellt worden waren. Endlich soll er den Herkules nicht als Bogenschützen, sondern als jammernden alten Türken aufgefasst haben, der hilflos am Ufer hin und her rennt. Und alles das bei einer Scene, die man sich damals ganz richtig vorstellte, wie ein Gedicht von Hans Sachs und viele Kupferstiche der Zeit beweisen. Da passt in der That, wenn man gerecht sein will, gar nichts, und man muss hier wirklich, wie bei der bekannten Geschichte von der Feuerzange, die als Blasrohr ausgegeben wird (»ein Blasrohr ist es freilich

nicht«), sagen: »Nessus und Deianira ist es freilich nicht.«

Aus allen diesen Gründen habe ich schon in meinem Papstesel und in meiner Rezension der Dürer-Biographie Springer's<sup>1)</sup> vorgeschlagen, die mythologischen Deutungen fallen zu lassen, und in dem Kupferstich nichts anderes zu erkennen, als was Dürer selbst mit dem Namen »Meerwunder« ausdrückt, nämlich die Illustration einer jener vielen damals verbreiteten Geschichten von Meerungeheuern, die Frauen rauben und die, wie die von mir beigebrachten Beispiele zeigen, ziemlich gut zu der Komposition passen. Dieser Vorschlag hat für die Fachgenossen, wie es scheint, wenig Überzeugendes gehabt, denn abgesehen von Paul Weber (s. unten) sind alle, die seither über den Kupferstich geschrieben haben, entweder wieder auf die klassische Mythologie zurückgekommen (wie Zucker, von Seidlitz und Haendcke), oder haben ihre Zuflucht bei der altdeutschen Mythologie gesucht, wie H. Dollmayr, dessen jüngst erschienene Abhandlung über das Meerwunder mir Veranlassung giebt, die Frage noch einmal zu behandeln.<sup>2)</sup>

Dollmayr ist zu seiner Deutung durch eine Bemerkung in meinem Grenzbotenartikel angeregt worden, in welcher ich an die von H. Sachs bearbeitete Sage von der Königin Theudelinde und dem Meerwunder erinnert habe, ohne aber — infolge mangelnder Übereinstimmung mit dem Stiche — diese Deutung wirklich vorzuschlagen. Dollmayr meint, damit sei ich vom richtigen Wege abgekommen. Denn ich hätte übersehen, dass diese Sage nichts anderes ist, als eine freie Bearbeitung der *merowingischen Stammsage*, nach der die Mutter des Merowech, die Gemahlin des Königs Chlojo, von einem Meerungeheuer überwältigt worden sei, und infolge dessen den Stammheros des merowingischen Königshauses zur Welt gebracht habe. Diese Merowingersage habe für Kaiser Maximilian I. eine ganz besondere Bedeutung gehabt, da er ja bemüht gewesen sei, die Reihe seiner Ahnen an das Königsgeschlecht der Merowinger anzuknüpfen. Die Kenntnis hiervon sei an seinem Hofe und auch sonst allgemein verbreitet gewesen. »Dürer allein konnte davon nicht ausgeschlossen sein. Ihm war ja noch obendrein die Zeichnung zur Ehrenpforte übertragen, worauf er eben diesen Stammbaum unter Stabius' Leitung bildlich darzustellen hatte. Es ist daher nicht unbegreiflich, dass er die Sage kannte, die von dem Anfang des merowingischen Geschlechts berichtete und dem später so mächtigen Königshause einen übermenschlichen Ursprung beilegen sollte. Die Königin, die von dem Meerwunder aus der Schar ihrer badenden Frauen geraubt wird, ist die Mutter des Merovaeus, und der Türke, der mit seiner Tracht ganz den merowingischen Ahnherren ähnelt, die Burgkmair für den Kaiser

1) Der Papstesel (1891), S. 21, und Albrecht Dürer, Grenzboten 1892, S. 339.

2) H. Dollmayr, Albrecht Dürer's Meerwunder. Jahrb. d. kunsth. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses XX (1899). Das Obige ist unmittelbar nach dem Erscheinen des Dollmayr'schen Aufsatzes geschrieben.

zeichnete, der König Chlojo, den die Klagen seiner Gemahlin herbeigerufen haben.«

Ich will die Thatsachen der litterarischen Überlieferung hierhersetzen, damit der Leser beurteilen kann, wer von uns beiden, Dollmayr oder ich, vom richtigen Wege abgekommen ist. Die Stammsage der Merowinger ist uns nur an einer Stelle überliefert, nämlich in der *Historia epitomata*, die dem scholasticus Fredegar zugeschrieben wird. Dieses Geschichtswerk ist, wie wir jetzt wissen, aus verschiedenen Bestandteilen kompiliert, stammt aber im wesentlichen aus dem 7. Jahrhundert.<sup>1)</sup> Hier heisst es in dem barbarischen Latein jener Zeit:

Fetur, super litore maris aestatis tempore Chloedeo cum uxore resedens, meridia uxore ad mare labandum vadens, bista (bestia) Neptuni Quinotauri (sic) similis eam adpetisset. Cumque in continuo aut a bista aut a viro fuisset concepta, peperit filium nomen Meroveum, per co (quo) regis Francorum post vocantur Merovingii.<sup>2)</sup>

Es ist sehr spasshaft zu sehen, wie der biedere Schulmeister Fredegar den König Chlodio, d. h. den rechtmässigen Gatten der Frau, doch wenigstens noch als eventuellen Vater der Merowech retten möchte. Damit hätte aber die ganze Geschichte, die es doch als echt heidnische Stammsage gerade auf den geheimnisvollen Ursprung des Merowech abgesehen hatte, ihre ganze Pointe verloren. Die ursprüngliche Fassung, so dürfen wir vermuten, liess gar keinen Zweifel darüber, dass eben das Meerungeheuer den Stammvater gezeugt hatte. Die christlichen Schriftsteller nahmen daran natürlich Anstoss und vertuschten entweder die Sache, wie es Fredegar that, oder erwähnten sie gar nicht, wie es bei dem Bischof Gregor von Tours (6. Jahrhundert) der Fall ist. Denn aus dessen Schweigen zu schliessen, dass die Sage erst nach ihm entstanden sei, ist gerade ihres heidnischen Ursprungs wegen kaum möglich.<sup>3)</sup> So kommt es, dass sie eben nur in dieser einen Quelle überliefert ist, von der man billig bezweifeln darf, ob sie den Gelehrten Maximilian's bekannt war.

Jedenfalls stimmt die Erzählung Fredegar's mit dem Kupferstich nicht überein. Bei Fredegar handelt es sich nicht um eine Entführung über das Meer, sondern um eine Überwältigung am Ufer. Allerdings wird die Frau auch bei ihm badend überrascht, aber natürlich nicht in Gegenwart ihres Mannes und ihrer Gespielinnen, sondern allein. Das wird zwar nicht ausdrücklich gesagt, versteht sich aber gerade bei einer solchen Handlung von selbst. Endlich denkt sich Fredegar das Ungeheuer als *minotaurusartige Bestie*,

also, wie schon Müllenhoff erkannt hat, als Seestier.<sup>4)</sup>

Als eine Bearbeitung dieser Sage fasst nun Dollmayr die Erzählung von der Königin Theudelinde und dem Meerwunder auf, die uns nur in drei späteren Fassungen, nämlich in dem *Dresdener Heldenbuche* von 1472<sup>2)</sup> und einer *Historie* und einem *Meisterliede* des Hans Sachs von 1552 vorliegt. Von diesen dreien hätte Dürer natürlich nur die erste kennen können. Es ist ein Gedicht von 32 Strophen in der Bernerweise und gehört zu einer Sammlung von Heldenliedern, deren eines den Namen des Kaspar von der Roen aus Munderstadt in Franken trägt. Ob auch das Meerwunder von ihm stammt, ob er überhaupt nur Schreiber oder poetischer Bearbeiter der von ihm aufgezeichneten Sagen war, ist streitig.<sup>3)</sup> Jedenfalls handelt es sich um einen älteren Sagenstoff. *Dies ist aber nicht die Stammsage der Merowinger.* Denn bei Kaspar von der Roen ist der Retter der Frau ein Herr von Lampart, bei Hans Sachs ist sie die Gemahlin eines Herrn von Lamparten, die Sage ist also *langobardischen* Ursprungs. Nun wäre es ja nicht unmöglich, dass diese langobardische Sage in einem gewissen Zusammenhang mit der Merowingersage stünde, und mein Kollege Voretzsch in Tübingen, dem ich für seine Aufklärungen über die litterarische Überlieferung zu Dank verpflichtet bin, teilt mir mit, dass er im ersten Heft seiner demnächst erscheinenden *Epischen Studien* einen solchen Zusammenhang wahrscheinlich machen werde. Bisher wusste man aber darüber nicht das Geringste, und wenn Dürer das Heldenbuch des Kaspar von der Roen oder eine andere im 15. Jahrhundert entstandene Niederschrift der Sage kannte, so kannte er sie höchst wahrscheinlich nicht als merowingische, sondern als langobardische Sage. Auch ist sie nach der Fassung des Kaspar von der Roen (und Hans Sachs) gar keine Stammsage, da der Sohn des Ungeheuers und der Königin gar nicht der Stammheros eines Geschlechts wird, sondern in jugendlichem Alter zu Grunde geht. Endlich stimmt die Erzählung weder bei Kaspar von der Roen noch bei Hans Sachs mit dem Kupferstich überein. Hans Sachs hat wohl das *Dresdener Heldenbuch* gekannt, aber er hat manches, wie z. B. die Namen des Königs und der Königin, hinzugefügt, so dass er noch eine andere uns unbekannte Quelle gehabt haben muss. Ich gebe deshalb der Vollständigkeit wegen den Inhalt nach ihm<sup>4)</sup> und füge aus

1) Müllenhoff, Die merowingische Stammsage. Haupt's Zeitschrift für deutsches Altertum VI, (1848) S. 432.

2) Publiziert von F. H. von der Hagen und A. Primisser, Der Helden Buch in der Ursprache herausgegeben, Berlin 1820, Bd. II.

3) Vgl. Zarncke im Lit. Centralblatt 1854, Sp. 577 und in Pfeifers Germania I, S. 53. Goedeke, ebendort S. 239. Franz Zimmerstädt, Untersuchungen über das Gedicht Kaspar von der Roen, Der Wunderer, Berlin 1888.

4) Hans Sachs, hrsg. von A. v. Keller und E. Goetze XVI (Bibl. d. litt. Vereins in Stuttgart CLXXIX), S. 228 ff. und Deutsche Dichter des sechzehnten Jahrhunderts, hrsg. v. Karl Goedeke und Julius Tittmann, Bd. IV (1870), S. 299. Einen Auszug daraus haben die Brüder Grimm in ihren Deutschen Sagen unter No. 405 gegeben.

1) Vgl. Wattenbach, Deutschlands Geschichtsquellen im Mittelalter, I. Bd., 6. Aufl. (1893), S. 104.

2) Monumenta Germaniae, Scriptores rerum Merovingicarum, Bd. II, S. 95.

3) Vgl. Pio Rajna, Le origini dell' epopea francese (1884), p. 51. Godefroy Kurth, Histoire poétique des Mérovingiens, 1893, p. 150 ff. Carl Voretzsch, Das Merowinger-epos und die fränkische Heldensage. Philologische Studien, Eduard Sievers gewidmet, S. 74.

dem Dresdener Heldenbuch nur das hinzu, was für den vorliegenden Fall von Bedeutung ist.

Agilulf, König der Langobarden und seine Gemahlin Deudalinda, eine bayrische Prinzessin, wohnen in der Nähe des Meeres.<sup>1)</sup> Eines Tages geht die Königin mit ihren Jungfrauen<sup>2)</sup> Blumen suchend und Kränze windend am Meeresufer spazieren. Dabei entfernt sie sich fast auf eine Viertelmeile von ihren Begleiterinnen. Hier in der Einsamkeit, und zwar in einem Walde, wird sie von einem schrecklichen Meerwunder überrascht. Dies war »einer gewlichen Gestalt besunder, / das umberal verwachsen war / wie ein ber, mit rabschwartzem haar; / sein augen glasteten wie feuer, / auch hett das meerwunder ungehewer / zwen flügel wie die fledermeuss.<sup>3)</sup> Dasselbe eilt aus dem Meer herbei ergreift die Königin im Gebüsch und überwältigt sie trotz ihres Schreiens und Widerstrebens. Ein Ritter vom Gefolge<sup>4)</sup> kommt hinzu und jagt das Ungeheuer wieder ins Meer zurück. Aber das Unglück ist schon geschehen. Die Königin sagt auf den Rat des Ritters dem König und ihren Freundinnen nicht, wie es mit ihr steht, sondern giebt vor, das Ungeheuer habe sie mit sich ins Meer zerren und dort ertränken wollen. Nach der Zeit bringt sie einen ungeschaffenen« Sohn zur Welt, »rauch und schwarz« gleich seinem Vater, worüber die Eltern natürlich sehr erstaunt sind. Dieser entwickelt sich in höchst gefährlicher Weise, tötet die Männer und schwängert die Frauen, bis er sogar den König selbst angreift, worauf dieser ihn, unterstützt von seiner Frau und seinem richtigen Sohne, erschlägt. Dann wird der König über die Herkunft seines Sprösslings aufgeklärt, das Meerwunder wird von der Frau wieder angelockt und erhält nun den Lohn für seine Schandthat. Seine Tötung ist freilich eine grosse Arbeit. Denn es wehrt sich heftig »mit beissen, werffen und mit krellen, / wann es war sehr krefftig und starck / Und sehr schwind, ganz mördisch und arg / wehrt sich ihr auff ein ganze stund, / biss sie es doch hawten todwund, / dass es fiel und lag tot zuletzt«. So lautet stimmungsvoll der Schluss der Geschichte bei Hans Sachs.

Ich glaube nicht, dass ich vom richtigen Wege abgekommen bin, als ich sagte, die Geschichte stimme nicht mit dem Kupferstich überein. Denn in ihr wird die Königin noch nicht einmal beim Baden überrascht, sondern während sie im Walde Blumen pflückt und Kränze windet. Das Ungeheuer ist zwar kein Seestier, aber eine Art Bär mit zottigem Fell und Fledermausflügeln und Krallen an den Füssen. Es läuft, um die Frau zu fassen, aus dem Meere ans Land

1) Im Dresdener Heldenbuch heisst ihre Residenz Luneria.

2) Im Dresdener Heldenbuch geht sie allein.

3) Im Dresdener Heldenbuch heisst es: »Es hat fus als ein fledermaus / und was rauch als ein pere, / ging aufgericht in hohem praus / recht als es ein mensch were, / es hat augen nach falcken art, / sein maul was eine spane weit, uber sein prust so ging sein part.«

4) Im Dresdener Heldenbuch ist es der Herr von Lamparten selbst, der gerade auf der Jagd ist.

und dann, als der Ritter ihr zu Hilfe kommt, wieder ins Meer zurück. Auch hier wird die Königin einsam überrascht; die ganze Pointe liegt darin, dass der König und die Begleiterinnen der Königin nichts von dem merken, was vorgegangen ist, kurz es stimmt auch hier so gut wie nichts überein. Und dem gegenüber kann auch das perlengeschmückte Diadem der Frau und die Krone (?) des alten Türken am Ufer, auf die Dollmayr aufmerksam macht, wenig beweisen. Jedenfalls müsste man auch hier auf irgend eine uns nicht mehr erhaltene Version der merowingischen Stammsage rekurrieren, wenn man die Deutung aufrecht erhalten wollte.

Vor allen Dingen aber bietet die neue Deutung einige Schwierigkeiten, die sich auch Dollmayr nicht verhehlt, aber, wie ich glaube, zu gering angeschlagen hat. Zunächst, dass der Kupferstich über zehn Jahre früher entstanden ist als die Bemühungen der Gelehrten, den Stammbaum Maximilian's auf die Dynastie der Merowinger zurückzuführen. Dürer könnte sich mit dieser Frage doch erst bei Gelegenheit der Entwürfe für die Ehrenpforte, also um 1512, beschäftigt haben. Der Kupferstich stammt aber, wie der Stil und ausserdem die in der Albertina zu Wien befindliche Studie zu der nackten Frau vom Jahre 1501 beweist, aus den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts. Wir haben nicht den geringsten Beweis, dass Dürer damals schon mit Kaiser Maximilian in Beziehungen gestanden hat, können also kein Motiv angeben, was ihn veranlasst haben sollte, schon um 1501 die Stammsage der Merowinger im Hinblick auf den Stammbaum Maximilian's darzustellen. Es ist sogar ganz unwahrscheinlich, dass Maximilian und seine Gelehrten sich schon damals für diese Frage interessierten.

Ferner ist es doch höchst auffallend, dass weder auf der Ehrenpforte, wo doch sonst manches Fabelwesen Platz gefunden hat, noch auch in den genealogischen Schriften und Geschichtsbüchern der Zeitgenossen Maximilian's, in denen doch sonst so viel gelogen wird, auch nur eine Spur des famosen Meerwunders zu finden ist. Dürer müsste also diese Scene, nachdem er sie in seiner Jugend zu einem Kupferstich benutzt hatte, später, und zwar gerade in der Zeit, wo sie eine aktuelle Bedeutung gewinnen konnte, geradezu aus seiner Erinnerung ausgelöscht haben. Dollmayr deutet an, die Männer, die die Stammbäume aufstellten, hätten »wohl gewusst, was man dort nicht gerne sah«. Das soll offenbar heissen, sie konnten sich denken, dass Maximilian als christlicher König keinen besonderen Wert darauf legte, von einem Meerungeheuer abzustammen. Wenn das aber wirklich der Fall war, d. h. wenn die Gelehrten Maximilian's taktvoll genug waren, den Mantel der christlichen Liebe über diesen Schmutzflecken des hypothetischen Stammbaums zu decken, so hatte Dürer schwerlich eine Veranlassung, die Geschichte seinerseits an die grosse Glocke zu hängen. Er hätte also das Meerwunder höchstens mit der geheimen Absicht stechen können, dass man darin *nicht* die Stammsage der Merowinger und somit Maximilian's erkennen möchte. Und dann wird es wohl auch richtiger sein, dass wir sie nicht

darin erkennen. Jedenfalls wird man zugeben, dass es höchst ungeschickt von Dürer gewesen wäre, zu einer Darstellung der merowingischen Stammsage erstens eine langobardische Sage zu benutzen und zweitens eine solche, die gar keine Stammsage war. Und noch ungeschickter, diese Sage so zu illustrieren, dass sie in keinem Punkte mit der Überlieferung übereinstimmte ausser dem einen, dass es sich dabei um ein Meerungeheuer und eine Frau handelte. Hier muss man wirklich wiederum sagen: »Die Merowinger-sage ist es freilich nicht«.

Was ist es aber sonst? Ich habe die Antwort darauf, wie gesagt, schon vor acht Jahren gegeben und kann sie hier nur wiederholen in der Hoffnung, dass man mir nun endlich zustimmen wird. Ich habe nachgewiesen, dass vom 15. bis zum 17. Jahrhundert nicht nur in ungebildeten, sondern auch in gebildeten Kreisen eine Menge von Geschichten zirkulierten, wonach solche Meerwunder Frauen angefallen, mit sich ins Meer gezogen und dort entweder vergewaltigt oder gefressen hätten. Man brauchte also damals, um sich die Vorstellung eines solchen Frauenräubers zu machen, gar keine, sei es antike, sei es altdutsche Sage; der herrschende Aberglaube und die Erzählungen der Seefahrer boten dazu genügendes Material.

So erzählt z. B. Poggio in seinen Facetien, die zu verschiedenen Zeiten, im wesentlichen aber in den dreissiger Jahren des 15. Jahrhunderts entstanden sind und bis 1500 nicht weniger als 26 Auflagen erlebt haben, folgende Geschichte<sup>1)</sup>:

Aliud de monstro.

Aliud insuper constat allatum esse Ferrariam imaginem marini monstri nuper in littore Dalmatico inventi. *Corpore erat humano umbilicotentis, deinceps piscis, ita ut inferior pars, quae in piscem desinebat, esset bifurcata, barba erat profusa, duobus tanquam cornibus super auriculas eminentibus, grossioribus mammis, ore lato, manibus quatuor tantum digitos habentibus, a manibus usque ad ascellam atque ad imum ventrem alae piscinum protendebantur, quibus natabat. Captum hoc pacto ferebant. Erant complures foeminae iuxta littus lavantes lineos pannos. Ad unam earum accedens piscis, ut aiunt cibi causa, mulierem manibus apprehendens ad se trahere conatus est. Illa reluctans (erat enim aqua modica) magno clamore auxilium caeterarum imploravit. Accurrentibus quinque numero, monstrum (neque enim in aquam regredi poterat) fustibus ac lapidibus perimunt. Quod in littus abstractum, haud parvum terrorem aspicientibus praebuit. Erat corporis magnitudo paulo longior ampliorque forma hominis. Hanc ligneam (dürr, ausgetrocknet) ad nos Ferrariam usque delatam conspexi. Cibi gratia mulierem comprehensam, argumento fuere pueri nonnulli, qui cum diversis temporibus ad littus lavandi causa accessissent, nusquam postea comperti sunt, quos postmodum ab eo monstro necatos captosque crediderunt.*

Die Beschreibung des Monstrums stimmt hier jeden-

falls sehr viel besser zu dem Kupferstich als die Beschreibung des Meerwunders bei Kaspar von der Roen und Hans Sachs. Auch bei Poggio ist es ein Fischmensch, bis zum Nabel menschlich, von da an wie ein Fisch gestaltet, an den Hüften mit Flossen versehen, langbärtig und gehört, der den Raub begeht. Allerdings kommen in Poggio's Geschichte die Frauen nicht ans Meer, um zu baden, sondern um Leinen zu waschen, und der Raubanfall misslingt, das Monstrum wird getötet. Dürer hat also jedenfalls diese Geschichte selbst nicht darstellen wollen. Aber könnte ihm nicht eine ähnliche Erzählung vorgelegen haben, die ihm vielleicht aus Venedig entweder direkt (bei seiner ersten Reise dorthin) oder indirekt durch Zeichnungen oder Erzählungen der von dort heimkehrenden Nürnberger zugekommen wäre?

Wenn dieses Ereignis nach Dalmatien verlegt wird, so führt uns ein von Weinrich berichtetes, das sich im 16. Jahrhundert zugetragen haben soll, nach Epirus: »An einer Quelle, zu der sich die Frauen aus dem Städtchen zu begeben pflegten, um Wasser zu holen, lauerte ihnen ein Triton oder Meermensch in einer Höhle auf, in deren Besitz er zufällig gelangt war. Und wenn er einmal eine sah, die allein zur Quelle kam oder am Ufer spazieren ging, so schlich er sich aus dem Wasser und aus seiner Höhle leise von hinten herbei, umfasste sie und zerrte sie zum Meere hin, wo er sie dann unter das Wasser zu ziehen pflegte. Da dies den Einwohnern des Ortes bekannt geworden war, beobachteten sie das Meerwunder sorgfältiger, legten ihm längere Zeit Schlingen und fingen es bald darauf durch List. Nun enthielt es sich der Speise, und da es ausserhalb des Wassers nicht leben konnte, zehrte es sich durch Kummer immer mehr auf, bis es starb. Man sagt, diese Geschöpfe seien sehr verliebt und grosse Weiberfreunde. Deshalb hatten auch die Einwohner der Stadt angeordnet, dass sich künftig keine Frau mehr ohne Begleitung von Männern zu der Quelle wagen dürfe. *Diese und ähnliche Geschichten sind mir sehr häufig von solchen erzählt worden, die verschiedene Meere bereist und dabei beobachtet hatten, wie derartige Ungeheuer bei ruhigem Wasser spielten oder den Schiffen mit ans den Wellen emporgerichtetem Kopfe entgegenkamen und Töne von sich gaben*<sup>1)</sup>. Derselbe Weinrich erzählt, er habe in seiner Jugend von dem Neapolitaner Bonifazio Dragonetto eine Geschichte von einem solchen homo marinus gehört, der aus Mauretaniens nach Neapel gebracht worden sei. Auch dieser habe einen menschlichen Kopf und Oberkörper, dagegen einen Unterkörper in Form eines Fisches gehabt. Sein Gesicht sei das eines alten Mannes mit struppigem Haar und Bart, sein Körper von bläulicher Farbe gewesen<sup>2)</sup>.

Es scheint also, dass diese monstra marina damals in den Erzählungen der Seefahrer eine ähnliche Rolle spielten wie heutzutage die Seeschlange. Ihre reale

1) Martinus Weinrichius, de ortu monstrorum 1595 Bl. 60b.

2) Vgl. auch Joannis Eusebii Nierembergii Madritensis Historia naturalis 1635 S. 81.

1) Vgl. Poggii Florentini opera Basileae 1538. Danach z. B. J. G. Schenck, Monstrorum historia 1609, p. 128.

Grundlage haben wir natürlich in gewissen menschenähnlichen Seetieren, wie Walrossen, Seelöwen, seltsam geformten Fischen u. dgl. zu suchen, in denen eine aufgeregte Phantasie leicht derartige Mischbildungen erkennen konnte. Auch mögen in dieser Beziehung die Erzählungen der Alten von Tritonen, Hippokampen, Nereiden u. s. w. mitgewirkt haben. In meinem »Papstesel« habe ich den kulturhistorischen Hintergrund dieses Aberglaubens und die umfangreiche Monstralitteratur ausführlich zu charakterisieren versucht und muss mich deshalb begnügen, hier auf diese Darstellung zu verweisen. Die Sitte, solche Monstra, ebenso wie Missgeburten, Himmelserscheinungen u. s. w. durch Zeichnungen, Kupferstiche und Holzschnitte bekannt zu machen, war damals allgemein verbreitet, und an der realen Existenz solcher Fischmenschen, Seejungfrauen, Meermönche, Meerbischöfe u. s. w. zweifelte, wie wir

aus Megenberg, Aldroandi, Gesner u. s. w. wissen, kein Mensch. Auch Dürer hat sicher daran geglaubt, und es steht nichts der Vermutung entgegen, dass ihm eine Geschichte dieser

Art zugetragen worden sei, wodurch er zu seiner Darstellung angeregt wurde. Da derartige Meerwunder, wie es scheint, besonders an der Ostküste des adriatischen Meeres heimisch waren, würde der Turban des Man-

nes im Hintergrunde nichts Auffallendes haben — wenn man nicht vorziehen wollte, in ihm eine venezianische Reminiscenz und einen Beweis für die venezianische Herkunft der Geschichte zu erkennen. Vielleicht gelingt es noch einmal, ein bestimmtes Ereignis nachzuweisen, das auch in den Einzelheiten auf diese Komposition passt. Hat sich doch auch die Nachricht von dem Funde des später sogenannten »Papstesels« in einem venezianischen Annalenwerke von 1496 nachweisen lassen<sup>1)</sup>.

Übrigens wäre auch eine genrehafte Deutung ohne Beziehung auf ein bestimmtes Ereignis nicht ausgeschlossen. Wie nahe eine solche den Zeitgenossen Dürer's lag, zeigen zwei Gedichte des Baldassare Castiglione, die ich hier noch mitteilen will:

Ad puellam in littore ambulans.

Ad mare ne accedas propius, mea vita, protervos  
Nimirum et turpes confinet unda deos.

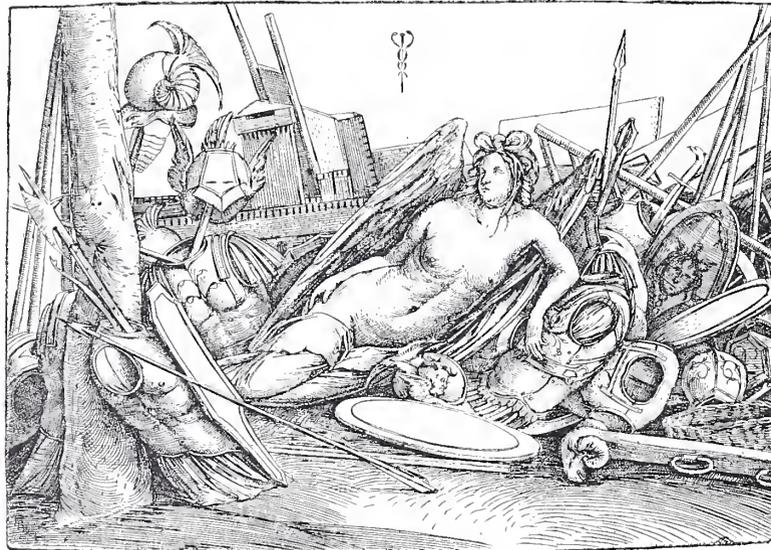
1) Vgl. meinen »Papstesel«.

*Hi rapiunt, si quam incautam aspexere puellam  
Securos bibulo littore ferre gradus.  
Quin etiam in siccum exiliunt saepe agmine facto  
Atque abigunt captos ad sua regna hominis.  
Tum si qua est inter praedam formosa puella  
Tantum haec non subito piscibus esca datur.  
Sed miseram foedis male habent complexibus omnes  
Invitamque iubent hispida monstra pati.  
Os informe illis, rictus oculique minaces  
Asperaque anguino cortice membra rigent.  
Barba impexa, ingens, alga limoque viventi  
Oblita, oletque gravi lurida odore coma.  
Hos tu seu pisces seu monstra obscoena vocare  
Sive deos mavis, si sapis ipsa, cave.*

Ein zweites Gedicht ad eandem bietet, um das Gefährliche dieser Meerungeheuer zu veranschaulichen,

die ganze antike Mythologie auf, Hippolytus, Andromeda u. s. w., kurz alle Geschichten, wo solche monstra eine Rolle spielen, und fährt dann fort:

Talia monstra mari  
coeunt ludosque  
frequentes  
Instaurant epulis et  
sua festa colunt.  
Infandasque dapes  
mensis et fercula  
dira  
Apponunt talo pal-  
lida frustra ho-  
minum,  
Colla humeris avul-  
sa, manus trun-  
cosque lacertos  
Atque ora effossis



Viktoria auf Trophäen liegend. Kupferstich von J. de' Barbari.

tristia luminibus.

Corpora sunt hominum illis esca et pocula sanguis,  
Hostibus haec nostris prandia dent superi.

*Hacc te, si fueris depressa in littore, cete  
Impositam dorso protinus arripient.*

Ah scelus indignum, ah misera, ah male cauta puella  
Quid tibi tunc animi, quid tibi mentis erit?  
*Clamabis, montesque procul littusque relictum  
Respicis frustra flebis, opemque petes.*<sup>1)</sup>

Man möchte fast glauben, Castiglione hätte bei den letzten Versen den Kupferstich Dürer's vor Augen gehabt. Aber wäre das selbst nicht der Fall, so würden diese Gedichte beweisen, dass es sich bei dem Dürer'schen Blatte um eine seinen Zeitgenossen ganz geläufige Anschauung handelte, bei der man nicht nötig hatte, an ein bestimmtes historisches oder sagen-

1) Balthassaris Castilioni Carminum liber. Carmina quinque illustrium poetarum Florentiae 1552, p. 73 f.

haftes Ereignis zu denken. Der Kupferstich würde dann nichts anderes darstellen, als ein, d. h. *irgend ein* »Meerwunder« in einer für dasselbe charakteristischen Handlung. Und er würde in dieser Bedeutung nicht mehr als Zeugnis für Dürer's (mangelhafte) Kenntnis der klassischen Mythologie, noch auch für seine Bekanntschaft mit der altdeutschen Heldensage angerufen werden können, sondern einfach als Beweis für seine Abhängigkeit von einem damals allgemein herrschenden Aberglauben. Man dürfte ihn also in Zukunft nicht mit dem grossen Herkules, der Nemesis, dem kleinen Satyr u. s. w. zusammenstellen, sondern mit dem Raub auf dem Einhorn, weiterhin mit dem sechsbeinigen Schwein, den zusammengewachsenen Zwillingen, dem Nashorn, dem Walross u. s. w.; er wäre ein Beispiel nicht für Dürer's klassische Bildung, sondern für sein Interesse an allerlei merkwürdigen Naturerscheinungen, an Missgeburten und Prodigien. Und wir hätten dann in ihm einen weiteren Beweis dafür, dass

Dürer's Kupferstiche in Bezug auf ihren Inhalt gar nicht immer so neu waren, wie man früher vielfach angenommen hat, sondern dass auch er dem Geschmack der

Menge entgegenkam und in seiner Weltanschauung ein Kind seiner Zeit war. So wissen wir ja z. B. jetzt längst, dass die drei berühmten Kupferstiche »Ritter, Tod und Teufel«, »Hieronymus im Gehäus« und »Melancholie« durchaus keine revolutionäre reformatorische Tendenz hatten, sondern aufs engste mit der damals herrschenden Auffassung von der Wissenschaft und dem Glauben zusammenhängen, vielleicht nur eine Illustration der drei Arten von Tugenden nach der damaligen scholastischen Auffassung (moralische, theologische und intellektuelle) waren.<sup>1)</sup> Das eigentlich Neue bei Dürer beruht eben, wie bei allen bahnbrechenden Künstlern, viel weniger auf dem Inhalt seiner Darstellungen, als auf der künstlerischen Form,

<sup>1)</sup> Vgl. Lippmann im Sitzungsbericht der kunstgeschichtlichen Gesellschaft in Berlin, IV, 1892 (29. April). Während des Druckes geht mir die vortreffliche Schrift von Dr. Paul Weber, Dürer's Weltanschauung (Strassburg 1900), zu, in der diese Frage ausführlich in einem allerdings von Lippmann abweichenden Sinne behandelt wird.

in die er diesen Inhalt kleidet. Er hat, wie andere Maler, den Inhalt so hingenommen, wie er ihm von der Kultur seiner Zeit, von der Kirche, der Tradition, dem Humanismus, dem Aberglauben u. s. w. überliefert wurde. Für diesen Kulturinhalt kann man ihn nicht verantwortlich machen, weder im guten noch im schlechten Sinne. Das, was er Neues zu ihm hinzubachte, war seine künstlerische Formulierung, d. h. die wahre, allgemein menschliche, überzeugende Art, wie er die Natur darstellte.

Dies führt uns nun zu der Frage nach der künstlerischen Entstehung des Kupferstichs. Die bekannten Harnisch- und Pferdestudien zu dem Kupferstich »Ritter, Tod und Teufel« zeigen uns, dass Dürer schon geraume Zeit, ehe er diese Komposition in ihrer definitiven Fassung und Bedeutung fertig hatte, das formale Motiv der Hauptfigur mit sich herumtrug, ein

höchst interessantes Beispiel dafür, wie im Kopfe eines Künstlers eine solche Komposition gewissermassen durch strahlenförmiges Zusammenschiessen formaler und inhaltlicher Motive entstehen kann. Von irgendwoher

kommt ihm eine inhaltliche Anregung: Sofort greift er auf

ein formales Motiv zurück, das von früher her in seiner Phantasie aufgestapelt war, vielleicht auch in seinen Studienmappen Verkörperung gefunden hatte. Ein zweites, vielleicht wieder aus anderer Zeit stammendes Motiv kommt hinzu, weitere Elemente finden sich ein, endlich entsteht aus allem dem das vollendete Kunstwerk.

Ähnlich ist es anscheinend auch mit dem Meerwunder gegangen. Will man hier, an Stelle der genrehaften Deutung, die mancher bevorzugen wird, vielmehr an ein bestimmtes Ereignis denken, von dem der Künstler irgendwie Kunde erhalten hatte, so ist es immerhin wahrscheinlich, dass diese Kunde nur eine inhaltliche, das heisst nicht von einer Zeichnung begleitete war. Und es fragt sich, in welcher Weise Dürer dann die Formulierung zu diesem Inhalt hinzugefunden hätte. Hierfür nun kommen verschiedene Möglichkeiten in Betracht. Die Phantasie des Künstlers konnte, worauf Thausing hinweist, durch antike Darstellungen von Nereiden auf dem Rücken von Tritonen



Zeichnung einer nackten Fran (Studie zum Meerwunder)  
von A. Dürer in der Albertina zu Wien.

angeregt sein, er konnte sich auch seiner eigenen Zeichnung des Raubes der Europa erinnern, zu der er offenbar mehr durch antike Dichter als durch ein antikes Bildwerk inspiriert worden war.<sup>1)</sup> Es konnten ihn auch italienische Stiche von Seewesen wie Mantegna's Kampf der Meergötter oder Jacopo de' Barbari's Triton und Nereide (Bartsch 22) zur Nachahmung reizen, obwohl sich gerade auf diesen inhaltlich verwandten Blättern ein formales Vorbild, soviel ich sehe, nicht nachweisen lässt.

Dagegen haben wir ein solches in einem seinem Inhalt nach ganz verschiedenen Stich des Jacopo de' Barbari zu erkennen, nämlich der auf Trophäen liegenden nackten Viktoria, Bartsch 23. Wir geben eine Abbildung dieses Stiches auf S. 202<sup>2)</sup>. Die nackte Frau in Dürer's Meerwunder ist in der Bewegung dieser Figur sehr ähnlich, was um so auffälliger erscheint, als sie inhaltlich nicht das geringste damit zu thun hat. Kann doch kaum ein grösserer Gegensatz gedacht werden, als zwischen einer von einem Seeungeheuer geraubten Frau und einer friedlich auf Waffen ruhenden, man kann fast sagen schlafenden Siegesgöttin. Man sieht eben, wie stark in Dürer's Phantasie damals das formale Motiv als solches wirkte. Der Kupferstich Barbari's gehört der Stichweise und Zeichnung nach zu den früheren Arbeiten des Venezianers, die vor seinem Aufenthalt in Deutschland, also spätestens zu Ende des 15. Jahrhunderts entstanden sind. Darüber, dass er das Vorbild der Dürer'schen Figur ist, kann meines Erachtens kein Zweifel sein. Zwar ist die Frage nach dem Einfluss Barbari's auf Dürer und umgekehrt auch nach den letzten Erörterungen von Haendcke und K. Justi noch nicht als abgeschlossen anzusehen, zumal da die Ansichten dieser beiden sich gerade in der Hauptsache widersprechen. Aber in diesem Falle kann, wie ich meine, schon deshalb über Barbari's Priorität kein Zweifel sein, weil die rechtwinklige Biegung des linken Armes, die sich bei beiden Figuren in übereinstimmender Weise findet, wohl bei der Viktoria Barbari's (durch Aufstützen auf den darunter liegenden Panzer), nicht aber bei der Frau auf dem Rücken des Meerwunders motiviert ist. Auch scheint es undenkbar, dass Barbari aus der kräftigen Figur Dürer's dieses matte, kümmerliche, in der Bewegung so charakterlose Geschöpf hätte machen können. Andererseits erklärt sich nur aus der Abhängigkeit Dürer's von einer ganz anders motivierten Komposition die gerade für diese Scene auffallend phlegmatische Bewegung der weiblichen Figur auf seinem Kupferstiche.

Aber Dürer hat die Viktoria des Barbari keines-

wegs sklavisch kopiert, sondern neu und viel kräftiger nach der Natur durchgebildet. Das sieht man an der weissgehöhten Zeichnung einer liegenden Frau in der Albertina vom Jahre 1501 mit der Beischrift: »Das hab ich g'fisyrt«. <sup>1)</sup> Denn diese Frau ist eben ein Studium zu der sogenannten Anymone, bei dem Dürer den Unterkörper ungefähr in derselben Lage gelassen hat wie bei der Viktoria Barbari's, während der Oberkörper aufgerichtet und das Ganze neu und sehr lebendig nach dem Modell durchgearbeitet ist. Dürer bildete sich offenbar auf diese Zeichnung besonders viel ein, denn die Beischrift bedeutet: »Das hab ich genau nach der Natur gezeichnet« und kann als eine Illustration zu den Worten Dürer's gelten, mit denen er seine Loslösung von dem Einfluss Barbari's charakterisiert: »Doch nahm ich mein eigen Ding für mich«. <sup>2)</sup> Ich erwähne das hier besonders, weil Vischer die Worte so aufgefasst hat, als handele es sich um eine »Visierung« für ein Brunnenwerk oder einen Thorgiebel, die Dürer im Auftrag eines anderen Künstlers gemacht hätte. <sup>3)</sup> Ob es nötig ist, für den Fischmenschen ein, sei es antikes, sei es italienisches Vorbild anzunehmen, wie z. B. den Triton des Barbari'schen Stiches, B. 22<sup>4)</sup>, mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls ist die Landschaft, die diesem Blatte einen ganz besonderen Reiz verleiht, eigene Erfindung Dürer's und offenbar auf Grund genauer Naturstudien entstanden, wenn sich auch eine Zeichnung dazu, so viel mir bekannt, bisher nicht hat nachweisen lassen.

So sieht man denn, dass auch bei der Konzeption dieses Blattes formale und inhaltliche Motive, die ursprünglich gar nichts miteinander zu thun hatten, zusammenstrahlen mussten, ehe das Kunstwerk vollendet war. Und es zeigt sich dabei, dass das einzig Unbefriedigende der Komposition, das für die dramatische Handlung allzu behagliche Daliegen der Frau, sich daraus erklärt, dass Dürer sich hier freiwillig unter den Einfluss eines Künstlers gebeugt hatte, von dem er schon wenige Jahre später keine sehr hohe Meinung mehr hatte. Auch bei der sogenannten »Eifersucht« ist dies freiwillige Verläugnen der Selbständigkeit, das sich besonders in der Herübernahme der schlagenden Frau aus einem oberitalienischen Kupferstich des 15. Jahrhunderts ausspricht, ein Mangel und gewiss einer der Hauptgründe, warum der Inhalt dieses Blattes noch immer nicht genau hat ermittelt werden können. Derartige Beispiele sind aber für den ästhetischen Streit zwischen Form und Inhalt sehr lehrreich. Sie enthüllen von dem Geheimnis der künstlerischen Phantasiethätigkeit mehr als lange ästhetische Auseinandersetzungen.

1) L. Cust, Albrecht Dürer, 1897, S. 27. Wickhoff, Mitteil. d. Instit. f. österr. Geschichtsforsch. I. Harck hat ebendort, p. 600, darauf aufmerksam gemacht, dass die badenden Frauen auf dem Hintergrunde der Zeichnung der Europa zum Teil mit denen auf dem Kupferstich übereinstimmen. Dürer hätte also in dieser Beziehung auf ein vor mehreren Jahren gefundenes Motiv zurückgegriffen.

2) Nach der Publikation der chalkographischen Gesellschaft, Das Werk des Jacopo de' Barbari, herausgegeben von Kristeller, No. 27, vgl. Haendcke, a. a. O.

1) Abgebildet auf S. 203 nach »Zeichnungen der Albertina« u. s. w. No. 22.

2) Lange-Fuhse 343, 3.

3) R. Vischer, Kunsthistorische Studien S. 325. Vischer erklärt die Zeichnung für nicht sowohl anfängerhaft, als etwas flüchtig und dekorativ, worin ich ihm nicht beistimmen kann. Haendcke, der den Zusammenhang mit der Anymone richtig erkannt hat, sieht in dem Kopf das Porträt der Agnes Dürer.

4) Chalkographische Gesellschaft 23.



*Die grosse Wasserkunst auf der Pariser Weltausstellung.*

## DIE FRANZÖSISCHE KUNST IM JAHRE 1900

VON WALTHER GENSEL.

Mit 7 Abbildungen. Nach Photographien von NEURDIN FRÈRES in Paris.

### I.

**D**IE Zeiten, in denen man den Pariser Salon als ein weittragendes Ereignis betrachtete, sind vorüber. Wir sehen die französische Kunst nicht mehr als allein seligmachend an und verfolgen unsere heimischen Ausstellungen in München, Berlin und Dresden mit lebhafter Aufmerksamkeit als diejenigen in Paris. Aber wir dürfen nicht ungerecht sein; wir dürfen nicht vergessen, dass die stärksten Bewegungen in der modernen Kunstgeschichte von Paris ihren Ausgang genommen haben, und dass ein Teil unserer besten Künstler dort, im Anschluss an die französischen Bewegungen oder im Gegensatz zu ihnen, ihren Weg gefunden haben. So rechtfertigt es sich wohl, jetzt, wo die Weltausstellung eine willkommene Gelegenheit dazu bietet, einen Überblick über die heutige französische Kunst zu geben. Natürlich kann es sich dabei nur um Eindrücke und nicht um ein endgültiges Urteil han-

deln. Wie wenig der Zeitgenosse zum Richter in Sachen der Kunst geeignet ist, das beweisen die vor vierzig oder fünfzig Jahren abgefassten Schriften deutscher Gelehrter, die von der Historienmalerei eines Horace Vernet in den Tönen der hellsten Begeisterung reden und einen Corot, einen Millet, einen Troyon kaum der Erwähnung würdigen.

### I. DIE ARCHITEKTUR.

Wir können die Gebäude der Weltausstellung in drei Gruppen scheiden: die für die Dauer und in widerstandsfähigem Material erbauten Kunstpaläste der Champs-Élysées und die Alexanderbrücke; die eigentlichen Ausstellungsgebäude, die bestimmt sind, während eines halben Jahres die verschiedenartigsten Erzeugnisse der Industrie und des Gewerbes zu beherbergen und dann wieder zu verschwinden; endlich die von den fremden Nationen oder den Franzosen errichteten zum

Teil historische, zum Teil exotische Vorbilder nachahmenden Bauten. Nur mit den beiden ersten Gruppen haben wir uns hier zu beschäftigen.

Jeder, der Paris mit künstlerisch geschulten Augen besucht, ist erstaunt und entzückt von der Schönheit der Strassenbilder, von den prächtigen Abschlüssen der grossen Verkehrsadern. So ist denn auch die grösste und rühmlichste That der französischen Architekten in diesem Jahre die Schaffung eines neuen solchen Durchblicks. Da, wo der alte Industriepalast von der 1855er Ausstellung noch vor kurzem die Aussicht versperrte, führt jetzt die breite Avenue Nicolas II zwischen den neuen Kunstpalästen hindurch

Meisterwerke, aber nicht alle gegen sie erhobenen Vorwürfe sind gerechtfertigt. Am öftesten hört man den Tadel, dass sie, anstatt etwas Neues zu bieten, sich durchaus in überkommenen Formen hielten. Allein man muss in Paris mit dem Bestehenden rechnen, man kann nicht so modern sein wie in Chicago. Die beiden Paläste sollten zwischen dem rauschend eleganten Treiben der Champs-Élysées und der ernsten Kuppel Mansart's vermitteln, pariserisch und klassisch-vornehm sein. Der kleine Palast erfüllt mehr die erstere, der grosse mehr die letztere Aufgabe. Ich glaube wohl, dass die Stadt Paris mit dem von Girault erbauten kleinen Palaste, der künftighin ihre Kunstsammlungen



Von der Pariser Weltausstellung: Die Alexanderbrücke.

über die Alexanderbrücke direkt bis zum Invalidenpalaste. Infolge des Wunsches, die Baumpflanzungen der Invaliden-Esplanade zu schonen, und der Notwendigkeit, den verfügbaren Raum nach Möglichkeit auszunutzen, musste diese Feststrasse während der Dauer der Ausstellung jenseits der Seine leider so verengt werden, dass ihre spätere Wirkung noch nicht völlig abzusehen ist. Die graue Silhouette und die mattgoldene Kuppel des Invalidendomes erscheinen eingezwängt und überschrieben durch die grellen Paläste des Kunstgewerbes.

Über das *Grand Palais* und das *Petit Palais* der Champs-Élysées ist schon viel geschrieben und viel gestritten worden. Sie sind gewiss keine untadeligen

aufnehmen soll, zufrieden sein kann. Die Verhältnisse sind sehr glücklich und die an den Stil Ludwig's XVI. erinnernden Formen anmutig und doch nicht allzu weichlich. Insbesondere machen die Eingangshalle und der blendend weisse, mit Ornamenten reich geschmückte, aber keineswegs überladene Kuppelraum einen wirklich vornehmen Eindruck. Der Grundriss zeigt die Form eines Trapezes, in das ein offener halbkreisförmiger Hof eingezeichnet ist. Auch der Eindruck dieses Hofes mit seinen durch goldene Lorbeerkränze verbundenen jonischen Säulen und seiner zierliche Urnen tragenden Balustrade ist sehr angenehm, könnte allerdings vielleicht ein klein wenig strenger sein. Der grösste Teil des Innern ist durch

eine von häufigen Durchgängen unterbrochene Mittelwand und mehrere Querwände in zwei parallele Reihen von Räumen geschieden, von denen die eine das Licht von aussen, die andere vom Hofe empfängt. Nur die nach der Avenue Nicolas II zu gelegenen, vermutlich für die Bildhauerwerke bestimmten Säle gehen durch. Auch hier ist die Ornamentik sparsam und ansprechend.

Der grosse Palast erscheint im allgemeinen weniger geglückt. Allerdings hatten seine Erbauer Deglane, Louvet und Thomas hier mit ausserordentlich grossen Schwierigkeiten zu kämpfen. Zunächst galt es, den ganzen über 200 Meter tiefen Raum zwischen zwei

gegenüber führt eine grosse doppelte Eisentreppe hinauf zum oberen Stock des Mittelbaues mit dem Konzertsaal, während man geradeaus an den zu den Stallungen hinabführenden Rampen vorbei zum Festsaal des Hintergebäudes gelangt. Dieser helle, mit goldenen und grünen Ornamenten reich geschmückte Saal ist wohl das beste Stück des ganzen Gebäudes. Am allergrössten aber waren die Schwierigkeiten bei der Hauptfassade. Wäre der ursprüngliche Plan des Architekten Deglane ausgeführt worden, so wäre der kleine Palast völlig von ihr erdrückt worden, hätte seine Fassade einfach wie eine Miniaturausgabe von ihr ausgesehen. Man strich also zunächst



*Von der Pariser Weltausstellung: Die Alexanderbrücke.*

nicht parallel laufenden Strassen auszufüllen. So ergab sich für den Grundriss die Form eines unregelmässigen gedrückten H. Dass man diese Unregelmässigkeit weder im Äusseren noch im Inneren gewahrt wird, ist vielleicht das grösste Verdienst der Baumeister. Ferner soll der Palast den verschiedensten Zwecken dienen. Er soll den Concours hippique und die jährlichen Salons aufnehmen und enthält einen Konzertsaal mit Nebenräumen, einen Ehrensaal, Stallungen, Verwaltungs- und Wohnräume. Der vordere Teil besteht aus einer gewaltigen, von einem Glasdach überwölbten und mit einer Kuppel gekrönten Halle, um die herum in zwei Stockwerken Galerien und Räume für die Gemälde laufen. Dem Haupteingange

seine gewaltige gewölbte Eingangshalle und ersetzte sie durch ein Peristyl mit drei Eingängen und verminderte dann die Höhe der Flügel. Dass so ein Missverhältnis zwischen Höhe und Breite entstehen musste, ist erklärlich. Am deutlichsten wird dies beim Anblick aus der Entfernung, da dann das Glasdach den Unterbau einfach erdrückt. Es ist dies nicht der einzige Mangel. So sind die konkaven Eckabschlüsse äusserst nüchtern. Vor allem aber hat sich der Architekt im Massstabe der plastischen Figuren vergriffen. Während die Gruppen auf dem Mittelbau beängstigend gross sind, wirken die die Künste darstellenden weiblichen Statuen zwischen den Säulen wie Porzellanfigürchen. Sein Kollege Thomas war bei der nach

der Avenue d'Antin zu gelegenen Hinterfassade glücklicher daran. Er brauchte sich nur im allgemeinen an den Stil der übrigen Teile anzulehnen und auf keine Nachbarschaft Rücksicht zu nehmen. Sein Werk zeigt mannigfache Anklänge an den alten Industriepalast, dessen Konservator er lange Jahre hindurch gewesen ist. Das Interessanteste bei dem ganzen Bau war vielleicht die rein technische Seite. Die Hälfte ist auf mehreren hundert in den sumpfigen Boden des ehemaligen Marais des Gourdes eingerammten, durch eine dicke Cementschicht verbundenen Pfählen erbaut. Trotz der langwierigen Fundamentierungsarbeiten ist es durch die Verwendung der neuesten Hilfsmittel, wie elektrische Laufkräne und Diamantsägen, möglich geworden, in der fabelhaft kurzen Zeit von drei Jahren fertig zu werden.

zeitigt werden würden. Allein die Architekten haben seitdem einen neuen Gott, den Staff, bekommen. Man erbaut ein Eisengerüst, überzieht es mit Glas und klebt ihm dann eine Fassade auf, die mit dem Inneren konstruktiv nicht das Geringste zu thun hat. Fast alle diesjährigen Ausstellungsbauten sind solche Staffbauten. Allerdings giebt es eine glänzende Ausnahme, nämlich die *Gartenbaupaläste* des Architekten Gautier. Sie sind die anmutigsten Glasbauten, die ich kenne, und bilden in ihrer Gesamtheit wohl das reizendste Bild in der ganzen Ausstellung. Von dem Ufer der Seine aus führt eine 30 Meter breite Freitreppe zu einem mit Beeten, Fahnenmasten und Skulpturen geschmückten Platz. Dahinter erblicken wir den viereckigen Bau für die Ausstellung der Pläne und Werkzeuge; rechts und links erheben sich grosse Treib-



Von der Pariser Weltausstellung: Das Grand Palais.

\* \* \*

Als im Jahre 1889 der Eiffelturm und die grosse Maschinenhalle als neue Weltwunder erstanden waren, war das Wort »Eisenstil« in aller Munde. Inzwischen hat die Begeisterung sehr abgenommen. Man hat sich besonnen, dass die architektonische Schönheit hauptsächlich auf Flächenwirkung beruht und dass das Eisen keine Flächen bietet, also von einer Ästhetik des Eisens nur in sehr beschränktem Masse geredet werden kann. Trotzdem konnte man erwarten, dass bei den eigentlichen Ausstellungsgebäuden, die im Grunde doch weiter nichts als angenehm aussehende Schuppen sein sollen und in der That auch nur Hallen aus Eisen und Glas sind, auch im Äusseren die insbesondere bei den Kunstpalästen von 1889 gemachten Versuche wieder aufgenommen und so auf diesem speziellen Gebiete fruchtbare Ergebnisse ge-

häuser und zwar je eine rechteckige auf den Längsseiten mit halbrunden Nischen versehene und von eleganten Pylonen flankierte, 18 Meter hohe Halle, mit der ein kuppelförmiges Palmenhaus verbunden ist. Die Eisenteile sind teils ganz hellgrün, teils weiss mit hellgrünem Gitterwerk und überall mit grossen oder kleinen rosa Blumen geschmückt. Sehr sparsam ist hier und da etwas Gold aufgesetzt. Es lässt sich denken, welch anmutiges frühlingmässiges Bild dadurch entsteht. Nirgends ist die Ornamentik überladen und nirgends leer. Vor allem aber sind die Massverhältnisse so glücklich, dass sich überall und von allen Seiten eine harmonische Wirkung ergibt.

Von den Eisenkonstruktionen im Innern der Gebäude ist vor allem der *Palast des Ingenieurwesens und der Transportmittel* des Architekten Hermant rühmlichst hervorzuheben. Seine Pfeiler bestehen aus

Bündeln von Eisengliedern, die oben wie die Blätter einer Palme auseinandergehen. Diese gebogenen Glieder sind in gewissen Abständen durch wagerechte Stäbe verbunden, von denen die obersten an den Enden befindlichen wieder einzelne oder zu Bündeln vereinigte Gewölbebogen tragen. Es lässt sich dies schwer beschreiben, umso mehr, als mir die technischen Ausdrücke fehlen. Jedenfalls wird dadurch der Eindruck der Leichtigkeit und Eleganz in hohem Masse erzielt und zugleich werden wir an die Äste und Zweige eines Waldganges erinnert. Allerdings ist das System der Bindeglieder so kompliziert, dass dadurch eine gewisse Unruhe entsteht. Immerhin

Bogen so flach wie nur irgend möglich gebaut werden, um die Aussicht auf die Invaliden-Esplanade nicht zu verdecken, und so hoch über dem Flusse wie nur möglich, um die Dampfer durchzulassen. Alle diese Bedingungen sind von den Ingenieuren Résal und Alby in geradezu glänzender Weise erfüllt worden, sie haben gewissermassen das Ideal einer modernen Brücke geschaffen, eine weder die Aussicht noch die Schifffahrt hemmende, breite, sichere und bequeme Verkehrsstrasse. Dagegen hat man an dem architektonischen Schmucke vielerlei auszusetzen gefunden. In der That scheint der pomphafte Stil Ludwigs XIV., der in der Ornamentik anklingt, nicht recht zu dem



*Von der Pariser Weltausstellung: Das Petit Palais.*

braucht man das Eisengerippe dieses Palastes nur mit dem ungraziösen, an Eisenbahnschienen erinnernden des gegenüberliegenden Palastes der Garne und Gewebe zu vergleichen, um den Versuch hoch anzuschlagen.

Zu den Eisenkonstruktionen gehört auch die neue *Alexanderbrücke*. Sie setzt natürlich nicht so in Erstaunen wie der Eiffelturm und wird vom grossen Publikum kaum beachtet werden, ist aber kaum ein geringeres technisches Meisterwerk. Da sie kaum 200 Meter von der Invalidenbrücke entfernt ist, konnte sie, wenn die Schifffahrt nicht gehindert werden sollte, nicht auf Pfeilern erbaut werden, sondern musste in einem einzigen 107 Meter breiten Bogen die Seine überspannen. Zugleich aber musste dieser riesige

modernen Eisenwerke zu passen, und die vier mächtigen Eckpylonen mit den vergoldeten Gruppen von Flügelrossen, den Riesenstatuen und den gewaltigen Löwen, an denen die besten Bildhauer Frankreichs gearbeitet haben, erinnern fast an die Befestigungen einer mittelalterlichen Brücke. Nach der Ansicht der Baumeister waren diese Pylonen nötig, um auf der weiten Fläche bis zum Invalidendom den Lauf des Flusses zu markieren. Alles in allem genommen ist die Alexanderbrücke ein höchst beachtenswertes Werk moderner Baukunst.

\* \* \*  
Wir hatten gesehen, dass die Architekten der Eisenhallen ihnen Fassaden aus Staff aufgeklebt haben. Lassen wir einmal alle baukünstlerischen Fragen bei-

seite. Sagen wir, dass es Unsinn ist, strenge Stilverforderungen an Bauten zu stellen, die nach sechs Monaten wieder eingerissen werden, und die so heterogene Dinge wie Nahrungsmittel, Stiefel, Maschinen, Schmucksachen, elektrische Lampen und Musikinstrumente beherbergen. Sie sollen vor allem den Besucher der Weltausstellung überraschen und anlocken wie eine Fata Morgana. Die Rue des Nations, in der ein norwegisches Bauernhaus zwischen dem Rathaus von Oudenaarde und einem deutschen Renaissance-Palast und ein schwedischer phantastischer Holzbau zwischen dem fürstlichen Palaste von Monaco und einem byzantinischen Kuppelbau steht, erreicht diesen Zweck und ebenso der Park des Trocadéro mit seinem malerischen Wirrwarr von tonkinesischen, annamitischen, algerischen und sudanesischen Tempeln, Theatern, Palästen und Hütten. Wie aber ist der Eindruck, wenn wir von der Alexanderbrücke her nach der *Invaliden-Esplanade* kommen? Wir ärgern

uns einfach über diese mit bunten Klecksen, mässigen Malereien und allerlei ebenso unnützem wie

altbekanntem Schnörkelwerk versehenen, zugleich überladenen und langweiligen Spielsachen, über denen so erhaben der Invalidendom thronet. Wenn nur irgend etwas uns eine eigenartige

Phantasie verriet! Aber wir kennen die Rokokoguirlanden

und nackten Frauenleiber an den Fassaden ebenso auswendig, wie die zwiebelartigen Kuppeln und die Obelisken. So etwas Ähnliches wie die acht eine Art Baumkuchen tragenden Karyatiden, die übrigens nicht weniger als viermal vorhanden sind, haben wir auch in Berlin. Ueberhaupt, woran wir am meisten erinnert werden, das sind Hochzeits- und Kindtaufskuchen.

Hatten die Architekten der Invaliden-Esplanade nur die Phantasie eines Zuckerbäckers, so scheinen die des *Marsfeldes* überhaupt keine Phantasie besessen zu haben. Links und rechts erblicken wir eigentlich weiter nichts, als zuerst niedrige, weiterhin höhere Bogengalerien, die an mehreren Stellen durch grössere Öffnungen unterbrochen werden. Ab und zu ist dann eine zwiebelartige, glockenartige oder auch eckige Kuppel aufgesetzt. Die meisten Architekten haben auch nicht einmal den Versuch gemacht, die Bestimmung des Innern in den äusseren Formen anzudeuten, sondern den Malern einfach den Raum für Inschriften

gegeben. Wie könnte es sonst sein, dass der Palast der Erziehung und des Unterrichtes der extravaganteste geworden ist? Bei dem schon erwähnten Transportmittelpalaste des Architekten Hermant rühmt man den tunnelartigen Eingang, der auf die Lokomotiven gut vorbereite. Der Architekt hat aber durch eine in halber Höhe angebrachte runde Eisengalerie diesen Eindruck selbst wieder zerstört. Übrigens hat es ein eigenartiges Missgeschick gewollt, dass der wichtigste Teil der Transportmittel-Abteilung nachträglich in den Annex von Vincennes verlegt wurde. Im übrigen will mir allerdings dieser Palast auch im Äusseren noch am besten behagen. Rechts und links vom Eingang erheben sich zwei hohe Aussichtstürme, in denen Aufzüge in die Höhe gehen; sie sind oben durch eine offene Säulengalerie verbunden, über der wieder eine Balustrade hinläuft. Auch der weisse Fries auf blauem Grunde, der alle Transportmittel der Menschheit von den ältesten Zeiten an bis zum Luftballon

und dem Automobil darstellt, fügt sich dem Bilde nicht unglücklich ein. Um so unangenehmer fällt der nach vorn

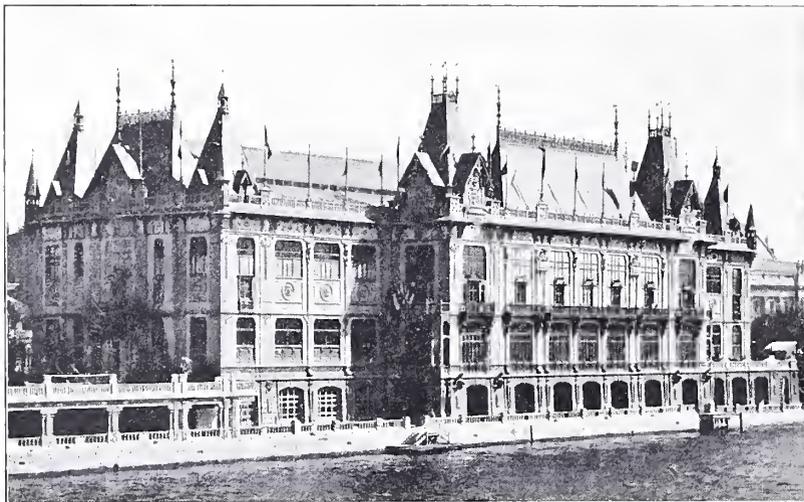
anschliessende Palast ins Auge. Über dem muschelartigen oberen Teile seiner Eingangshalle erhebt sich ein

Türmchen, das an einen ostasiatischen Tempel erinnert, dessen Dach aber von klassischen Säulen getragen wird.

Die Seitenpavil-

lons haben zwei himmelblaue Aufsätze, die in ihrer Form lebhaft an Kaffeekannenwärmer erinnern. Er wird allerdings von dem Minenpalast gegenüber mit seiner riesigen gelben Zwiebel an Geschmacklosigkeit noch übertroffen. Von den vor dem Marsfelde an der Seine liegenden kleineren Bauten hat der der Forstwirtschaft eine ganz anmutige an ein Forsthaus erinnernde Seitenfassade, deren Wirkung aber durch den bunten und hässlichen Haupteingang wieder aufgehoben wird. Der gegenüberliegende Bau zeigt durch seinen ein Schiffsvorderteil darstellenden Vorbau, seine Ruder u. s. w. genügend seine Bestimmung an, viel Erfindungsgabe verrät aber auch er nicht. Wie schade ist es, dass die hübsche Holzarchitektur des Innern nach aussen nicht zum Ausdruck gekommen ist!

Aber wir dürfen nicht ungerecht sein. So wenig wir hier im einzelnen befriedigt werden, die Verhältnisse und damit die Wirkung des Ganzen sind auch hier überraschend glücklich. Kommt man vom Trocadéro her und blickt durch die gewaltigen Bogen



Von der Pariser Weltausstellung: Das Haus der Stadt Paris.

des Eiffelturms hindurch, so hat man ein prächtiges Bild vor sich. Insbesondere sind die Linien des den Abschluss bildenden Wasserschlosses und der sie überragenden Spitzenkrönung des Elektrizitätspalastes diesen Bogen trefflich angepasst.

Wohl der beste von den Franzosen errichtete Bau auf dem linken Seine-Ufer ist der *Palast der Heere und Flotten*. Allerdings haben sich seine Baumeister Umbdenstock und Auburtin hier etwas an die ältere französische Architektur angeschlossen und zwar an die berühmten mittelalterlichen Befestigungswerke von Albi und Carcassonne. Die 346 Meter lange Fassade folgt der Krümmung der Seine, sie baut sich in zwei Stockwerken auf, während man vom Quai

d'Orsay aus gleich zu ebener Erde ins obere

Stockwerk gelangt. Auch der Haupteingang in dem mächtigen zinnengekrönten Donjon befindet sich oben, er ist mit dem jenseitigen Ufer durch einen eisernen Brückensteg verbunden. Links und rechts führen loggienartige Treppen zum Flusse hinunter.

Die Eingangshalle mit einem grossen Fresko an der aufgedrungenen Säulenruhenden Hinterwand, den

Reiterstatuen Bayard's und Duguesclin's, den Sturmböcken und Wappen macht

einen echt festungsmässigen Eindruck. Vielleicht könnte man gegen manche Motive in der Ornamentik Einspruch erheben, aber der ganze Bau ist trotz seiner ungeheuren Länge ausgezeichnet in den Verhältnissen und ist vor allem seiner Bestimmung so angepasst wie kein anderer.

Es bleiben nun nur noch die beiden Paläste der Kongresse und der Stadt Paris. Das *Palais des Congrès et de l'Economie sociale* ist ein blendendweisser, ziemlich nüchterner, viereckiger Bau, dessen Fassade aus drei Teilen mit je sechs gewaltigen quadratischen Fenstern besteht. Die ziemlich sparsam angebrachten dekorativen Motive sind im Stile Ludwig's XVI. gehalten. Angeblich will der Architekt damit auf die gewaltige nationalökonomische Bewegung zur Zeit dieses Königs Bezug genommen haben. Jedenfalls

bringt auch hier das Äussere die Bestimmung des Innern gut zum Ausdruck. Im Erdgeschoss befinden sich die Ausstellungsräume der Gruppe Volkswirtschaft, oben ein grosser und mehrere kleine rechteckige Sitzungssäle und ein langer Korridor. Alles ist so einfach und praktisch wie nur möglich. Auch der *Pavillon der Stadt Paris* ist ziemlich einfach gehalten. Er erinnert mit seinen schiefergedeckten hohen Giebel-dächern von weitem an den Stil der französischen Renaissance; tritt man dagegen näher, so denkt man eher an ein modernes Warenhaus. Jedenfalls sind alle Formen mit der grössten Freiheit behandelt, ähneln z. B. die Fensterumrahmungen mehr irgend einem modernen Möbel als einem bekannten Stil. Es ist

ein Fachbau mit Staffverkleidung, dessen Felder hell- oder dunkelbraun getönt sind.

Den Hauptschmuck bilden die Stadt- und Gildewappen von Paris seit dem Jahre 1200. Eigentümlich überraschend wirkt die französische Gartenanlage in der Mitte des Innern.

Zum Schluss noch ein Wort über das *Monumentalthor* des Architekten Binet. Es steht an der Place de la Concorde, also zwischen den Bauten

Gabriel's und dem Palais Bourbon auf der einen und den neuen Palästen auf der



Der Haupteingang zur Pariser Weltausstellung.

andern Seite. Wie ist es möglich, so fragt man sich, dass an diesen Platz diese himmelblaue dreibeinige Käseglocke mit der hochnäsigen Pariserin im Abendmantel als Krönung gesetzt werden konnte? Es ist, als ob man den Fremden, die den berühmten Pariser Geschmack in der Ausstellung suchen wollen, von vornherein ein *Lasciate ogni speranza* zurufen wollte. Die Freunde des Architekten suchen wenigstens die technische Meisterschaft und die treffliche Lösung des Problems, möglichst viele Menschen durch einen engen Raum einzulassen, nach Kräften herauszustreichen. Aber was soll uns die Technik, wenn sie zu solchen Ergebnissen führt? Und die Lösung des angegebenen Problems hatte hier doch nur einen Zweck, wenn das Problem in der Wirklichkeit vorhanden war. Es war aber durchaus nicht nötig, den Menschenstrom hier

auf einen engen Fleck zusammenzupressen, um so weniger, als der natürliche Haupteingang zur Weltausstellung am Ende der Avenue Nicolas II liegt.

Unter den ausserhalb der Ausstellung in der letzten Zeit aufgeführten Bauten ist die zur Erinnerung an den schrecklichen Brand des Wohlthätigkeitsbazaars errichtete *Kapelle Notre-Dame de Consolation* des Architekten Guilbert nicht die grösste, aber insofern die wichtigste, als sie soeben die Ehrenmedaille des Salons erhalten hat und deshalb den unter den Architekten herrschenden Geschmack am treuesten wiedergibt. Seit François Mansart ist die Kuppel das Ideal fast aller französischen Kirchenbaumeister gewesen. Guilbert's vergoldete Kuppel erinnert etwas an die des Invalidendoms, im übrigen lehnt sich der Architekt mehr an den Stil Ludwig's XVI. an. Der Portikus der Kapelle liegt auf einem Perron, zu dem zwei steinerne Treppen in Bogen hinanführen, während sich auf dem Strassenniveau die Thür zur Krypta befindet. Er besteht aus zweimal zwei jonischen Säulen mit an der Basis gebrochenem Giebel, der ein von Cypressenzweigen umwundenes Kreuz trägt. Rechts und links von ihm ziehen sich in elliptischen Bogen Flügelwände bis zur Strasse hin und finden in urnengeschmückten Pylonen ihren Abschluss. Im

Innern tragen acht meergrüne Säulen aus Cipollin mit vergoldeten Bronzekapitälern das Gebälk, auf dem die mit architektonischen Motiven und vier Heiligengestalten geschmückte erste Kuppel ruht. Diese öffnet sich in halber Höhe und durch die Öffnung erblicken wir wie in lichten Höhen schwebend das allegorische Kuppelgemälde des Malers Maignan, den Empfang der Opfer im Himmel. Links und rechts von dem mässig-grossen Mittelraume befinden sich Kapellen mit je vier Säulen aus schwarz-weissem Pyrenäenmarmor und grossen Vasen aus demselben Material; hinter dem Altar steht eine grosse, meines Erachtens zu grosse, Statue der heiligen Jungfrau als Trösterin. Seitlich vom Altar gelangt man in den in vierzehn Räumen sich um einen Garten herumziehenden Kreuzesweg (Chemin de la Croix), der trotz der am Plafond immer wiederkehrenden Motive des Kreuzes und der Dornenkrone merkwürdigerweise einen beinahe festlichen Eindruck macht. Wir sehen in dem Werke Guilbert's dasselbe Bestreben, das wir auch bei den grossen Palästen der Champs-Élysées gefunden hatten: klassische Vornehmheit mit französischer Grazie zu verbinden. Die im Sinne der Stile Louis XIV und Louis XVI gemilderte antike Strenge scheint das letzte Wort der französischen Architektur im 19. Jahrhundert zu sein.

## EINE HANDZEICHNUNG VON ANDREA DEL SARTO IM KUPFERSTICKKABINET DER AKADEMIE ZU DÜSSELDORF

VON FRIEDRICH SCHAARSCHMIDT.

**B**EL dem schon im 17. Jahrhundert schwunghaft betriebenen Handel mit Handzeichnungen und der damit verbundenen, ebenso lebhaften Fabrication falscher Stücke, konnte es nicht ausbleiben, dass letztere sich mit Vorliebe solchen Blättern zuwandte, welche als Studien zu irgend einem bekannten Werke ausgegeben werden konnten.

Die kritische Sichtung alter Handzeichnungen hat darauf auch mit Recht ihr Augenmerk gerichtet und es ist verhältnismässig leicht, eine Handzeichnung anzuzweifeln, oder direkt als falsch zu bezeichnen, wenn der künstlerische Wert nicht nur im allgemeinen unter dem Standpunkt des Künstlers steht, worüber sich übrigens trefflich streiten lässt, sondern wenn namentlich auch die Zeichnung in Bezug auf Frische und Lebendigkeit der Auffassung, der Bewegung u. s. w. hinter dem ausgeführten Bilde oder dergleichen, zu welchem sie eine Studie vorstellen soll, bedeutend zurücksteht. Denn, so sehr auch die Figur eines Bildes in Bezug auf Fertigkeit, auf Wirkung innerhalb des Ganzen, eine Zeichnung zu ihr übertreffen kann oder wird, ebenso

wird andererseits selbst die flüchtigste Studie zu derselben Figur, sobald sie nach der Natur angefertigt ist, vor dem fertigen Bilde den unnachahmlichen Reiz der Unmittelbarkeit voraus haben, jenen Reiz, den im Bilde festzuhalten bezw. wiederzugeben, selbst den besten Künstlern gelegentlich schwer gefallen oder misslungen ist, zumal da, wo es sich aus Gründen der Schulung oder der Raumverhältnisse (bei Fresken u. s. w.) verbot, neben den Vorstudien auch noch die Natur, das Modell unmittelbar zum Bilde zu benutzen; ein Verfahren, das die alte Malerei auch bei Staffeleibildern ohnehin in viel geringerem Masse anzuwenden pflegte, als die heutige.

In der That findet sich dieser Unterschied zwischen fast allen beglaubigten Naturstudien alter Meister und den Bildern, denen sie gedient haben, wenn derselbe auch oft genug ein so geringer sein wird, dass es schwer halten mag, ihn anders als auf Grund eines nicht leicht übertragbaren und noch schwerer durch Beweise zu unterstützenden Gefühles festzustellen. Selten wird dieser Unterschied aber trotz genauester Be-

nutzung ein so augenscheinlicher und gewissermassen Strich für Strich nachweisbarer sein, wie bei dem Blatte, welchem diese Zeilen gelten.

Dasselbe befindet sich unter den Handzeichnungen der Düsseldorfer Akademie und stammt aus jener Sammlung von Oelgemälden, Zeichnungen, Stichen und Büchern, welche der Maler Lambert Krahe im Jahre 1778 für 22 000 Thaler den bergischen Ständen verkaufte. In dem jener Sammlung beigegebenen handschriftlichen Katalog findet sich das Blatt pag. 117 als »43, un moine, étude par Aug. Carracci« verzeichnet. Professor Andreas Müller, der als Kupferstichkenner berühmte, 1885 verstorbene Konservator der Akademie, erkannte die Zeichnung als eine Studie zu dem h. Franciscus auf der Madonna del trono oder delle arpie von Andrea del Sarto in Florenz, und schrieb das Blatt dem Andrea zu.

Andrea del Sarto malte die Madonna delle arpie, oder wie sie früher genannt wurde, »del trono« bekanntlich im Jahre 1517, also 30 Jahre alt, für die Klosterkirche der Franziskanerinnen in der Strasse Pentolini in Florenz um einen sehr geringen Preis. Ferdinando de Medici, der älteste Sohn des Grossherzogs Cosimo III. erwarb 1704 das Bild von den Nonnen für 20 000 Scudi, und stellte es im Palazzo Pitti auf, aus dem es durch Peter Leopold in die Tribuna gebracht wurde. Jetzt befindet es sich seit einigen Jahren im ersten Saale des linken Flügels der Uffizien. Der Zusammenhang der Düsseldorfer Zeichnung mit der Figur des Franziscus auf diesem Bilde ist zweifellos, er wird durch die, schon von Reumont erwähnte Studie zum Unterteil des Gewandes in den Uffizien nur um so ersichtlicher. Beide Blätter, die unbedingt in allerengster Beziehung zu einander stehen, gewähren aber einen höchst interessanten Blick in den Werdegang jener Figur des Bildes, und dem Düsseldorfer Blatte muss dabei unbedingt die wichtigste Stelle eingeräumt werden, denn gerade nach ihm ist der Faltenwurf des ganzen Gewandes zum allergrössten Teil und bei weitem mehr, als nach der Florentiner Zeichnung ausgeführt. Das ergibt schon eine oberflächliche Vergleichung. Von den Falten der Kapuze und des Ärmels, bis zu denen des Unterteiles des Gewandes auf der Studie, findet sich jedes Motiv auf dem Bilde wieder, nur dass auf der Zeichnung Alles den unverkennbaren, unnachahmlichen Reiz des unmittelbaren Naturstudiums zeigt, der auf dem Gemälde durch allerlei Ursachen stellenweise recht sehr verloren gegangen ist. Ist schon diese treue Benutzung der Zeichnung zu dem Bilde merkwürdig, so ist es noch weit interessanter, den grossen Vorzug, den die Naturstudie vor dem Bilde besitzt, Strich um Strich, Falte um Falte, Motiv um Motiv zu verfolgen; zu beobachten, wie die Zeichnung unmittelbar vor der Natur, die Malerei aber nur erst nach der Zeichnung entstanden ist.

Man glaubt nachweisen zu können, wann der Zeichner jedesmal in eiliger Arbeit den Rötelstift von neuem gespitzt hat. Mit leichten Strichen hat er zunächst nach alter, guter Sitte die Hauptumrisse angeben. Unter der breiten, späteren Schraffierung des

Gewandes mit bereits abgestumpftem Stift sieht man noch die dünnen, spitzen Striche, mit denen gleich zu Anfang der Fuss angedeutet wurde, um später etwas zurückgestellt zu werden. Um das Modell nicht vorzeitig zu ermüden, war der Kopf zunächst im Profil angelegt, dann begann die genauere Ausführung mit dem über die Schulter gewendeten Kopfe. Leicht, aber energisch ist die doppelte Kapuze mit ihren breiten Flächen angelegt, dann mit neu gespitztem Stift in sorgsamer Ausführung der dem Künstler wohl besonders glücklich erscheinende (auf dem Bilde genau beibehaltene, nur zu ängstlich und darum reizloser wiedergegebene) Faltenwurf des bauschigen Ärmels mit der etwas konventionell graziös angedeuteten Hand. Die Schattierung des Rückens zeigt den wieder abgestumpften Stift, und nun wird die Zeichnung wohl wegen sichtbarer Ermüdung des Modells eiliger und breiter. Der Stift wird nicht mehr neu gespitzt, damit keine Zeit verloren geht, die Hauptlinien werden stark und breit hingesezt, und in den Schraffierungen ist der Strich leicht, aber ebenfalls breit und stellenweise (am Knie) verschwommen.

Die Zeichnung war vollendet, aber der eiliger, weniger sorgsam gezeichnete Unterteil des Gewandes schien dem Künstler nicht zu genügen. Vielleicht hatte sich das Modell bewegt, denn namentlich am Knie war die Motievirung unklar. So ging der Zeichner sogleich daran, und zwar ohne das Modell sich anders, als höchstens etwa durch Bewegung des Oberkörpers ausruhen zu lassen, eine zweite Studie von dem Unterteil des Gewandes zu fertigen, und diese Studie ist es, die das Handzeichnungskabinet der Uffizien zu Florenz unter No. 333 F bewahrt, und die von Reumont erwähnt ist. Auch hier erscheint der Vorgang durchaus zweifellos; der Künstler nahm diesmal das Modell etwas mehr vom Rücken. Es scheint ihm hauptsächlich auf die Kniepartie angekommen zu sein, die auf der ersten Düsseldorfer Studie unklar ausgefallen war, und er nahm hier am Gewande selbst eine Änderung vor. Um das Kniegelenk durch eine horizontale Linie oder Falte anzudeuten, schob er die wurstähnliche, dicke, unschöne Falte, die von dem unteren Teil des Oberschenkels zum Schienbein läuft (Düsseldorfer Zeichnung) in die Kniekehle zusammen, vielleicht mit einem leichten Schlage der flachen Hand, und nun, wieder mit ziemlich stumpfem Rötelstift, aber in genauer Ausführung fertigte er die zweite Zeichnung an. Den bauschähnlichen Wulst des vorn mit der Linken zusammengerafften Gewandes, der auf der ersten (Düsseldorfer) Zeichnung wohl durch den Schatten des Ärmels undeutlich geworden war, nahm er genauer vor; das Modell musste wohl den verdeckenden Ärmel und (rechten) Arm in die Höhe halten. Mit zwei Strichen wurden die vorderen Falten angedeutet, aber genau und peinlich wurden die neu gebildeten, reicheren Faltenmotive, besonders die um das Knie und am Rücken entstandenen, kopiert, besonderer Wert darauf gelegt, dass das Bein als feste Form innerhalb des Gewandes sich ausspreche; wobei dann in der Betonung der Wade des Guten entschieden zu viel geschah.



*Andrea del Sarto. Rötelsstudie in der Sammlung der Düsseldorfer Akademie.*

Zuletzt zeichnete Andrea den Kopf noch einmal. Derselbe war auf der ersten (Düsseldorfer) Studie nur leicht angedeutet worden, Augen und Nase nur in flüchtigen, aber geistreichen Strichen. Zu der zweiten Kopfstudie nahm der Maler kein neues Blatt, sondern setzte sie rechts in die Ecke der zweiten (Florentiner) Gewandzeichnung. Die Kapuze wurde herabgeschlagen, damit der Hals und die Quetschfalten an demselben sichtbar würden. Der etwas mulattenhafte Typus, die runde Stirn, die platte Nase, die breiten Lippen und

sorte, dem warmroten Rötel, ausgeführt sind, mag nur nebenher erwähnt werden, da zu jener Zeit auch schon eine zweite, violetttere Sorte in Gebrauch war, die z. B. ein anderes Blatt von Andrea del Sarto in der Düsseldorfer Sammlung aufweist.

Das Merkwürdigste ist nun aber unstreitig, wie Andrea del Sarto die beiden Studien zu seinem Bilde verwandt hat, indem er sich nämlich nicht nur in dem Obertheil der Gewandung, sondern auch im Untertheil, den er doch in der zweiten (Florentiner)



*Andrea del Sarto. Handzeichnung in den Uffizien.*

der spärliche Bartwuchs des Modells sind sorgfältig wiedergegeben, aber in keiner Weise liesse sich aus dieser en face-Zeichnung das Profil mit weniger Strichen, in geistreicherer Weise und mit überzeugenderer Ähnlichkeit herstellen, als es unbedingt vor der Natur, nur leise und eigentlich gleichgültig und nachlässig in der ersten (Düsseldorfer) Zeichnung geschehen ist. Es ist das so überaus charakteristisch und erläutert den Vorgang in so überzeugender Weise, dass allein schon diese flüchtige Profillinie das Düsseldorfer Blatt als Naturstudie kennzeichnen müsste. Dass beide Blätter mit derselben Rotstein-

Zeichnung genauer und zweifellos interessanter ausgeführt hatte, fast durchgehends an die erste (Düsseldorfer) Zeichnung hielt. Von der Kapuze an bis zum Ärmel sind alle Faltenmotive durchweg auf das Bild übertragen, aber auch die Partie des Oberschenkels ignoriert die reichen, vielleicht zu unruhigen Motive der zweiten Zeichnung, und giebt die grosse, ruhige Fläche des Düsseldorfer Blattes. Ganz verändert ist der Bausch unter dem Ärmel, Der vordere herabfallende Teil ist weggelassen und der Rest scheint in einer keineswegs besonders glücklichen Weise aus den beiden Studien zusammen komponiert, unter hauptsächlichlicher

Benutzung wieder der Düsseldorfer Zeichnung. Am schwächsten erscheint der untere Teil des Gewandes. Hier hat der Maler sich von dem lebhaften Zug seiner beiden Studien abgewendet, da ihm die Bewegung zu stark erschien; sein Franciscus sollte stehen, nicht gehen, auch in der Rückenlinie sich mehr dem Rande des Bildes anbequemen, und so entstand ein Kompromiss zwischen beiden Zeichnungen, der entweder nach einer dritten, unbekanntem Naturstudie genau auf das Bild übertragen wurde oder auf der Puppe gelegt worden war, oder, was vielleicht das Wahrscheinlichste ist, nach beiden Zeichnungen zusammengesetzt wurde. Das Bein ist mehr gestreckt, und so musste, da die Rückenseite des Gewandes dem Bein folgt, vorne ein reicherer Faltenwurf entstehen. Derselbe wurde dadurch noch vermehrt, dass die Füße sichtbar werden sollten und so entstand auf dem Bilde folgendes: Die Wadenpartie und die Kniekehle ist nach der ersten Zeichnung gebildet, die hakenförmige, unschöne Falte über dem Schienbein scheint aus einer Komposition beider Studien entstanden, und nur die beiden parallelen Falten, die vom Knie abwärts bis hinter die Ferse des rechten Fusses gehen, verdanken ihr Dasein einer neuen, etwas gewaltsamen und künstlichen Raffung des Gewandes. Diese giebt den linken Fuss zwar frei, entspricht aber wenig dem Fluss des Rockes, der bei der ruhigeren Haltung der Figur nur ruhiger hätte werden müssen, oder aber schon am Oberschenkel und am Bausch unter dem Ärmel sich bemerkbar gemacht hätte. Angedeutet ist dieser lange Zug allerdings auf beiden Zeichnungen, aber dem Fall und der Qualität des Stoffes, wie er sich in den beiden Studien ausspricht, gemäss, nicht als zwei ausgebildete Hohlfalten, sondern nur als Längszug vom Knie abwärts.

Für die Dreiviertelansicht des Kopfes auf dem Gemälde war ebenfalls die Düsseldorfer Zeichnung massgebend, nur dass der Kopf noch stärker auf die Seite gelegt und ein anderes Modell mit anderem Typus gewählt wurde. —

Die Düsseldorfer Zeichnung ist dem Schicksal so manches bedeutenderen Werkes nicht entgangen, nämlich in ihrer Echtheit angezweifelt zu werden. Professor Theoder Levin, der um die Katalogisierung der Düsseldorfer Kupferstich- und Handzeichnungen-Sammlung verdiente ehemalige Konservator der Akademie, ist der Ansicht, dass das Blatt den beglaubigten Zeichnungen des Meisters nur in geringem Masse entspricht, und an einer andern Stelle führt er ein abfälliges Urteil von Léon Bonnat an. Ein Vergleich mit der beglaubigten Florentiner Studie zu derselben Figur scheint nun doch eigentlich nicht zu ungunsten des Düsseldorfer Blattes auszufallen, und im Gegensatz zu Herrn Bonnat machte dasselbe sowohl auf Herrn Nerino Ferri, den Konservator der Handzeichnungen-Sammlung der Uffizien, der lediglich eine nicht besonders gelungene Photographie sah, als auch auf Geheimrat Carl Justi in Bonn, der das Original geprüft hat, einen durchaus vertrauenerweckenden

Eindruck. — Aber ganz abgesehen davon dürfte es schwer sein, nach den vorangegangenen Ausführungen die Unechtheit überhaupt für wahrscheinlich zu halten. Man hat zweifellos das Recht, an die Echtheit eines Gegenstandes auch deshalb zu glauben, weil seine Unechtheit nur mit grösster Unwahrscheinlichkeit behauptet werden könnte. Angenommen, das Düsseldorfer Blatt wäre also nicht echt, so müsste man nach dem oben Ausgeführten entweder die Zeichnung für eine genaue Kopie eines echten Blattes halten, oder voraussetzen, dass ein Fälscher, der mindestens ein ebenso grosser Künstler, als Andrea war, sich die Mühe gemacht hätte, dasselbe Modell, welches Andrea für die Handzeichnung in Florenz hatte (Ähnlichkeit des Kopfes) zu nehmen, diesem eine absolut ähnliche, nur lebendigere Haltung zu geben, wie der Figur des Franciscus auf dem Bilde der Madonna del trono, und nach diesem Modell eine Handzeichnung zu fertigen, die besser geworden wäre, als das Original auf dem Bilde des Andrea, und ebenso gut, stellenweise nur nicht so ausgeführt, wie die Handzeichnung der Uffizien. Diese Annahme ist wohl ohne weiteres beiseite zu lassen. Es bleibt also die Vermutung, dass eine Kopie vorläge. Angenommen, es sei wirklich möglich, mit einem so kapriziösen Material, wie es der Rötel ist, eine Kopie nach einer Naturstudie so herzustellen, dass die intimsten Zufälligkeiten, wie sie eben nur beim Arbeiten nach der Natur entstehen, wiedergegeben werden, also das allmähliche Abstumpfen des Stiftes und die dadurch veranlasste Ungleichheit des Striches, das Eiligerwerden beim Ermüden des Modells, das flüchtige Andeuten der Kopfhaltung, wie sie dem Modell bequemer ist, so müsste doch zunächst der Zweck einer solchen Kopie klar sein, und es dürfte erlaubt sein, nebenbei auch nach dem Verbleib des also zweifellos hochgeschätzten Originals zu fragen.

Nun ist aber das Düsseldorfer Blatt 1778 gar nicht als Andrea del Sarto, sondern als Caracci verkauft und von Krahe wohl auch als solches in Italien erworben worden. Caracci wurde damals eben höher geschätzt als Andrea. Warum sollte nun aber ein Fälscher mit solchem Aufwand von Kunst eine Handzeichnung von Andrea kopieren oder fabrizieren, um sie als Caracci zu verkaufen, wo die Entdeckung doch so leicht war, denn die Madonna del trono war damals doch schon, oder noch, bekannt genug, wenn nicht nach dem Original, so doch nach dem Stich von Lorenzini, und es gab doch genug Blätter von Caracci selbst, die man leichter hätte nachahmen können. Oder sollte man bei alledem glauben, dass eine mit solcher Mühe hergestellte Kopie bzw. Fälschung in der nicht übermässig langen Zeit vergessen, und in doppelter Unwissenheit einem höher geschätzten, aber ganz verschiedenartigen Künstler untergeschoben worden wäre?

Wie gesagt, wenn man auch alle Beweise für die Echtheit bekämpfen könnte, so dürfte es doch noch schwerer sein, die Annahme der Unechtheit zu verteidigen.

## EINE NEUE RADIERUNG VON KARL KÖPPING NACH REMBRANDT

Als im Jahre 1894 ein grosses Bild Rembrandt's durch den Ankauf für die Berliner Gemäldegalerie aus dem Dunkel einer englischen Privatsammlung an das Licht der breitesten Öffentlichkeit hervorgezogen wurde, da ging eine freudige Bewegung durch den weiten Kreis der Rembrandtvereherer. Jetzt ist dieses Gemälde durch eine meisterhafte Radierung von Köpping den Liebhabern so zugänglich gemacht worden, dass sie ihre Wohnungen damit schmücken können.

Das Gemälde wurde unter der Bezeichnung: Reinier Anso und seine Mutter oder seine Frau erworben, aber der Dichter dieses Namens war im Jahre 1641, in welchem das Bild laut Inschrift gemalt wurde, erst 19 Jahre alt. Bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts befand sich das Gemälde noch in Holland und wurde dort Cornelis Claesz Anso Menonitenprediger und seine Frau Aaltje Gerritse Schouten genannt. Verschiedene Zeugnisse von absoluter Beweiskraft lassen keinen Zweifel darüber, dass die Hauptfigur damals richtig bezeichnet wurde. Cornelis Claesz Anso wurde 1592 geboren, war also zur Zeit, als er gemalt wurde, 49 Jahre alt, was auch mit dem Alter in der Darstellung übereinstimmt. Er stammte aus einer holländischen Familie, welche in Anso bei Christiania in Norwegen lebte und diesen Namen annahm, als der Vater unseres Predigers 1580 in Amsterdam einwanderte. Cornelis Claesz hat seine künstlerische Verewigung nur 5 Jahre überlebt. Weit weniger sicher gehen wir in der Deutung der zweiten Figur. Dass auch sie Bildnis ist, kann keinem Zweifel unterliegen. Aber ist sie wirklich die Gattin des Predigers? Wilhelm Bode, welcher im Jahrbuch der Königl. preussischen Kunstsammlungen 1895 ausführlich über die Geschichte, das Motiv, den künstlerischen Wert und die kunstgeschichtliche Stellung des Gemäldes gehandelt hat, macht mit Recht darauf aufmerksam, dass Ehegatten auf Doppelbildnissen gleichwertig aufgefasst werden, und dass Rembrandt auf den beiden Doppelbildnissen von sich und seiner Gattin, in Dresden beim Champagnerfrühstück und im Buckinghampalast bei der Toilette, Genrebilder geschaffen hat, was hier nicht der Fall ist. Ausser auf den Bildnissen der ersten Jahre seiner Niederlassung in Amsterdam, mit denen er Geld zu verdienen trachtete, und bei denen er sich daher dem Geschmack seiner Besteller, in neutraler Haltung dargestellt zu werden. anbequemte, hat Rembrandt seine Bildnisgestalten fast immer unter die Herrschaft eines Motivs gestellt, welches ihnen eine momentane Lebendigkeit verleiht. Mehrere Male hat er ihnen sogar andere Figuren beigegeben, um die Handlung zu begründen; so lässt er dem Schiffsbaumeister im Buckinghampalast durch eine Magd (wahrscheinlich ist es nicht seine Frau), der er sich zuwendet, einen Brief überbringen, so stellt er auf einer Radierung von 1639, welche dem Ansolbildnis also zeitlich nahestelt, den Steuer-einnehmer Uytenbogaert in Ausübung seines Amtes dar; diese Figur stimmt in der ganzen Stellung und im Sitzen

am Schreibtisch sogar auffallend mit dem Menonitenprediger überein. Nur ein Jahr nach dem Ansolbilde hat er in der sog. Nachtwache selbst ein Porträtstück mit zahlreichen Figuren unter die Herrschaft eines Motivs gestellt und eine lebhaft bewegte Scene, den Aufbruch zum Schiessplatz, daraus gemacht. So hat er auch hier sich nicht damit begnügt, den Prediger allein in seinem Studierzimmer darzustellen, sondern er hat ihm eine trauernde Frau zur Seite gesetzt, welche gekommen ist, um sich bei ihm Trost zu holen. Der Prediger ist also in Ausübung seines Amtes dargestellt, und zwar erfüllt er gerade eine seiner schönsten Pflichten. Wie Rembrandt es verstanden hat, die Figur dadurch zu heben, das ist ein neues Zeugnis für seine gewaltige Grösse. An sich hat der Mann mit dem aufgedunsenen, rotfleckigen Gesicht und dem spärlichen faserigen Bart nichts Imponierendes, aber wie tritt er über sich selbst hinaus durch die Überzeugungsstärke und den ehrlichen Eifer, mit welchem er der Unglücklichen zuredet, wie anziehend ist der Blick der dunklen Augen, welche teilnahmvoll auf das Gesicht der Frau gerichtet sind. Und wie fein hat der Künstler den Erfolg seiner Rede angedeutet. Die Weinende hat das Taschentuch sinken lassen, sie hebt leise den Kopf, der Mund, aus dem Seufzer und Schluchzen hervordrangen, schliesst sich und in ihrem Auge beginnt tröstliche Zuversicht aufzublitzen. So ist das einfache Bildnis zu einem wahren Historienbilde geworden. Der Prediger sitzt im Mittelgrunde, im Halbschatten, zwischen zwei Lichtflecken: dem links durch ein unsichtbares Fenster hereinfallenden Sonnenlicht und der voll beleuchteten Frau, und doch tritt er sogleich als die Hauptfigur hervor. Das hat der Künstler nicht nur dadurch erreicht, dass er ihn mehr nach der Mitte zu setzte, dass er die Frau, trotzdem sie sich weiter vorn befindet, verhältnismässig zu klein bildete und sie tiefer sitzen liess, sondern hauptsächlich dadurch, dass es ihm gelang, den Prediger geistig vollkommen dominieren zu lassen. Als in der Ausübung seines Amtes wird der Prediger auch dadurch gekennzeichnet, dass er den Hut im Zimmer auf dem Kopfe hat, das galt damals als ein Zeichen von Würde, wie ja auch auf der Anatomie im Haag der vortragende Professor als einziger eine Kopfbedeckung trägt.

Rembrandt's Gemälde kam der nur mit Hell und Dunkel arbeitenden Radierung sehr entgegen, da es jener Periode angehört, in welcher der Meister das Helldunkel so herrschen liess, dass die Lokalfarben darüber fast verschwinden. Auch von dem Original nimmt man kaum einen Farbeindruck mit, sondern hauptsächlich die Erinnerung an einen goldigen Lichtton, der alle Farben abdämpft. Mit Rücksicht darauf sind auch die Farben aller Stoffe wenig markiert gewählt, selbst die Decke und der Smyrnateppich auf dem Tisch haben sich mit einem matten Gelb und dunklen Rotbraun begnügen müssen. Wie nun der Radierer das Gemälde in allen seinen Teilen in drei-

jähriger sorgfältiger Arbeit nachfühlte, das ist bewunderungswürdig. Die Ausführung des Gemäldes ist dem Grade nach an den verschiedenen Stellen sehr verschieden. Am meisten ausgeführt sind die beiden Figuren. Vorzüglich hat der Radierer das ruhige Licht auf dem Antlitz der Frau wiedergegeben, aufs feinste hat er die Charakteristik der schon etwas welken Hände nachempfunden, während er in dem Antlitz des Predigers das Rotfleckige und das unruhige Spielen des Reflexlichtes darauf, das so viel zur Belebung beiträgt, mit fehlloser Sicherheit getroffen hat. Wenn die vorgestreckte Hand nicht ganz so von Luft umflossen erscheint wie auf dem Original, so liegt das wohl nur an dem mangelnden Goldton, den der Radierer nicht nachahmen konnte. Seidenkleid, Halskrause und Haube der Dame sind vorzüglich charakterisiert, während man in der Kennzeichnung des Pelzwerkes bei ihr vielleicht ein Mehr wünschen würde. Meisterhaft ist es dagegen, wie durch eine kaum merkbare Lichtaureole der Hut des Gelehrten vom Hintergrunde sich abhebt, so dass die Radierung dem Original gegenüber sogar den Vorzug hat, dass der Raum, der dort gar zu flach ist, etwas tiefer erscheint. Die linke Seite des Bildes mit dem köstlichen Stillleben des zweifach bedeckten Tisches, dem Leseputz, den alten Folianten, dem zweiarmigen Leuchter ist im Gemälde nur breit angelegt und nicht im einzelnen ausgeführt. Das hat der Radierer vorzüglich nachgeahmt und dabei sehr glücklich die Gefahr vermieden, dass das Werk unfertig oder flüchtig erscheint. So weit es seine beschränkten Mittel erlaubten, hat er die Lebendigkeit in dem Strom des Lichtes erfasst; nicht ganz gelungen ist es ihm, die umgerollten Blätter der Folianten so transparent erscheinen zu lassen, wie im Original; dafür aber hat er es vortrefflich verstan-

den, das Licht bis in die dunkelsten Partien zu verfolgen und es selbst vor den tiefsten Schatten noch lebendig flimmern zu lassen. Alles in allem haben wir hier ein Werk vor uns, das den breitesten Wurf mit der saubersten Ausführung an einzelnen bevorzugten Stellen harmonisch vereint, das durch seine Gesamtwirkung vortrefflich geeignet ist zum Zimmerschmuck, worauf es das grosse Format verweist, und das doch auch, wie es bei einer Radierung sein soll, die eingehende Nah-Betrachtung zulässt. Die Kraft des Vortrags ist sowohl in den breit angelegten, wie in den detaillierten Partien des darin meisterhaften Originals vollkommen würdig. Zwei bedeutende Künstler reichen sich hier die Hand. Angesichts einer solchen Leistung wird es aufs neue klar, dass die reproduzierende Radierung auch neben den modernen, so vollkommenen mechanischen Reproduktionsverfahren noch immer ihre alte Bedeutung behält, weil sie Werke von Originalwert zu schaffen imstande ist.

Dieses grosse Blatt reiht sich den früheren Radierungen Köpping's nach Rembrandt, den Bildnissen im Louvre, in der Sammlung Adolph Thiem zu San Remo, in der Dresdener Galerie, und der grossen Radierung nach den Amsterdamer Stalmeesters würdig an. Mit besonderer Freude aber ist es zu begrüssen, dass sich diesmal eine deutsche Firma, die G. Grote'sche, in Gemeinschaft mit Colnaghi in London, entschlossen hat den Verlag zu übernehmen, während die früheren Blätter bei Sedelmeyer in Paris erschienen, wo Köpping seine Laufbahn als Schüler von Waltner begann. Unbegreiflich erscheint bei dem Werk eines deutschen Radierers nach einem in deutschem Besitz befindlichen Bilde und bei der Beteiligung einer deutschen Verlagshandlung nur die Unterschrift: »Köpping after Rembrandt!«

M. G. Z.

## KUNSTBEILAGEN

Das hier in Dreifarbenbuchdruck reproduzierte Gemälde »Thor in Peking« von *Adolf Obst* ist eines der Bilder, die der junge Künstler unter der Gesamtbezeichnung »Eine Weltreise« zu Anfang des Jahres bei Schulte in Berlin vereinigt hatte. In Nummer 11 der »Kunstchronik« ist über diese Ausstellung berichtet worden und dem dort abgegebenen Urteile ist nur wenig hinzuzufügen. Das hier wiedergegebene Bild gehörte, wie schon damals gesagt, zu den besten Arbeiten, die der Maler in jener Ausstellung zeigte.

Derartige Darstellungen bieten ja in der Hauptsache stoffliches Interesse; aber gerade diese, wie einzelne andere, ragen doch auch durch frische Auffassung des Lebens, Feinheit der Farbengebung, gute Technik, überhaupt durch

malerische Qualitäten über das meiste empor, was unsere »Orientaler« uns zu geben pflegen. — In früheren Jahren, bevor er, mit Paul Lindenberg, seine Reise um die Welt antrat, hat sich Adolf Obst, den Spuren Eugen Bracht's folgend, dessen Meisterschüler er einige Jahre hindurch war, schon als Maler der Mark in stimmungsvollen Landschaftsbildern bewährt, die Gutes von seinem künftigen Schaffen erhoffen lassen.

*C. Th. Meyer-Basel* ist den Lesern dieser Zeitschrift wohlbekannt. Als wir im November 1893 seine treffliche Preisradierung veröffentlichten, brachten wir auch eine biographische Skizze über den Künstler. Seine heutige Lithographie erweist aufs neue seine grosse Begabung.



AM SCHLEISSHEIMER KANAL







# DIE FRANZÖSISCHE KUNST IM JAHRE 1900

VON WALTHER GENSEL.

## II. DIE MALEREI.

Die Geschichte der französischen Malerei im 19. Jahrhundert ist zum nicht geringen Teil eine Geschichte der Verkannten und der freiwillig Einsamen. Wie viele von den Künstlern, die heute die Ehrenplätze in der Jahrhundert-Ausstellung einnehmen, sind Jahr für Jahr von den Salons zurückgewiesen worden oder haben sich, nachdem ihre Werke einmal abgelehnt worden waren, stolz ferngehalten! Wie viele von den Künstlern umgekehrt, die mit Auszeichnungen überschüttet wurden, sind heute so gut wie vergessen! Dies allein sollte uns in unserem Urteil vorsichtig machen. Wer die heutige französische Malerei ein wenig kennt, wird beim Durchblättern des Katalogs der grossen zeitgenössischen Ausstellung sofort merken, dass ganze Künstlergruppen nicht vertreten sind. Es fehlen nicht nur Degas, Monet, Renoir und ihre Freunde, die sich ja an den grossen Ausstellungen grundsätzlich nicht beteiligen, sondern z. B. auch die ganze Gruppe der Vuillard, Bonnard und Genossen, deren Vertretung zur Vollständigkeit des Bildes unbedingt nötig war. Die »Decennale« des Grand Palais ist fast ausschliesslich eine Vereinigung der bereits zu Ansehen gelangten und der Überlebten. Die Ausstellung ihrer Jugendwerke in der Centennale nebenan ist für einige der heutigen Grössen geradezu ein Todesurteil. Sie selbst meinen vielleicht, dass aus ungebärdigtem Moste edler Wein geworden sei; wir finden, dass es herber aber edler Wein gewesen ist, den sie verzuckert und verdorben haben. Um einen richtigen Überblick über die heutigen Bestrebungen zu gewinnen, müssen wir also die kleineren Ausstellungen der letzten Zeit zu Hilfe nehmen.

Es ist heute noch schwerer als früher, über Malerei zu schreiben. Die bequemen alten Kategorien existieren kaum mehr. Welcher Künstler malt heute nur noch Historien oder Landschaften oder Porträts! Indes wovon soll man sonst ausgehen? Von der technischen Behandlung? Aber wie oft kommt es vor, dass ein Künstler von einer Technik zur anderen übergeht! Von der Scheidung in Idealisten, Naturalisten, Symbolisten u. s. w.? Aber wie verschwimmen hier die Begriffe! Ist der ein Naturalist, der die hässliche Natur malt, oder der, der die Natur

brutal auffasst, oder endlich der, der nichts als die Natur geben will? Halten wir uns also an die alte Gruppierung, soweit sie uns nicht hinderlich ist.

\* \* \*

Die *religiöse* Malerei nimmt bei weitem nicht mehr den Rang ein wie früher. Der Gebildete, welchen Standpunkt er auch einnehmen mag, hat meist nicht mehr das Verlangen, die heiligen Dinge versinnlicht zu sehen, und das Volk ist mit den fadesten Saint-Sulpicerien zu befriedigen. Der Künstler aber greift zu den religiösen Stoffen wohl öfter aus Ehrgeiz, sich mit den grossen Meistern zu messen, oder aus der Gewohnheit, die ihm von den regelmässig wiederkehrenden Preisaufgaben der Akademie her geblieben ist, als aus innerlichem Drange. Es ist noch nicht sehr lange her, dass ein neues Leben in dieses Gebiet der Malerei zu kommen schien. Die einen brachten eine sozialistische Tendenz in die Geschichten des Neuen Testaments; die anderen suchten durch ein jüdisch-orientalisches Lokalkolorit Aufsehen zu erregen; die dritten — und dies waren die besten — suchten sie neu zu beleben, indem sie ihnen statt des leicht zu fader Schönfärberei verführenden Idealgewandes ein schlichtes bäuerliches Gewand gaben. Alle diese Bewegungen sind in Frankreich sehr rasch vorübergegangen. Die Ehebrecherin und die Kreuzabnahme von Jean Béraud, die vor neun und acht Jahren Stürme des Unwillens entfesselten, erregen jetzt kaum mehr Neugierde. Béraud selbst hat in diesem Jahre das Brustbild eines dornengekrönten Christus im scharlachroten Gewande gemalt, das in nichts an seine früheren Extravaganzen, sondern eher an einen vlämischen Meister des 16. Jahrhunderts gemahnt. Henner's furchtbar naturalistischer toter Christus, Humbert's über dem Leichnam Christi weinende Magdalena, Carrière's grausiger Christus am Kreuz gehören zu den bemerkenswertesten religiösen Gemälden der letzten Jahre, keins von ihnen vermag uns aber im Innersten zu ergreifen. Dagnan-Bouveret's Jünger von Emmaus, die meines Wissens nach Amerika verkauft worden sind, stelle ich höher als sein jetzt wieder ausgestelltes Abendmahl. Alle Nebenfiguren auf jenem Bilde, die Jünger und die

den Fisch auftragende Dienerin, wie die Porträts des Künstlers, seiner Gattin und seiner Kinder, sind gross und tief aufgefasst, an der Christusgestalt ist der Künstler gescheitert. Vor allem aber hat er durch die grünlichgelbe Färbung die Wirkung seines Bildes stark beeinträchtigt. Jedenfalls steht das Werk hoch über der diesjährigen *Consolatrix afflictorum*, die mit ihrem süssen und ganz porträtmässigen Gesichte geradezu an Bouguereau erinnert. Es ist so billig, über den letzteren Meister, der einst seine Verdienste gehabt hat, herzufallen, aber dass wir die blitzsauberen Mädchen, die da als Engel um seine neue Madonna herumknien und die wir gleich nebenan als Dienerinnen von Frau Venus wiederfinden, ernst nehmen sollen, ist doch zuviel verlangt. Ein paar jüngere Künstler haben in den letzten Jahren feineempfundene biblische Scenen dargestellt. Besonders erinnerlich ist mir die Predigt auf dem See Tiberias von Roger, eine feierliche Abendlandschaft, in deren grosse Linien die Christusgestalt im Kahne und die andächtig lauschende Menge trefflich hineinkomponiert waren. Dies Jahr hat sich Jacquot-Defrance ihnen mit einem Bilde, Jakob und Rahel, angeschlossen. Die Hirten sind gegen Abend mit ihren Herden um den Brunnen versammelt. Ein letzter Sonnenstrahl fällt auf die Köpfe der beiden jungen Leute, die sich wortlos die Hand gereicht haben. Etwas wirklich Patriarchalisches, wenn auch nicht im eigentlich biblischen Sinne, liegt über der ganz in graugelben Tönen gehaltenen Scene. Im Grunde genommen ist das eine Bild aber doch nur eine Landschaft mit Staffage, das andere nur eine Genrescene im biblischen Gewande, es sind keine Versuche, das Göttliche darzustellen. Das einzige wirklich gedankentiefe religiöse Werk der ganzen Jahrzehnt-Ausstellung ist der Christus in der Vorhölle von Léon Glaize. Ich verkenne seine Schwächen durchaus nicht, aber es sind Gestalten darin, die sich einem unauslöschlich ins Gedächtnis prägen.

Auch die Zahl der *historischen* Bilder nimmt von Jahr zu Jahr mehr ab. Und dies ist nicht zu beklagen. Das Geschichtsbild überhaupt zu verurteilen, wäre ebenso engherzig, wie den Dichtern zu verbieten, historische Dramen oder Romane zu schreiben. Aber es müsste den jungen Künstlern immer wieder vorgehalten werden, dass es das allerschwerste ist, ein geschichtliches Ereignis zugleich nach der archäologischen, der psychologischen und der malerischen Seite hin völlig auszuschöpfen. Selbst Delacroix, der, wie nicht nur seine Bilder, sondern auch seine Briefe beweisen, stets vom rein malerischen Interesse ausging, befriedigt uns nicht immer. Die allermeisten sogenannten Historien aber sind nichts weiter als gemalte Anekdoten oder Kostümbilder. Nach der jetzigen Ausstellung zu schliessen, scheint diese Gattung nur noch bei den Polen und Ungarn in Ehren zu stehen. In der französischen Abteilung wüsste ich von den erst zu nehmenden Gemälden nur Roybet's Einbruch Karl's des Kühnen in Nesle zu nennen, der von einem sehr geschickten Piloty-Schüler gemalt sein könnte; aber auch er ist schon ein Decennium

alt. Grossen Ruhm geniesst bei den Franzosen jetzt Tattegrain, dessen Einnahme von Saint-Quentin im Jahre 1557 letztes Jahr die Ehrenmedaille erhalten hat. Ein höchst interessantes Bild in der That! Welch eminentes Können steckt in dieser verzweifelten Menge, die zwischen den brennenden oder schon völlig eingäscherten Häusern auf uns zustürzt; wie steht jede Figur auf ihrem Platze, wie trefflich ist die Scene durch das volle Morgenlicht, das über sie strömt, zusammengehalten! Und doch, ich kann mir nicht helfen, bleiben wir bei dieser ganzen Gräuengeschichte im Grunde vollkommen gleichgültig. Warum lässt uns eine Zeitungsnotiz, dass zehntausend Chinesen Hungers gestorben sind, oft ganz kalt, während ein einziger dramatisch geschilderter Unglücksfall uns zu Thränen rühren kann? Ausserdem ist es eine merkwürdige Idee, den Bewohnern des friedlichen Städtchens Saint-Quentin, in dessen Besitze sich das Bild befindet, in einer so drastischen Weise die unglücklichste Seite ihrer Geschichte vor Augen zu stellen. Man schildert doch lieber die erhebenden Ereignisse der Vergangenheit, wie es Jean Paul Laurens in seinen prächtigen, jetzt erst vollendeten Malereien für das Pariser Stadthaus gethan hat. Das beste in der Decennale ausgestellte historische Bild ist Detaille's Übergabe von Hüningen aus dem Luxembourg, die aber schon eine Reihe Jahre alt ist. Dies gilt wohl auch von Robert-Fleury's Washington nach dem Friedensschlusse mit England. Eine Barke bringt den Staatsmann von Whitehall nach Paulus Hook; weit zurück am Ufer sehen wir die Offiziere, von denen er eben Abschied genommen hat. Es ist eines der wenigen Bilder, in denen ein wirklich bedeutender Versuch historischer Charakteristik gemacht worden ist. Prachtvoll ist die grünlichbraune Stimmung der weiten Seelandschaft.

Die besten historischen Bilder sind die zeitgeschichtlichen. Wieviel tiefer wirkt auf uns Delacroix' 28. Juli 1830 als seine Kreuzfahrer! Allerdings passieren nicht jeden Tag Barrikadenkämpfe. Der Empfang des Zarenpaares in der Akademie und die Begrüssung desselben durch die Ehrenjungfrauen bei der Grundsteinlegung der Alexanderbrücke sind keine erschütternden Ereignisse. Immerhin hätte wohl mehr aus ihnen gemacht werden können, als es durch Brouillet und Roll geschehen ist. Das Bild des ersteren ist im Grunde weiter nichts als eine Nebeneinanderstellung mehr oder minder geglückter Porträts, das des anderen eine farbig reizvolle Freilichtstudie. Von der Begeisterung, die damals in Paris herrschte und die allen, die sie mit erlebt haben, unvergesslich sein wird, ist in beide Bilder nichts übergegangen. Weit eindrucksvoller ist die Rückkehr nach der Parade bei Châlons von Detaille. Die Kunst, mit der ohne alle Kleinlichkeit im Detail der Eindruck ungeheurer Heeresmassen gegeben ist, und die prachtvoll beleuchtete durch die nach einem langen Regentag endlich durchbrechende Sonne geben der Scene trotz der fast photographischen Treue etwas Episches. Wie hart in der Farbe ist dagegen desselben Künstlers Leichenfeier für Pasteur! Die

Kaiserkrönung Nikolaus II. von Gervex, von der in den letzten Jahren ungeheuer viel geredet worden ist und für die man im sibirischen Pavillon der Weltausstellung ein besonderes Eintrittsgeld bezahlen muss, bringt eine grosse Enttäuschung. Was hätte sich aus diesem Ereignisse machen lassen, das sich ja in einem noch viel grossartigeren Rahmen und mit viel mehr Pomp abgespielt hat, als die von David und Menzel gemalten ähnlichen Szenen! Das Bild ist als Diorama behandelt und aufgestellt. Wir sollen meinen, von einer Empore aus der Feier beizuwohnen, und um uns in dieser Meinung zu bestärken, werden uns auf einem sehr schlechten unsichtbaren Harmonium kirchliche Melodien vorgespielt. Also die allgewöhnlichste Sinnenttäuschung, wie man sie eigentlich nur noch auf Jahrmärkten findet. Wie konnte sich ein ernsthafter Künstler dazu hergeben! Und umsomehr, da er von jedem geschickten Panoramenmaler weit übertroffen wird. Wenn die Täuschung nur vollkommen wäre! Aber die Geistlichen in ihrem gelben Ornat, die im Vordergrund völlig plastisch aus dem Bilde heraustreten, sind ja viel zu gross, sehen ja ganz gespenstisch aus!

Religiösen und geschichtlichen Stoffen begegnen wir natürlich auch bei der *Monumentalmalerei*, die in Paris eine ganz beispiellose Ausdehnung gewonnen hat. Kein anderer Staat verwendet auch nur annähernd so bedeutende Summen auf die Ausschmückung seiner öffentlichen Gebäude. In der Zeit seit dem Kriege sind das Pantheon und eine ganze Anzahl Kirchen, das Rathaus und die Trauzimmer fast sämtlicher Mairien, die Oper und mehrere andere Theater, die Sorbonne und verschiedene höhere Schulen, endlich mehrere Museen, Bibliotheken und Ministerien mit Malereien ausgeschmückt worden. In die letzten beiden Jahre fallen die Malereien im Naturgeschichtlichen Museum, in der Opéra-Comique, dem neuen Bahnhof am Quai d'Orsay, der Trostkapelle in der rue Jean Goujon und einem Teile des Pantheons. Der Weltausstellung verdanken die Friese am grossen Kunstpalast, die Gemälde in der Festhalle und die Fresken an den Fassaden der Invaliden-Esplanade ihre Entstehung. Gewiss befinden sich darunter viele minderwertige Arbeiten, aber auch, wenn man nur die guten Werke zusammennimmt, erhält man eine wahrhaft imponierende Summe.

Wir können heute kein Werk der Monumentalmalerei betrachten, ohne dabei an ihren grossen Reformator Puvis de Chavannes zu denken. Es ist, als ob sein Schatten stets neben uns stände. Was bewundern wir an Puvis? Nach der malerischen Seite sein grosses Raumgefühl, seine Einfachheit und seine Kunst, sich in Linien und Farben der Stimmung des Saales, für den er malt, anzuschmiegen, nach der gedanklichen den energischen Bruch mit der Allegorie, die er durch Szenen aus dem Leben einer ausserzeitlichen, idealen Menschheit ersetzt, nach der Wirkung seine feierlich stimmende Ruhe und die unmittelbare Verständlichkeit seiner Vorwürfe. Sind die Lehren, die er nicht in Worten, sondern in Linien und Farben niederschrieb, beachtet und verstanden

worden? Nicht von allen. Noch immer tauchen in den Salons Gemälde auf, in denen »der Friede dem Vaterlande den Wohlstand zuführt«, oder wie die mit Hilfe des allegorischen Wörterbuches zusammengesetzten Szenen sonst heissen, und noch immer giebt es Künstler, die einfach vergrösserte Tafelbilder an die Wand kleben und Farbenraketen in ihnen verpuffen. Schlimmer als Leute, die nichts verstehen, sind aber solche, die missverstehen, oder die nur das Räuspern und Spucken absehen. Eine Zeitlang wurden wir mit Bildern heimgesucht, die wohl die scharfen Umrisse und blassen Farben, sonst aber nichts vom Meister hatten. Nun jedenfalls hat dieser wenigstens einige würdige Nachfolger gefunden. Als der bedeutendste erscheint mir Henri Martin. Wie Unrecht hatten die, die sich nur an seine merkwürdige Malweise hielten und sie bespöttelten! Der Pointillismus, den andere benutzten, um Aufsehen zu erregen, diente ihm nur als Mittel, um seinen Schöpfungen grössere Leuchtkraft zu verleihen. Im grossen Raum verschwinden seine Pünktchen übrigens ganz. Die der Legende entlehnten Malereien für das Kapitol zu Toulouse müssen an Ort und Stelle prachtvoll wirken. Wir bringen als Abbildung ein Tafelbild, das aber ganz monumental gedacht ist. Der Künstler nennt es *Sérénité*, die heitere Stunde (im Sinne der prachtvollen Strophe Nietzsche's: Heiterkeit, güldene komm). Ein lichter Wald, dessen hohe Stämme in den Strahlen einer milden Nachmittagssonne erglühen. Selige Männer und Frauen in idealen weissen Gewändern sitzen und stehen umher, einige in träumerisches Sinnen versunken, andere ihre Gedanken austauschend, wieder andere zwei sanft entschwebenden Gestalten, wohl der Musik und der Poesie, in staunendem Entzücken nachblickend. Alles leuchtet, aber in sanft gedämpftem Lichte, alles ist Stimmung.

Was je schwer war,

Sank in blaue Vergessenheit.

Dies Jahr hat sich nun auch Ferdinand Humbert als ein echter Erbe Puvis'schen Geistes enthüllt. Vielleicht kann man einige Einwände gegen seine soeben vollendeten Malereien im Pantheon geltend machen. Vielleicht ist er noch nicht einfach genug, sucht er noch zu sehr nach farbigen Effekten, und vielleicht lässt er sich umgekehrt von dem Meister im Einzelnen zu sehr beeinflussen. Jedenfalls kommen sie der Jugend und dem Alter der heiligen Genoveva am nächsten, stimmen sie mehr als alle sonstigen zum Raume, üben sie den grössten poetischen Zauber aus. Humbert hat in vier grösseren und vier kleineren Kompositionen die Ideen darstellen wollen, die das Leben des Menschen am stärksten bestimmen. Das Kostüm erinnert leicht an die gallische Vorzeit, ist aber doch zu allgemein gehalten, um archäologische Gedanken zu erwecken. Gegen Abend sinken Schiffer, die im Begriff sind aufs Meer hinauszufahren, mit ihrem am Ufer zurückbleibenden Angehörigen auf die Kniee oder beugen das Haupt, um den Beistand der himmlischen Mächte für eine glückliche Heimkehr zu erleben. Oben trösten Engel eine an der Leiche

ihres Kindes weinende Mutter, sie zum Himmel weisend, wo sie es dereinst wiedersehen wird. — In einem Obstgarten sammeln ein Knabe und ein junges Mädchen die Früchte vom Baume. Vor ihnen melkt die Mutter eine Ziege. Der weisshaarige Grossvater aber sitzt auf einer Bank, das jüngste Enkelkind auf dem Schosse, das von dem Schwesterchen zärtlich umarmt wird. Oben besuchen Frau und Kind den rüstigen Mann bei der Feldarbeit. — In eisiger Winternacht rufen reitende Trompeter die Mannen zum Kampfe fürs Vaterland. Blutenden Herzens, aber entschlossen reißt sich der Mann aus den Armen der weinenden Gattin und des Söhnchens. —

Naturgeschichtlichen Museums gestellt worden war. Hier handelte es sich nicht darum, allgemein menschliche Ideen zu versinnlichen, sondern eine belehrende Ergänzung zu den Sammlungen zu geben. Der Künstler hat das Leben der Menschen in den vorgeschichtlichen Zeitaltern, der Eiszeit, der Steinzeit, der Bronzezeit u. s. w. zu veranschaulichen gesucht. Wie sehr er dafür geeignet war, bewies sein berühmter Kain im Luxembourg, der die Wildheit des Urmenschen mit einer erstaunlichen Kenntnis des menschlichen Körpers in packender Weise darstellt. Die Bilder erfüllen nicht nur ihren Zweck in dramatisch fesselnder Form, sondern sind in der ungemein cha-



*Sérénité. Gemälde von Henri Martin.*

In einer von der Pest heimgesuchten Stadt tritt eine edle Frau

fortior exemplo est femina saepe viris  
in ein Haus, die Kranken zu pflegen und zu trösten. Oben reicht eine andere weibliche Gestalt dem Kinde einer Armen die eigene Brust. Das Kraft und Trost spendende Gebet, das Familienglück, das durch die Arbeit gewährleistet wird, die Vaterlandsliebe und die Nächstenliebe sind also die Themata dieser Bilder. Ich habe das dritte obere Bild absichtlich unerwähnt gelassen, es ist das einzige nicht sofort verständliche. Eine Frau (die Göttin der Gerechtigkeit?) hat ein Verbrechen gesühnt und empfängt den Dank der Witwen und Waisen und einen Lorbeerkranz vom Genius des Vaterlandes(?).

Ganz anderer Art war die Aufgabe, die Fernand Cormon für die Ausschmückung eines Saales des

rakteristischen Auffassung des Nackten und im Ausdruck wahre Meisterwerke. Von den diesjährigen Malereien Cormon's sind mir diejenigen in der grossen Festhalle der Ausstellung (Elektrizität, Mechanik und Ingenieurwesen) die liebsten. Ganz andere Ziele als der eigentliche Monumentalmaler verfolgt auch der Dekorateur eines Privatzimmers. Hier hat Besnard vor zwei Jahren mit einem von Genies belebten Sternenhimmel als Plafond und farbensprühenden Darstellungen der Jahreszeiten als Thürfeldern ganz Vorzügliches geleistet. Grossgeschaut dekorative Landschaften haben in der letzten Zeit insbesondere Lagarde und Lerolle geschaffen. Auch bei ihnen ist der Einfluss von Puvis de Chavannes deutlich erkennbar.

Von den Malereien in der neuen Opéra-Comique, an denen so verschieden gerichtete Künstler wie Luc

Olivier Merson, Benjamin Constant, Maignan, Flameng, Toudouze u. a. mitgewirkt haben, erscheint diejenige Raphael Collins' als die gelungenste. Nicht als ob die Idee, zwei weibliche Gestalten einem träumerischen Tondichter seine Werke eingeben zu lassen, neu oder geistreich wäre, aber sie ist sehr poetisch und in

in ganz breiten Flächen unvermittelt nebeneinander gesetzt. Einzelne Köpfe sind wundervoll, aber das Ganze befremdet mehr als dass es ergreift.

\* \* \*

Früher galt es vielfach als ein Kriterium für die



Wandgemälde im Naturgeschichtlichen Museum zu Paris. Von Fernand Cormon.

einem lichtgelben, dem Raume sich 'glücklichst anschmiegenden Kolorit durchgeführt.

Wenigstens erwähnt sei ein merkwürdiger Versuch des berühmten Illustrators Boutet de Monvel. Er hat sich bei einem grossen Gemälde des Empfangs der Jungfrau von Orléans für Domrémy, das bereits vor zwei Jahren ausgestellt war, an den Stil der alten Miniaturen angeschlossen, auf Perspektive fast ganz verzichtet und seine ziemlich bunten Farben

Malerei einer Epoche, wie sie das *Nackte* zu behandeln wisse. Danach befände sich die heutige französische Kunst sehr im Nachtheile nicht nur gegen frühere grosse Epochen, sondern sogar gegen die Kunst des zweiten Kaiserreichs, unter dem Baudry seine Dekorationen für die Oper schuf, Cabanel und Delaunay wirkten und Henner und Lefèvre ihre ersten schönen Werke malten. Am Können fehlt es freilich nicht, wohl aber an der grossen Auffassung.

Die meisten nackten weiblichen Gestalten sind nur auf den Sinnenreiz berechnete Werke, aus denen man schon von weitem das geschminkte und parfümierte Modell herauspürt. Die Titania mit dem Esel von Gervais, die mehr an die berühmten Pariser Künstlerbälle als an Shakespeare gemahnt, und die Quelle von Courtois, bei der der Kopf ebenso porträtähnlich ist wie der Körper, sind besonders hervortretende Beispiele. Gute Ausnahmen bilden Collin's tanzende Mädchen am Meeresstrande, Robert-Fleury's trefflich gezeichnete Leda und die Bilder von A. Berton

abheben. Nur Fantin-Latour in seinen Lithographien erzielt ähnliche Wirkungen.

Im diesjährigen Salon glaubte ich bei einigen jüngeren Künstlern eine verheissungsvolle Wandlung des Geschmacks bemerkt zu haben. Aber von den beiden besten ist der eine, Levêque, dessen höchst interessante Kompositionen, die Ernte des Todes, Aufmerksamkeit verdienen, Belgier, und der andere, Moulin, Grand-Prix in Rom. Wer weiss, ob er, zurückgekehrt, sich den Pariser Einflüssen zu entziehen vermag. Immerhin sei auf die kraftvoll indi-



Wandgemälde in der neuen komischen Oper in Paris. Von Raphaël Colin.

und Bréauté. Wirklich bedeutend sind aber eigentlich nur die nackten Gestalten des alten Hemmer. Etwas Konventionelles ist ja in seinen Bildern, es ist immer dasselbe Modell mit denselben roten Haaren, das er malt; aber welche Poesie ist in diesem sammetweichen, in der Dämmerung leuchtenden, von leichten Lüften umspielten Fleische! Auf der Ausstellung befindet sich eins seiner schönsten Bilder, das er Ekloge nennt. Eine Nymphe sitzt, Flöte blasend, auf weichem Waldboden, die andere lauscht ihr, lässig an ein altes Gemäuer gelehnt. Die Sonne ist längst hinunter, tiefgrün ist die Farbe des Laubes, von dem sich die zarten weissen Gestalten

viduellen Gestalten seines Sündenfalls hingewiesen. Im allgemeinen aber ist die Ausbeute, wie man sieht, gering.

Dagegen ist das *Porträt* von jeher die stärkste Seite der französischen Kunst gewesen und immer geblieben. Welche stolze Reihe von Bildnismalern von Rigaud und Largillière über de La Tour und Nattier, über David, Prud'hon und Gérard bis zu Ingres! Unter den lebenden Meistern gilt immer noch Bonnat als der bedeutendste, und die in der Centennale ausgestellten Werke, insbesondere die prachtvolle Schauspielerin Pasca vom Jahre 1874, lassen diesen Ruhm als völlig gerechtfertigt erscheinen. In der allerletzten Zeit ist der Sechsunsechzigjährige aller-

dings ein wenig hart, fast rauh geworden. Ein unfehlbarer Zeichner, dessen Porträts aber selten eine gewisse sachliche Nüchternheit überwinden, ist Lefèvre. Charaktervoller und lebendiger ist Jean Paul Laurens, der schon genannte berühmte Historienmaler. Carolus-Duran hat sehr nachgelassen, seitdem er zum Modemaler der Amerikaner geworden ist; wie schal wirken seine heutigen Bildnisse, wenn man sie mit den Werken vergleicht, die er vor dreissig Jahren unter dem Einflusse Courbets malte! Das Gleiche gilt für Courtois. Wie kann derselbe Künstler, der

junge Dame in schwarzem Kleide auf einem gelben Sofa — streift hart an die Grenze des Elegant-Süßlichen. Hoffentlich bleibt Benjamin Constant, dessen Stern noch immer im Aufsteigen begriffen ist, vor diesem Schicksal bewahrt. Bis jetzt bezeichnete noch fast jedes Porträt bei ihm einen Fortschritt. Er zeichnet ebenso tadellos wie Lefèvre, charakterisiert trefflich und besitzt einen vornehmen und eigenartigen koloristischen Geschmack. Von seinen letzten Werken möchte ich dem ganz in braunen Tönen gehaltenen Doppelbildnis seiner beiden Söhne, von denen ihm



*Die letzten Blumen. Gemälde von Ridet. Salon 1900. Nach einer Photogr. von Neurdein frères in Paris.*

vor neun Jahren das prachtvolle Bildnis einer rothaarigen Dame schuf, jetzt so süßliche Bilder malen, und vor allem, wie kann er sie mit jenem zugleich ausstellen? Ist es nicht, als riefe er uns zu: Seht, so etwas habe ich früher gekonnt, und so hat mich der Erfolg verdorben? Sind diese Männer, »die in der Frühe auf tapferen Füßen hinausliefen«, nur müde und bequem geworden, oder glauben sie wirklich jetzt Besseres zu leisten? Dagnan-Bouveret hat sich bisher auf der Höhe gehalten, doch muss man nach seinen letzten Leistungen auf anderen Gebieten Befürchtungen hegen. Sein letztes Porträt — eine

der eine inzwischen durch einen plötzlichen Tod geraubt worden ist, die Palme zuerkennen. Vornehmheit und Intimität sind hier in glücklichster Weise gepaart.<sup>1)</sup> Ausserordentlich wirkungsvoll ist auch das Bildnis der Königin von England. Im langschieppigen schwarzen Gewande, mit dem breiten blauen Ordensbande, die Krone auf dem Haupte, einen Fächer in der Rechten, sitzt sie in statuenhafter Ruhe auf dem Thron. Etwas Feierliches, Ergreifendes, fast Über-

<sup>1)</sup> Wir werden das Bild im nächsten Hefte in Heliogravüre bringen.

irdisches liegt auf der Gestalt der greisen Majestät, über die sich ein goldgelbes Licht ergiesst. Es ist, als hörte man das *God save the Queen* erklingen, unwillkürlich greift man nach dem Hute. Auch Marcel Baschet bewegt sich in aufsteigender Linie.

Von seinen älteren Porträts ist mir das des Komponisten Ambroise Thomas das liebste. Im vorigen Jahre hat er ein grosses Familienbildnis ausgestellt, das vielleicht noch nicht alle Anforderungen erfüllt, aber über die meisten derartigen Versuche hoch hinausragt.

Schliessen sich alle diese Künstler an die französische Überlieferung an, so holen sich einige andere bei den grossen

Engländern vom Anfang des Jahrhunderts, die, nebenbei gesagt, in dem englischen Hause der Ausstellung wundervoll vertreten sind, ihre Anregung, so vor allem Jacques Blanche und Ferdinand Humbert. Blanche hat u. a. seine famose Familie des Malers Thaulow ausgestellt. Sein neuestes Werk ist das frische Porträt eines Gutsherrnsöhnleins, das mit der Reitpeitsche in der Hand an einer grünen Bank in weiter Parklandschaft lehnt.

Humbert, den wir bereits als Monumentalmaler gewürdigt haben und dessen Damenbildnisse seit langem in hohem

Ansehen stehen, hat im diesjährigen Salon mit dem wundervollen Doppelbildnis eines Knaben und eines Mädchens die Ehrenmedaille errungen. Auch hier finden wir die grüne Gartenbank und die Parklandschaft. Die etwa vierzehnjährige Schwester, in kurzem grauem Kleide mit mattgelber Schärpe, sitzt auf der Bank, der etwas jüngere Bruder steht im braunen

Sammetanzug und weissen Umlegekragen neben ihr. Etwas von der unbeschreiblichen Vornehmheit, die Gainsborough eigen ist, spricht aus dem Bilde. Noch schlichter und intimer sind die Porträts, die einige jüngere Künstler, wie Ménard und Simon, die wir

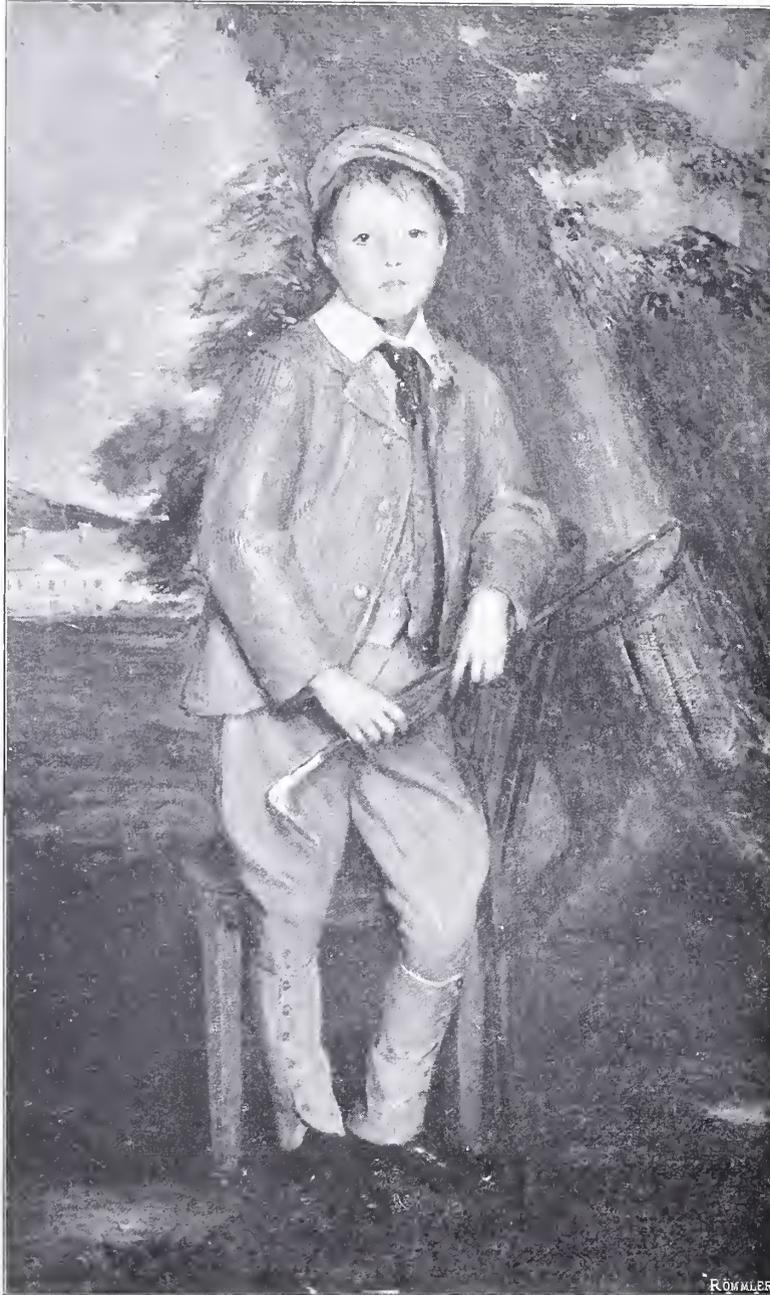
an anderer Stelle wiederfinden werden, ausgestellt haben. Simon ist breiter, grosszügiger, freier, malerischer, interessanter, und doch kein geringerer Psycholog als sein

Freund, bei dem alles Virtuosenhafte hinter dem Wunsche zurücktritt, das innere Wesen eines Freundes zum Ausdruck zu bringen. Porträts sind wohl auch die jungen Mädchen von Ridel, die an einem stillen

Herbstabend im Kahn dahingleiten. Wie wundervoll sind diese duftigen, wallenden Kleider gegeben, mit welcher Liebe sind diese feinen Hände gemalt! Es lässt sich kein grösserer Gegensatz denken als zwischen diesen diskreten Porträts und denen eines Gandara, dessen Damen die verkörperte Eleganz sind, oder eines Besnard, dem auch das menschliche Antlitz in erster Linie ein Farbenproblem ist. Und doch kann man auch an diesen Werken seine Freude haben.

Haben Gandara's Modedamen keine Seele, nun so kann ihnen der Künstler auch keine geben.

Als rein malerische Vorwürfe sind diese schlangenhaften Frauenkörper mit den zierlichen Händen und Füßen und den gemalten Gesichtern in ihren rauschenden Seidenkleidern höchst interessant. Und wie prachtvoll hält Besnard trotz seiner kühnen impressionistischen, scheinbar nachlässigen Malweise die Charaktere fest. In dem grossen Porträt der Frau Réjane ist freilich nur



*Knaben-Porträt. Von Jacques Blanche.*

die eine Seite des Wesens der grossen Komödiantin — le côté canaille, wie die Franzosen sagen — festgehalten, und es lässt sich darüber streiten, ob es die wichtigste ist. Wer die Künstlerin aber einmal in einer solchen Rolle gesehen hat, wird von der Wahrheit des Bildes frappiert sein. Dieser Ausdruck des Mundes fasst einen ganzen Charakter in sich. Allerdings ist mir des grossen und vielseitigen Raffaelli Auffassung noch lieber. Kein anderer vereinigt so wie er impressionistisches Können mit Wahrheit, Tiefe und Intimität. Es war eine Überraschung für alle, als der Meister vor zwei Jahren mit dem Bildnis seiner Tochter hervortrat. Das Bild ist weiss in weiss gemalt, nur auf dem Fächer, dem Sofa, dem Teppich finden wir einige ganz leicht aufgesetzte bunte Striche. Der Eindruck jugendlicher Anmut und Unschuld liess sich nicht schöner erreichen.

\* \* \*

Die *impressionistische* Schule, mit der sich diese beiden Meister mehrfach berühren, ist, wie wir sahen, auf der Jahrzehntausstellung nicht vertreten. Da aber ihre Bilder in den unmittelbar anstossenden letzten Sälen der Jahrhundertausstellung hängen, ist der Vergleich nicht schwer gemacht. Vielleicht haben ihre Meister nicht Unrecht gehabt, sich nicht zu beteiligen, ihre besten und charakteristischsten Werke gehören einer früheren Epoche an. Sind sie

selbst also schon mehr als historische Grössen zu betrachten, so müssen wir doch auf ihre Einwirkung auf die jüngere Generation kurz eingehen.

Es muss immer wieder darauf hingewiesen werden, dass Freilichtmalerei und Impressionismus nicht nur nicht dasselbe sind, sondern auch nicht Hand in Hand zu gehen brauchen. Der Freilichtmaler will im Gegensatz zum sogenannten Atelierton die Gegenstände in den Farben geben, wie er sie mit unbefangenen Auge in der Natur erblickt hat. Natürlich bevorzugt er den hellen sonnigen Tag, um sich seiner Freude an ganz hellen Tönen hingeben zu können.

Die Ermordung des Kaisers Geta von Rohegrosse, die wohl von einem deutschen Museum erworben worden ist, ist eine echte Freilichtmalerei, der Raum ist vom hellsten Tageslicht durchflutet. Und doch ist es eine Historienmalerei im alten Stile, aller Nachdruck liegt auf dem Schauerlichen der Scene, das Stoffliche überwiegt weit das malerische Interesse. Gervex stellte im vorigen Jahre eine Scene auf einem Dampfboot aus, die in ihrer gewissenhaften Ausführung der einzelnen

Figürchen, in ihrer Freude am Anekdotischen ganz an die Genrebilder im alten Sinne erinnerte und sich nur durch das blendende Sonnenlicht auszeichnete. Der glänzendste Vertreter dieser Richtung ist Roll. Welche Freude an Luft und Licht und Sonne spricht aus



I. V. Raffaelli. *Porträt der Tochter des Künstlers.*

seinen Bildern, wie rieseln bei ihm die Sonnenstrahlen auf die Rücken seiner Kühe, auf die Arme und Busen seiner Bauerndirnen hernieder! Aber auch ihm ist das Freilicht nur Mittel zum Zweck, die Hauptsache ist ihm die Schilderung derbsinnlichen ländlichen Lebens. Eine allgemeine Sehnsucht nach Helligkeit ging in den 80er Jahren durch die Kunst, die Einflüsse der neuen Malweise lassen sich bis tief hinein in die akademischen Reihen, bis in Lefèvre's *—Lady Godiva—* verfolgen. Dem konsequenten Impressionisten ist es dagegen nur um den farbigen Schein zu thun. Er will die Natur so darstellen, wie sie sich ohne jedes stoffliche Interesse dem Auge darbietet, und zwar dem flüchtig hinblickenden Auge. Denn verweilt der Blick länger auf einem Gegenstande, so wird er in seinem eigentümlichen Charakter aus der Umgebung heraustreten. Für den Impressionisten aber hat das menschliche Gesicht keine grössere Bedeutung als ein Buch oder eine Blume, die menschliche Figur ist ihm nur ein Farbenfleck in der Landschaft. Selbstverständlich kann er für seine Bilder nun ebensogut Bergarbeiter beim Grubenlicht oder Tänzerinnen beim Lampenschein wie eine Gartengesellschaft wählen. Dass die meisten Impressionisten die Freilichtbewegung mitmachten oder zugleich deren Führer waren, hat eigentlich nichts mit ihrer Naturauffassung zu thun, war aber sehr erklärlich. Es scheint, als ob Monet die letzten Folgerungen fast noch früher gezogen habe als Manet. Bei Durand-Ruel hängt jetzt ein sehr merkwürdiges Bild von jenem aus dem Jahre 1866, ein Picknick im Walde. Ein paar Frauen sitzen mit ihren weit ausgebreiteten Krinolinen neben oder auf dem Tischtuch, ein Mann liegt an der Erde, einer lehnt an einem Baume, andere Männer und Frauen stehen umher. Breite Lichtflecke fallen durch das Laub der Bäume auf die Figuren und den Waldboden. Das Bild ist wirklich weiter nichts als eine amüsante Zusammenstellung von Farben-

flecken. Es ist nun höchst interessant zu verfolgen, wie verschiedene Wege der Impressionismus im Laufe der Zeit zurückgelegt hat. Der Führer der einen Richtung war Monet. In seinen letzten Bildern ist ihm das landschaftliche Motiv ganz aus den Händen geglitten, alles löst sich in ein farbiges Geflimmer auf. Er will nur noch die Luft und das Licht an sich malen. Ich glaube, dass diese Richtung sich ausgelebt hat. Sisley ist tot, Renoir und Pissarro sagen uns nichts Neues mehr, ihre Nachahmer sind uns mit wenigen Ausnahmen, wie Lebourg, unausstehlich. Die Neoimpressionisten, die eine Zeitlang ein gewisses Aufsehen machten, haben sie mit ihrer Pedanterie ad absurdum geführt. Viel mehr Zukunft scheint mir die andere Richtung zu haben, an deren Spitze der vielbewunderte und vielgeschmähte Degas steht. Je weiter dieser ging, desto mehr verzichtete er auf alle Effekte, desto mehr wollte er durch einfache Zusammenstellungen von Linien und Flächen wirken. Der Umriss eines menschlichen Körpers vor einem Vorhang, das ist oft der ganze lineare Vorwurf seiner Pastelle, braune, rote, graue Flächen stehen ruhig nebeneinander. Neben ihm steht vor allem Cézanne mit seinen kraftvollen oft eindrucksvollen Landschaften und seinen meisterlichen Stillleben. Von den jüngeren seien Gauguin, Maurice Denis, Bonnard und Vuillard genannt. Ich behaupte nicht, dass diese grosse Meister sind, ja es will mir fast scheinen, als ob sie nicht recht vorwärts kämen. Aber Beachtung verdienen sie, denn es zeigt sich hier eine ganz eigentümliche neue dekorative Kunst. Ob es besser wäre, dass diese auf Teppiche und Stickereivorlagen, Entwürfe für die Keramik u. s. w. sich beschränkte, sei dahingestellt. Die höchsten Ziele der Malerei liegen jedenfalls nicht in blossen Farben- und Linienwirkungen, sondern in der Darstellung der Natur und des Lebens, des Charakters und der Seele des Menschen. (Fortsetzung folgt.)

# EINIGES ÜBER DIE GOYA-AUSSTELLUNG MADRID IM MAI 1900

VON A. SCHULZE-BERGE.

VOR der alten Kathedrale Madrids, in der engen Strasse von Toledo, durch welche einst täglich Velazquez seinen Weg nach dem Alcazar, dem Schloss der Könige Spaniens, nahm, bewegte sich am 11. Mai dieses Jahres ein prächtiger Leichenzug mit allem Pomp des vorigen Jahrhunderts. Es waren vier Geistesheroen Spaniens, die vor langen Jahren auf fremder Erde verstorben, hier ihren letzten feierlichen Einzug, ihren Auszug hielten. Goya, Goya, ging es von Mund zu Mund. Er war der Grösste unter ihnen. An sechzig Jahre ruhte er unter einem schlichten Denkmal in Bordeaux, wohin er sich während seiner letzten Lebensjahre der Gesundheit wegen zurückgezogen.

Acht mächtige Rappen im reichsten Federschmuck zogen je einen der blumenbedeckten Särge. Goldstrotzende Diener in Allongerücken zu beiden Seiten trugen hohe Palmenwedel. Es drängten sich die Künstler, die Litteraten, die Militärs und was nur an hohen Würdenträgern Madrid beherbergt, herzu, ihnen zum Kirchhof San Isidoro das Geleit zu geben.

Und nun reiht sich würdig an die Ehrenbezeugungen eine Ausstellung von Werken Goya's, meist aus Privatbesitz, die einen eigenen Einblick gewährt in diese seltsame Künstlernatur.

Was kennt man in Deutschland, was kannte ich wenigstens bisher von ihm — kaum viel mehr als seinen Namen und einige seiner Radierungen.<sup>1)</sup> Und hier sehen wir aus dem trockenen Zopf des vorigen

Jahrhunderts eine Persönlichkeit sich losringen, zwar unglaublich verschiedenwertig in seinen Werken, doch voll urkräftigen Wachstums, und zwar eines künstlerischen Wachstums bis in sein letztes, sein dreiundachtzigstes Lebensjahr hinein.



*Doña Antonia Zarate. Von Goya.*

Die Ausstellung ist so wenig chronologisch geordnet, wie die Rembrandtausstellung zu Amsterdam vor zwei Jahren. Und es wird bei manchen Sachen auch schwer sein, genaue Daten festzulegen. Aber da Goya Realist ist, insofern er die eigene Zeit malt, widerspiegelt, was er in ihr gesehen und beobachtet hat, ja ihrem fortschreitenden Wechsel folgt, so ist es leicht möglich, seiner Entwicklung nachzugehen, für die schon die Wandlung der Mode ganz bestimmte Anhaltspunkte giebt. Da sehen wir Porträts im Kostüm der Zeit von 1770 bis zu 1829, also einen Zeitraum von sechzig Jahren umspannend. Die früheren ohne Datum, manche trocken, einige sogar leer — verraten aber gewöhnlich an irgend einem Fleck den Sinn für Charak-

teristik, sowie für einfache grosse Behandlung des Stofflichen.

Eine interessante Arbeit aus früherer Zeit ist der charakteristische Kopf der 13jährigen Feliciane Bayeu, wohl einer Verwandten seiner Frau. Äusserst kräftige Modellierung mit relativ leichten Tonwerten erreicht.

Bemerkenswert, wenn auch nicht ohne weiteres einwandfrei, ist ein Gruppenbild, das lebensgrosse Porträt des Conde Floridablanca. Goya hat sich hierbei augenscheinlich Beleuchtungsprobleme gestellt, die, wenn sie Velazquez auch auf das Vollkommenste anderthalb Jahrhundert vorher gelöst hatte, doch im

<sup>1)</sup> Vergl. den Aufsatz über Goya im Jahrgang 1875 dieser Zeitschrift.



*Der blinde Onkel Paquete. Von Goya.*

Sinn und Geschmack seiner Zeit gar nicht lagen. Die hohe Figur des Conde in weisser Perücke, langer, weisser Weste, mit goldgesticktem, scharlachroten Rock und Kniehosen steht im Licht, das Gesicht dem Beschauer voll zugewandt. Mit grossen blauen Augen schaut er aus dem Bild. Hinter ihm steht sein Diener im Halbton, während von der dunklen Wand ganz leise ein Ahnenbild aus goldenem Rahmen auf die Gruppe schaut, zu der von vorn seitlich Goya tritt, dem Conde selbst ein Bild zu überreichen. Seine kleine Figur ganz im Schatten zeigt nur den Profilkopf, als tonige Silhouette sich lösend.

Einer feinen Charakteristik ist er auch in seinen Händen fähig, wie das Porträt des D. José de Zambrano, das des Dibujante und andere bekunden.

In diese frühe Epoche seiner Thätigkeit fallen eine Reihe kleinerer, und grösserer Bilder, die auf hellem landschaftlichen Hintergrund Gruppen fröhlich beschäftigter oder feiernder Menschenkinder bringen, bald tanzend, bald musizierend; hier Blindekuh, dort Ball spielend; oder im Freien lagernd bei Picknick und anderer Kurzweil. Auch tragische und selbst blutige Momente fehlen nicht, wie ein Unfall auf der Reise oder ein romantischer Überfall durch Räuber. Es sind dieselben Motive, wie er sie als Vorbilder zu den Tapissereien der Gobelinwebereien des Königs liefert, die jetzt im Pradomuseum einen breiten Raum einnehmen. Man darf diesen Bildern wohl vorwerfen,

dass ihnen noch nicht ganz der unserm modernen Empfinden unerlässliche Zusammenklang zwischen Figuren und atmosphärischer Luft eigen ist; wie denn überhaupt Goya's Fonds, seine Hintergründe auch bei den Porträts nach dieser Seite hin des öfteren nicht befriedigen.

Das Motiv des Stierkampfes beschäftigt ihn ebenfalls lebhaft in dieser frühen Zeit. Als junger Zwanziger, heisst es von ihm, ist ihm durch ungebundenes Leben voll kleiner Händel und Abenteuer der Boden in Madrid zu heiss geworden und er beschliesst nach Italien zu ziehen. Ganz mittellos macht er sich auf den Weg, gesellt sich unterwegs zu einem Trupp Stierkämpfer, und wandert mit ihnen, vielleicht gelegentlich auch als einer der ihren, von Ort zu Ort bis zum Mittelmeer. Auf dieser Fahrt sind jedenfalls die nachhaltigen Eindrücke zu suchen, die sich in seinen vielen darauf bezüglichen Bildern und Radierungen widerspiegeln. Das schönste hier ausgestellt, in Komposition und Farbe höchst befriedigend, gehört freilich einer viel späteren Zeit an. Dies kleine Bild, im Besitz des Marques de Baroja, ist gemalt zu Paris 1824, also im 79. Jahre seines Lebens.

Mit den Perücken schwindet mehr und mehr die trockene Malweise aus seinen Bildern und entwickelt sich zu Anfang dieses Jahrhunderts zu grosser Freiheit der Behandlung und zugleich zu immer vornehmerem Tongefühl.

Man nennt Goya ein Naturtalent ohne wissenschaftliche Schulung und wirft ihm seine mangelhafte Zeichnung vor; und wirklich vor manchen anatomisch unmöglichen Händen und Armen seiner Damen steht man verblüfft. Wie kann jemand, der zu anderer Zeit über die feinste Nüancierung im Bau einer Hand gebietet, solche formlose Gliedmassen auf der Leinwand nur zu sehen ertragen? Seiner Kraftnatur, kühn



*Stierkampf. Von Goya.*

und kapriciös, eigenwillig und widerspenstig, fehlt, namentlich in den ersten Jahrzehnten des Schaffens, jenes Gleichgewicht, das Beanlagung oder Erziehung glücklicheren Naturen verliehen. So erkennen wir oft seine Ungeduld mit dem ungeschickten oder nicht konvenierenden Modell und empfinden seine Langleweile dem ihm uninteressanten Porträtauftrag gegenüber. Aber ist es nicht um so bewunderungswürdiger, wie eine so schwer zu zügelnde Natur von Jahr zu Jahr mehr die Schlacken abwirft und im höchsten Alter immer untadeligere Kunstwerke schafft.

Einer schier zahllosen Reihe malerischer Skizzen, Studien, Entwürfe jeden Inhalts begegnen wir, die Zeugnis geben von unermüdlischer Schaffenslust und

nierin, im Besitz der Familie Zarate, hat zeichnerische Mängel, doch kann sich keiner dem Liebreiz der Auffassung entziehen. Eine Urenkelin soll, demselben sprechend ähnlich, heute noch zu Madrid im Familienpalast dem Besucher entgegenreten.

Ein durchaus anders behandeltes, feines Porträt ist das des Dichters Moratin, eines intimen Freundes Goyas, der in einer Reihe Briefe uns über mehrere Eigentümlichkeiten Goya's orientiert. So sagt er an einer Stelle: »Goya ist recht eigenwillig, er malt que se las pelâ«, etwa unser: »was das Zeug halten will«, »ohne je korrigieren zu wollen, was er einmal hingesetzt hat. Dieses Porträt ist ausserordentlich fein in Farb Stimmung: grau, gelb und ein Hauch von



*Die Prozession. Von Goya.*

fruchtbarer Einbildungskraft. Da ist eine nächtliche Scene — vor einem Zeit eine Gruppe Überfallener, darunter ein Weib, das mit krampfhafter Bewegung ein nacktes Kind ergreift und den drohenden Schüssen zu entfliehen sucht; oder Pestkranke in niedrig gewölbtem Raum; Banditen in der Felshöhle; Geistesranke, Kirchenscenen, oder eine Prozession, welche eben die Höhe eines Hügels übersteigt. Allemal ist der Moment interessant gefasst, sei es durch Bewegung, durch Gruppenbildung oder durch Farb Stimmung. Wie er das Licht zusammenfasst und in vornehmen Halbtönen ausklingen lässt!

Die Porträts gewinnen durch die malerischen Qualitäten ebenfalls höhere Bedeutung. Ein liebliches Frauenporträt, Typus einer zart schönen Spa-

blau; fein in der Wiedergabe jenes empfindsamen Dichtertypus zu Anfang des Jahrhunderts, welcher doch zugleich edler Energie nicht ermangelt. Viel Verwandtschaft haben dieser Kopf und noch eine ganze Reihe ausdrucksvoller schöner Porträts mit den vornehmen Werken englischer Schule um dieselbe Zeit. Klar im Ausdruck, in schlichter, breiter Technik wirkt das Bildnis des Jesuitenpaters Llorente, des Verfassers der Inquisitionsgeschichte. Wir finden in ihm weniger den Jesuiten, als vielmehr einen wohlwollenden Forscher — wie denn von spanischer Seite aus auch erzählt wird, er habe »die Geschichte mit Unparteilichkeit und Sorge geschrieben«.

Hervorgehoben sei noch ein Studienkopf, ein volkstümlicher Blinder, von der Treppe San Felipe,



*Jesuitenpater Llorente. Von Goya.*

Onkel Paquete, der an die derbe Kraft der alten Holländer gemahnt; in seiner Realistik eine koloristische Leistung interessantester Art.

Hieran schliessen sich unter No. 8 und 9 des Katalogs die bekleidete und unbekleidete Maja, der Akademie Fernandez angehörend. Es ist beidemal dieselbe Persönlichkeit, man sagt eine desqueza d'Alba, zuerst als vollendeter Akt gemalt, auf einen Divan gestreckt, die Arme unter den Kopf hinauf gezogen. Dann in der absolut gleichen Attitüde, in weissem Gewand mit goldgelbem Bolerojäckchen und rötlichem Gürtel. Von der bekleideten wird behauptet, sie sei in zwei bis drei Stunden geschaffen, um den erzürnten Gatten über das zuerst gemalte Bild zu täuschen. In Erstaunen setzt bei einer Vergleichung die fabelhafte Übereinstimmung in den Werten. Hier wenigstens muss Goya den anatomischen Bau geradezu im Handgelenk gehabt haben, so greifbar ruht derselbe Körper unter der Gewandung, und so am richtigen Platz wirkt jede Falte. Der Farbensmelz dieser eiligen Arbeit wird von vielen der durchstudierten vorgezogen.

Ein anderes Bild, genannt Majas al Balcon. Malerisch im getönten weissen Kleid, von Spitzenmantillen das Haupt eingerahmt, schauen sie gespannt

aus dem Bild heraus auf eine Scene, die sich unten abspielt. Aus dem Dunkel hinter ihnen tauchen, von Dreimaster und langem braunem Mantel fast verhüllt, zwei Männerköpfe. Ein kräftig empfundenes Werk.

Noch zwei kleine Tafeln seien erwähnt. In einfach grosser Behandlung »El Sueño« schlafend, ein idealer Frauenkopf resp. Halbfigur.

Und die Lechera. Das Milchmädchen macht den Eindruck, als sei die Farbe in flüssig schwärzlichen Ton hineingesetzt. Nur wenige Accorde: Blau für Hintergrund und Gewand; und der Fleischton, der sich ähnlich bei dem Krug in der Ecke wiederholt! Das Ganze technisch höchst wirkungsvoll, ist frisch wie am ersten Tag und erinnert an beste moderne Meister.

Die Zahl der absolut auf der Höhe unserer Zeit stehenden Porträts einzeln durchzugehen, führt zu weit. Nur genannt seien noch No. 77, der kleine Neffe Goya's, ein allerliebstes Knabenporträt, sowie 78, D. Juan Bautista Muguiro, eine seiner letzten Arbeiten. Ausserdem noch eine ganz zuletzt erst ausgestellte erst schöne Landschaft voll kräftigster Farbe und Tonschönheit; im Vordergrund ein Volksfest.

Die grossen Allegorien, »Spanien vor der Geschichte«, »Musik« und anderes sind Glorifikationen,



*Die Königin Marie Luise mit ihrer Hofdame. Von Goya.*

von des Gedankens Blässe angekränkt. Sie hinterlassen keinen Eindruck.

Dagegen von höchstem Interesse sind die mannigfachen Satyren, die bald diesen, bald jenen Stoff greifen, in denen Goya selbst hoch und höchstgestellte Personen nicht verschont. Viel Angriffspunkte muss ihm Königin Marie Luise gegeben haben. Er hat sie oft porträtiert und mag sie gründlich kennen. Hier hat er sie wohl gemalt, ohne dass sie ihm gegessen. Man sieht das Vergnügen, mit dem er sie alt und zahlos darstellt, mit hochtoupiertem, gelbrot gefärbtem Haar und roten Augenlidern. Höchst reizvoll ist ihre Toilette

mit gekrausten enganliegenden Ärmeln;

ein gedämpftes Weiss, das stets bei ihm wundervoll empfunden ist, mit decentem Blau und Gold. Ihre Hofdame mit karikiert negerhaften Zügen ist ihr möglichst nahegerückt. Instinktiv

greift sie eine kleine Tafel, um den Schall des halblaut geflüsterten Klatsches der Königin allein zu übermitteln. Diese, gespannt lauschend, hält selbstvergessen auf halbem Wege zum Auge ihr Battisttuch in knochigen Händen. Wie ist das Momentane der Situation hier gefasst bei technischer Vollendung! Hinter bei-

den lauert oder lauscht noch ein drittes Wesen, gross, geflügelt, einen Besen in den Händen.

Was es bedeutet, weiss auch der Eigentümer des Bildes nicht genau zu sagen.

In das Gebiet der Satyre gehören noch die hier nicht ausgestellten, aber im nahen Museum sich befindenden »Träume«, Geschenk des Baron Erlanger, äusserst lebendige Skizzen in farblosen Tönen. Vorzüglich sind darunter zwei der Füsse beraubte Krüppel, die mit Stelzfuss und Krücke aufeinander loshauen. Viel Stimmung ist allemal in diesen kleinen Szenen. Es ist auch hier schwer, die jeweilige Meinung des Malers zu erfahren. Meist bezieht sie sich auf Zeitereignisse, die uns nicht mehr nahe liegen.

Es ist nicht Frivolität, die Goya veranlasst, seiner stark satyrischen Ader freien Ausdruck zu geben.

Ebensowenig wählt er seine Stoffe als Weltverbesserer, d. h. mit gewisser Tendenz die Schwächen der Grossen, des Klerus und namentlich der Inquisition zu geisseln. Professor Arango, der ernste Forscher, der scheinbar tiefer wie andere in die Eigenart Goya's eingedrungen, charakterisiert ihn als einen von Frankreichs Ideen beeinflussten, absolut subjektiven Skeptiker. Als solcher kann er nicht patriotisch, nicht eigentlich liberal empfinden. Die Satyre spiegelt bei ihm die Stimmung des Schmerzes über das Entschwinden seiner Ideale, nämlich der Tugend und Gerechtigkeit auf Erden. Das ist es, was ihn so oft tief tragische Motive wählen

lässt, trotz der äusserlich glücklichsten Verhältnisse, unter denen ein Sterblicher seine Laufbahn vollenden kann.

Man möchte von dem Künstler nicht scheiden, ohne eines bescheidenen halbvergessenen Fleckchens zu gedenken, an den grünen Ufern des Manzanares. In der Kuppel und Decke von San Antonio de Florida hat sich Goya ein sympathisches Denkmal gesetzt. Religiöse Werke zu liefern, lag natürlich nicht in seiner Richtung. Er wird bei solcher Aufgabe leicht konventionell. Hier aber greift er die Scene aus der ihn an Ort und Stelle umgebenden Welt. Der frühere tägliche Spaziergang der Stadt Madrid führt hart vorbei am Kirchlein. Ein armer, elen-



*Das Milchmädchen. Von Goya.*

der Bettler am Wege, ein hilfreicher Mönch und mitleidige Spaziergänger geben ihm Anregung zur Schilderung des Wunders, das der hl. Antonius an einem Kranken vollzieht. Er benutzt den Kuppelbau für die realistische Darstellung und täuscht uns durch ein leichtes Eisengitter, hinter welchem sich die Beteiligten, und die von fern, vielleicht von den im Hintergrund sichtbaren Bergen der Sierra Guadarama hergekommenen Zuschauer zwanglos in Gruppen ordnen. Der Hergang ist so voll frischer Empfindung in lichter Farbenharmonie gegeben, dass man sich mit grösster Freude hinein vertieft.

Die gewölbte Kapellendecke fasst er als wirkliche Decke, das heisst als ein Tuch von Engeln getragen.

Die meisten derselben, grosse Frauengestalten, sind je einzeln oder zu zweien in die Gewölbefelder hineinkomponiert, frei und leicht, und oft von starkem Ausdruck in Haltung und Bewegung. Neben ihnen greifen hier und da in den Zwickeln geschäftige Putten lebendig ein.

Er sucht den Eindruck, die Bewegung, das Leben, gleichviel mit welchen Mitteln,« sagt Arango von Goya. Seine Mittel sind ein grossartiges Kompositionstalent, unterstützt von eminentem Tongefühl; und dazu ein feines Farbenempfinden, das ihn nächst Velasquez und Murillo zu einem der ersten Koloristen Spaniens stempelt.

Doch nicht genug damit. Seine ganz erstaunliche Vielseitigkeit tritt uns erst lebendig vor Augen, wenn wir die grosse Anzahl oft meisterhafter Handzeichnungen und Radierungen eingehend betrachten.

Höchst bereichert verlässt man das Ministerium de Fomento, dessen Räume die Ausstellung beherbergten. Dem Präsidenten der Ausstellung, Herrn Marques de Pidal, sowie den übrigen Herren des Vorstandes gebührt wärmster Dank für ihr Zustandekommen. Sie hat Künstlern und Laien grosse Anregung gebracht.

Die Aufnahmen zu den Abbildungen dieses Aufsatzes verdanken wir Herrn *Dr. med. Hans Leyden*; seine Bemühungen, den deutschen Lesern einen Eindruck von den Schätzen der Goya-Ausstellung zu vermitteln, sind doppelt dankenswert, wenn man weiss, mit welchen Schwierigkeiten ein Amateurphotograph in Spanien zu kämpfen hat.

Ann. der Redaktion.



*El Conde Florida Blanca. Von Goya.*

## VOM PALAZZO MUNICIPALE ZU BRESCIA

**W**IE unzulänglich zuweilen unsere geschichtlichen Kenntnisse von hervorragenden italienischen Renaissance-Bauwerken sind, dafür ist auch der Pal. municipale in Brescia ein Beispiel.

Unser altbewährter Cicerone (1898) nennt ihn zwar »höchst ansehnlich«, beschränkt sich aber auf sehr knappe Daten. Ebenso lässt uns der sonst sehr brauchbare Gsell Fels (1898) ziemlich im Stich. Auch die »Denkmalspflege« in einer Notiz vom 25. Januar 1899 bringt unzutreffende Daten; am schlimmsten aber ergeht es dem Bau trotz grösserer Ausführlichkeit in dem Texte der »Blätter für Architektur und Kunsthandwerk«.

Es wäre ausserordentlich wünschenswert, dass seitens einer Centralstelle, etwa einer Zeitschrift wie »Denkmalspflege« oder die »Zeitschrift für bildende Kunst« die neueste italienische (ev. auch franz. und engl.) kunstgeschichtliche Litteratur, soweit es sich um neue Forschungsergebnisse, im besonderen um baugeschichtliche Daten handelt, den deutschen Interessenten schneller und systematischer als bisher vermittelt würden. Man kann doch kaum annehmen, dass die in Frage kommenden italienischen Architekten und Kunsthistoriker über eines der bedeutendsten Bauwerke von Brescia nicht besser unterrichtet sein sollten als die Verfasser der oben angeführten Schriften.

Das Bauwerk darf wohl im allgemeinen als bekannt vorausgesetzt werden und eine Beschreibung überflüssig erscheinen.

Was die Baugeschichte anbetrifft, so sind die Daten für den Beginn des Baues noch am meisten detailliert und übereinstimmend. 1467 soll derselbe schon beschlossen worden sein und 1492 von Formentone aus Vicenza der Grundstein gelegt. Letzteres Datum findet durch die Inschrift am linken Eckpilaster der Erdgeschossfront Bestätigung. 1509 soll der Bau unterbrochen und 1526 wieder aufgenommen sein. Ob die Halle im Erdgeschoss ursprünglich nicht etwa die ganze Ausdehnung des Baues hatte und die Bureaux, welche jetzt 2 mal 3 Joche von den 5 mal 3 Jochen des Erdgeschosses einnehmen, erst nachträglich, wiewohl noch während des Baues (spätestens 1526) eingebaut sind, wäre noch genauer zu untersuchen. Wenn ich mich recht erinnere, finden sich einige Momente, welche einer derartigen Vermutung Raum geben, in den Bureauxräumen

vor. Dass die Haupt- resp. einzige Treppe zum Obergeschoss im nebenan befindlichen, gleichzeitig begonnenen Archivgebäude liegt und der Zugang zum Saale nur durch einen Brückenübergang im Obergeschoss vermittelt wird (ähnlich wie beim alten Rathaus in Nürnberg) möchte ich nicht als Beleg dafür ansehen, da der Übergang ursprünglich ist und am Schlussstein die Zahl 1508 trägt.

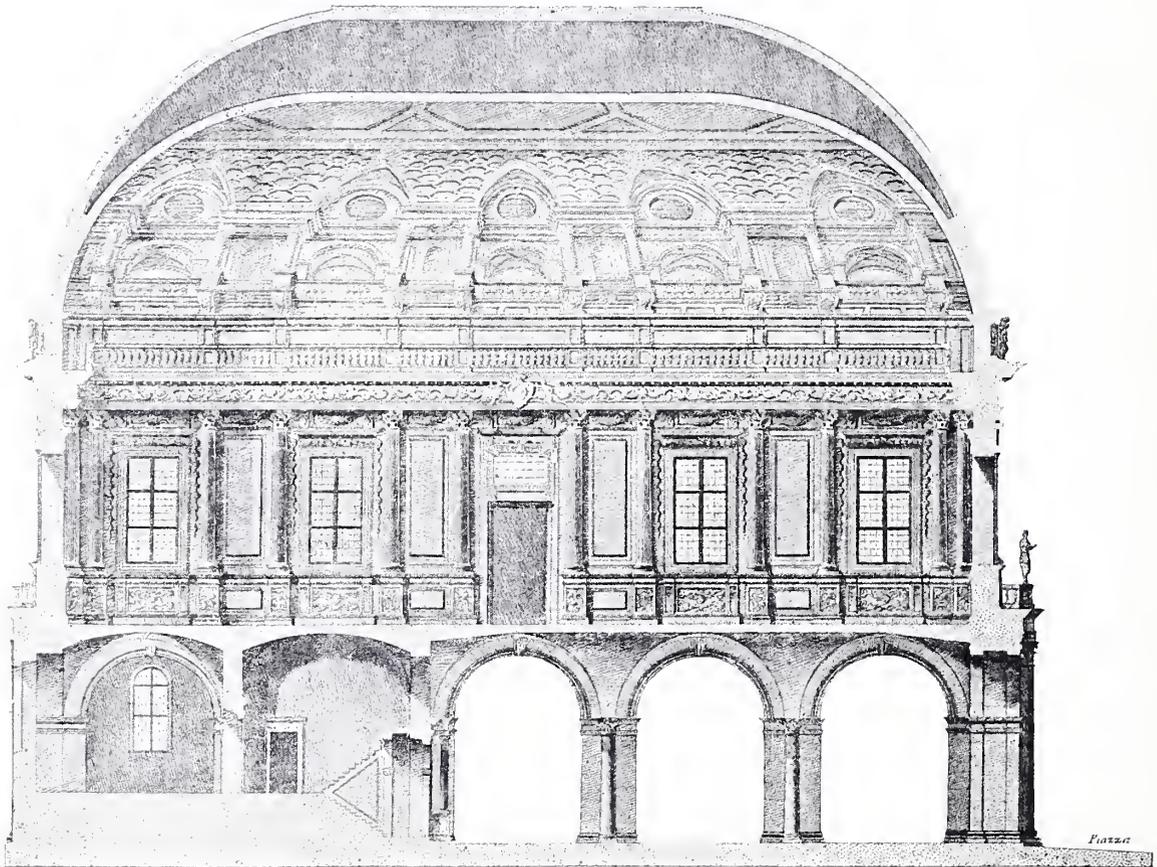
Das Portal zu den Bureaux (in der Halle), dessen Architektur die Breite des Mitteljoches einnimmt, zeigt rechts und links von der mittleren Rundbogenöffnung je zwei auf Postamenten und frei vor Pilastern stehende Säulen mit gekröpften Gebälkstücken darüber. Jedes der Säulenpaare schliesst eine Fensteröffnung, darunter eine halbrunde Nische und zwischen den Postamenten einen Laufbrunnen mit Muschelbecken ein, welcher aus einem Bachuskopfe gespeist wird. Alles dies ist in Marmor ausgeführt und zum grössten Teile mit höchst zartem flachem Blattornament dekoriert, das häufig von kreisförmigen, ovalen, dreieckigen und rautenförmigen, gebuckelten Einlagen unterbrochen wird. Diese Marmorarchitektur steht erheblich mehr unter dem Einfluss Venedigs, speziell der Lombardi, als das übrige Erdgeschoss und hat mit der Hofarchitektur des Formentone im Vescovile in Vicenza wenig mehr gemein als den zierlichen Masstab.

In den »Blättern für Architektur- und Kunsthandwerk« sagt Herr Dr. Litte Nelio: »Es handelt sich im wesentlichen um einen Saalbau von sehr ansehnlicher Ausdehnung, der ein Rechteck von 3:5 Achsen darstellt. Die Achsenweite dürfte etwa 8 m messen — (sie ist 8,60 m) — dann fährt er fort: Jedoch beeinträchtigt die Ausdehnung des Saales selbst der Umstand, dass ein breiter überwölbter Wandelgang um diesen sich herumlegt.« — Man traut seinen Augen nicht, wenn man dies liest. Hier liegt ohne Zweifel ein Irrtum, etwa eine Verwechslung mit der Basilica in Vicenza vor. Es ist zwar nicht zu ersehen, ob der heutige Zustand des Obergeschosses gemeint ist oder ein früherer, in keinem der beiden Fälle aber ist auch nur eine Spur von einem überwölbten Wandelgange vorhanden.

Herr Dr. Nelio unternimmt es dann, unseren Altmeister der italienischen Kunstgeschichte zu kritisieren und zu verspotten, indem er anführt: »Burckhardt

sagt: das Erdgeschoss habe äussere Pfeiler mit sonderbar hineingestellten Wandsäulen (Cicerone 362 b). Wie gelegentlich auch der alte Homer schläft, so kann dies auch dem deutschen Meister der Kunstgeschichte begegnen: denn der Aufbau der Zwickel über den Archivolten ist wohl nicht als ‚sonderbar, zu bezeichnen.‘ So weit Herr Dr. Nelio. Hiergegen muss ich Burckhardt energisch verteidigen. Herr Dr. N. hat offenbar gar nicht bemerkt, dass die Säulen der Front des Erdgeschosses in vertieften

nicht erst nach einem Brande von 1575 errichtet, wie Herr Dr. Nelio annimmt. Nach der »Denkmalspflege« wäre dasselbe unter Mitwirkung von Palladio und Tizian entstanden. Die Anordnung und Ausbildung desselben im einzelnen lassen indessen eher auf Sansovino schliessen, auch was die Fenster anbelangt. Es ist wohl nur moderne Prahlerei, welche den Namen des grossen Palladio auch für diesen Bau wie für so manchen andern usurpierte und eine falsche Tradition entstehen liess. Ich befinde mich hierin in



*Profilo interno per la lunghezza di tutta la Fabbrica e del Salone decorato all'intorno con Colonne isolate, e dipinto nelle Pareti, e nella Volta da Trovino Vecchio, e da altri Proficorori*

*Palazzo municipale in Brescia. Der obere Saal 1558 von Palladio (brannte 1775 ab).  
Nach einem Stich von Pietro Beceni aus d. J. 1778.*

Mulden stehen, ganz ähnlich, wie später Michelangelo sie bei den Arkaden des Konservatorenpalastes stellte (siehe Wölfflin, *Ren. u. Barock*, pag. 40). Das ist für Formentone immerhin mit einigem Rechte als sonderbar zu bezeichnen.

Von dem ursprünglichen Obergeschoße ist nichts mehr vorhanden, ob ein solches vor dem Brande von 1554 schon vollendet war, mag dahingestellt bleiben. Soviel ist ersichtlich, dass das jetzige Obergeschoß — abgesehen vom Inneren — im Jahre 1558 ausgeführt ist. Diese Zahl tritt am Eckpilaster des Erdgeschosses rechts an der Front und in einem Zierschildchen im Ornament eines der Obergeschoßpilaster auf und ist demnach nur auf die Entstehung des Obergeschoßes zu beziehen. Dasselbe ist also

Übereinstimmung mit Herrn Dr. Nelio. Die runden Marmorscheiben mit zum Quadrat erweiterten Ornament zwischen den Pilastern und den Fenstern sind vielleicht noch als eine Reminiscenz an einen früheren Obergeschoßbau anzusehen.

Als ich 1898 in Brescia war, spielte mir der Zufall einige alte Stiche von unserm Bauwerk in die Hände, welche zum Teil aus einem Werke von 1778 stammen. Sie stellen das Projekt des Vanvitelli für den neuen Octogonsaal dar. Aus den Unterschriften geht nicht mit Bestimmtheit hervor, ob als genehmigtes Projekt oder nach vollendeter Ausführung. Ersteres ist wahrscheinlicher, unter anderem deshalb, weil auch der frühere Saal auf einem der Blätter im Längenschnitt dargestellt ist. In der Unterschrift dieses Schnittes ist zwar her-

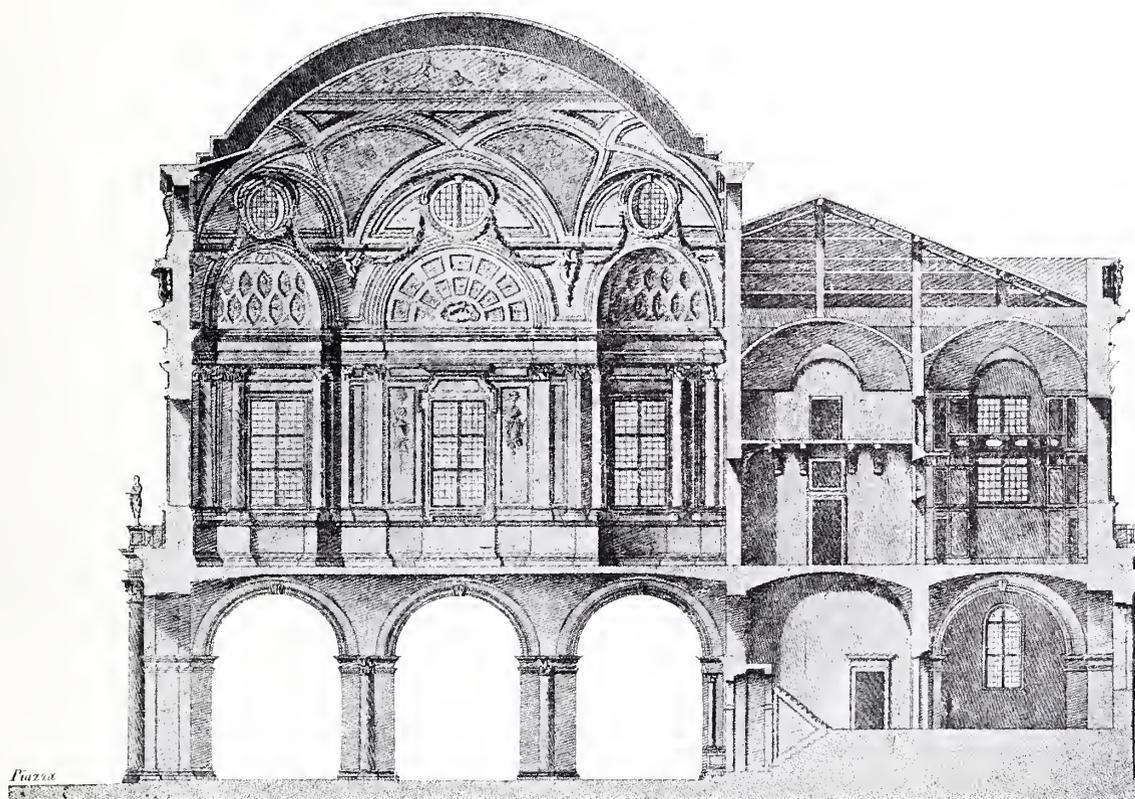
vorgehoben, dass die Malereien am Gewölbe und den Wänden von Tizian und anderen Meistern sind, für die Architektur aber kein Urheber genannt. Hätte Palladio damals (1778) als solcher gegolten, sein Name wäre gewiss nicht verschwiegen worden. Ferner erinnert die Innenarchitektur des Saales (welcher das ganze Obergeschoss einnahm) samt der Gewölbemalerei in einem Grade an diejenige des Vorsaales der Bibliothek zu Venedig (Sansovino—Tizian), dass man jedenfalls auf diese viel eher schliessen muss als auf Palladio.

Bis wann der Saal in dieser Form existiert habe,

2) daraus, dass der oben bezeichnete Schnitt von 1778 die Architektur und Dekoration desselben vollständig wiedergibt und

3) aus einem anderen Stiche aus dem vorigen Jahrhundert (vor 1778), welcher den Bau in seiner jetzigen äusseren Erscheinung darstellt, doch an Stelle des Octogons mit einem *oblongen* Kuppeldache über den ganzen Bau, genau entsprechend jenem Schnitt ad 2.

Weshalb der Octogon-Saal des Vanvitelli damals nicht vollendet wurde (er ist im Rohbau mit gemauerten Säulen u. s. w., doch ohne die Kuppel vor-



*Spaccato per il lungo di tutta la Fabbrica, e Prospetto interiore della gran Sala Moderna*

*Palazzo municipale in Brescia. Die Ansbildung des oberen Saales 1775 von Vanvitelli (ist bis jetzt unvollendet geblieben). Nach einem Stiche von Pietro Beeni aus d. J. 1778.*

wird nirgends bestimmt gesagt; doch scheint mehrfach angenommen zu werden (z. B. in der Denkmalspflege), dass er 1575 durch Brand zerstört, und dann erst 1778 durch Vonvitelli in neuer Form hergestellt worden sei. Ich vermute, dass ein Brand 1775 stattgefunden und bis dahin der Saal Sansovino's mit den Tiziani'schen Gemälden in brauchbarem Zustande erhalten war und schliesse dies:

1) aus der Aufstellung des V.'schen Projekts um 1778;

handen, welch letztere durch ein provisorisches Dach ersetzt ist), scheint auch noch eine offene Frage zu sein.

Es wäre sehr wünschenswert, dass auf alle diese Punkte hin eine genaue Untersuchung des Werkes vorgenommen würde, *ehe* der geplante Umbau etwa die Spuren früherer Veränderungen verwischt und es würde mir eine Freude sein, wenn die obigen Zeilen dazu anregen würden.

*P. EICHHOLZ-WIESBADEN.*



*Bildnis der Maximiliane Brentano, geb. von Laroche.  
Im Besitze des Herrn Geheimen Regierungsrat Prof. Dr. Herman Griunm, Berlin.*

# MAXIMILIANE BRENTANO, GEB. VON LAROCHE

VON REINHOLD STEIG.

**D**AS beigegebene Bildnis stellt Maximiliane Brentano, die junge Frau des Frankfurter Handelsheeren Peter Anton Brentano, dar. Die Zeit, in die ihr Leben fiel, ist längst vorüber, und dennoch halten wir die Erinnerung an sie noch heute fest. Sie war Goethe's Jugendfreundin und die Mutter Clemens und Bettina Brentano's. In Goethe's und ihrer Kinder Werken lebt sie geistig fort. Deshalb wird auch ihr Porträt willkommen sein.

Maximiliane wuchs am Rhein in Ehrenbreitstein auf, wo ihr Vater, der Kanzler von Laroche, in kurtrierischen Diensten stand. Ihre Mutter war die damals als Schriftstellerin berühmte Frau Sophie von Laroche, die Jugendgeliebte Wieland's. Hier trat Maximiliane Goethe zum erstenmale in jugendlicher Anmut gegenüber. »Eher klein als gross von Gestalt, niedlich gebaut, eine freie anmutige Bildung, die schwärzesten Augen und eine Gesichtsfarbe, die nicht reiner und blühender gedacht werden konnte«, so schildert sie uns Goethe. Und die Freundschaft, die damals Goethe und Maximiliane zu verbinden begann, dauerte zwischen ihnen fort, als sie siebzehnjährig, 1774, die Gattin Brentano's wurde und nun in Frankfurt in den Kreis befreundeter Familien eintrat, denen Goethe und die Seinigen selber zugehörten.

Wie verschieden aber gestaltete sich doch das neue Leben der jungen Frau am Main von dem, das sie am Rhein verlassen hatte. In ihrem Elternhause war, unter dem Einfluss ihrer Mutter, das Geistige die herrschende Macht gewesen, der alles andre dienen musste. Im Goldnen Kopf dagegen, wohin sie nun versetzt war, wurde mit weitausschauendem Blicke klug berechnet, welcher Gewinn für strenge, ernste Kaufmannsarbeit zu erwarten sei. Peter Brentano, aus italienischem Lande zugewandert und kaum der deutschen Sprache mächtig, kannte nur ein einziges Ziel, den Wohlstand seines Hauses zu vermehren; alles andre galt doch als Nebensache. Das waren nun in Frankfurt nicht mehr die sonnenhellen Tage des Thals von Ehrenbreitstein. Selbst Goethe musste sich versagen, das Haus der Freundin zu betreten. »Die liebe Max«, schrieb er der Mutter nach Ehrenbreitstein, »seh ich selten, doch wenn sie mir begegnet, ist's immer eine Erscheinung vom Himmel«. Aus dem was er damals erfahren hat, ging unter seinen bildenden Händen die mürrische Gestalt des eifersüchtigen Albert hervor, die Goethe zur Vollendung von »Werther's Leiden« nötig hatte. Von Herman Grimm ist das zuerst nachempfunden und ausgesprochen worden.

Doch fand sich Maximiliane allmählich in die Verhältnisse. Sie formte sie sogar allmählich in geistigem Sinne um. Ein neues Glück erblühte ihr in ihren Kindern. Es war eine reiche Schar, die um sie aufwuchs, alle schön, begabt und eigenartig ausgerüstet. Clemens beschreibt einmal, wie er und seine Geschwister in weiter Kammer schliefen, auf stillen Betten, die der Traum umspielte. Und da

In unsre Kammer leise kam's gegangen,  
Von Bette schlich's zu Bette, gab uns Küsse  
Und segnet uns auf Stirne und auf Wangen.  
Ich war der letzte. Heisse Thränengüsse  
Fühlt ich aus Mutteraugen auf mich fließen.  
Ich wusste nicht, warum sie weinen müsse,  
Ich traute nicht den Arm um sie zu schliessen.

Und war er krank, dann wurde ihm die Mutterpflege,  
wie er sagt, die Frühlingswonne:

Ich konnte oft den Abend nicht erwarten,  
Wenn sie die Wunder-Märchen uns gesungen,  
Dass rings die Kinder in Erstaunen startten,  
Und keines ist mir so ins Herz gedrungen,  
Als von des süßen Jesus schweren Leiden,  
Wie des Herodes Kindermord misslungen,  
Maria durch Ägypten musste reiten,  
Und was sie da erfuhr in schweren Nöten.

So hat Maximiliane still die Keime ausgestreut zu dem, was Clemens und Bettina uns geworden sind.

Aber Maximiliane war es nicht beschieden, ihre Kinder erwachsen und versorgt zu sehen. Siebenunddreissig Jahre alt, schloss sie 1793 bereits die Augen. Bettina war damals acht Jahre alt und der Liebling ihres Vaters. Sie schildert mit Wehmut noch in späteren Jahren die schmerzlichen Eindrücke, die sie als Kind damals empfangen hat: »Der nächste Frühling, vom Tod an der Hand geführt, kommt und geleitet ihm (dem Kinde) die schönste Mutter in das Grab. Da ist Zerstörung im Haus! die Freunde! — und viele dankbare Thränen fließen. Der Vater kann's nicht ertragen; wohin er sich wendet, muss er die Hände ringen; alles scheuet seinen Schmerz. — Die Geschwister fliehen vor ihm, wo er eintritt, das Kind bleibt, es hält ihn bei der Hand fest, und er lässt sich von ihm führen. Im dunklen Zimmer, von den Strassenlaternen ein wenig erhellt, wo er laut jammert vor dem *Bilde der Mutter*, da hängt es sich an seinen Hals und hält ihm die Hände vor den Mund, er soll nicht so laut, so jammervoll klagen! — Gesegnetes Haupt, das an seiner Brust lag, und von seinen Thränen überströmt, ihm Linderung gab. — ‚Werde doch auch so gut wie Deine Mutter‘, sagte im gebrochenen Deutsch der italienische Vater.«

Dies *Bild der Mutter* hatte, nachdem auch der Vater bald gestorben und das Hauswesen des Goldnen Kopfes sich gelöst, Bettina in ihre Hut genommen bis an ihr Lebensende. Es existieren Aquarelle von dem Landhause, das sie in den Zelten zu Berlin, am Rande des Tiergartens, bis zuletzt bewohnt hat: da sieht man das *Bild der Mutter* an den Wänden ihrer Zimmer. Heute ist es im Besitze Herman Grimm's. Wir kennen nicht den Maler, der es schuf. Von kundiger Hand jetzt glücklich restauriert, leuchten wieder seine Farben, wie in ursprünglich ihnen verliehener Frische. Es ist die beigegebene Reproduktion die erste, die nach dem wiederhergestellten Original gefertigt werden durfte.



*Monumentalbrunnen in Hannover. Entwurf der Gesamtanordnung von Professor H. Stier-Hannover, die Einzelausführung von Gundlach-Hannover.*

## BÜCHERSCHAU

**Carl von Lützwow.** Die Kunstschätze Italiens in geographisch-historischer Übersicht geschildert. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben von Josef Dernjac. Gera, Verlag von C. B. Griesbach.

Den zahlreichen Freunden und Verehrern des leider zu früh dahingeshiedenen Begründers und ehemaligen langjährigen Herausgebers der vorliegenden Zeitschrift wird die zweite Auflage des in der Überschrift genannten Werkes wie ein wehmütig stimmender Gruss über das Grab hinaus erscheinen, um so mehr, als Carl von Lützwow die ersten 20 Bogen der neuen Auflage noch selbst durchgesehen und mit starken Veränderungen nach den Resultaten der neuen Forschung versehen hat. Die Weiterführung nach dem Tode hat Josef Dernjac übernommen, der Lützwow als Schüler, und durch persönliche Bande verknüpft, nahe stand und den Wunsch hat, sich durch diese Bearbeitung für die in mehr als 20jähriger Mitarbeiterschaft empfangenen Anregungen dankbar zu erweisen. Er ist mit grosser Sorgfalt zu Werke gegangen, hat den ursprünglichen Text pietätvoll geschont und doch die neuen Forschungen und Entdeckungen berücksichtigt. — Dass von einem so umfangreichen und kostspieligen Werk noch nach 15 Jahren eine neue Auflage notwendig geworden ist und dass ein neuer Verleger (die erste Auflage war bei J. Engelhorn in, Stuttgart erschienen) diese in die Hand genommen hat, ist ein Beweis, wie gut der Verfasser es verstanden hat, den Bedürfnissen weiter Leserkreise zu genügen. Die geographisch-topographische Anordnung bot keine geringen Schwierigkeiten dar, aber es ist dem Verfasser gelungen, durch die Fülle des lokalen Details nicht zu verwirren, sondern die grossen historischen Zusammenhänge überall als Grundlage durchschimmern zu lassen. Nicht zum wenigsten trägt dazu die glänzende Gabe zu erzählen bei, welche Lützwow eigen war. Nirgends wird die Gelehrsamkeit zur Schau getragen, aber man fühlt sie bei dem angenehmen, unterhaltenden und begeisterten Plauderer doch beständig durch. Das Erscheinen einer zweiten Auflage ist aber auch ein neuer Beweis dafür, wie gross das Interesse für alte bildende Kunst augenblicklich in Deutschland ist; nur glauben wir den Verleger darauf aufmerksam machen zu müssen, dass das Publikum in Bezug auf die Abbildungen jetzt doch bedeutend mehr verwöhnt ist, als zur Zeit des Erscheinens der ersten Auflage. Die Radierungen, welche von F. Böttcher, J. Groh, L. H. Fischer, P. Halm, R. Hoch, W. Krauskopf, L. Kühn, Doris Raab, K. von Siegl, W. Unger und W. Wörnle herrühren, werden, obgleich auch sie manchmal nicht einwandfrei sind, immer ihren Wert behalten; von den Holzschnitten aber, welche die Hauptzahl der Abbildungen ausmachen, sind eigentlich nur die architektonischen Ansichten gut oder erträglich, während die nach Werken der Plastik und Malerei nur ausnahmsweise genügen. Namentlich in den Kapiteln über Florenz und Rom ist nun zwar eine Anzahl von Abbildungen, welche mittelst der modernen photomechanischen Reproduktionsverfahren hergestellt sind, eingeschoben, das hätte aber in viel reicherer Masse oder eigentlich ausschliesslich geschehen müssen, um das Werk illustrativ auf die Höhe der Neuzeit zu bringen. Dennoch ist die äussere Erscheinung des Buches durch das gute Papier und den sorgfältigen Typendruck vornehm.

M. G. Z.

**Georg Gronau, Tizian.** Berlin, Ernst Hoffmann & Co. 1900.

Man hat sich in den letzten Jahren immer mehr daran gewöhnt, die frühere strenge Scheidung zwischen populärer und wissenschaftlicher Kunstliteratur teilweise aufzugeben. Unsere ersten Gelehrten verschmähen es jetzt, bei den immer weiteren Wellenkreisen, welche das Interesse für Kunstgeschichte schlägt, nicht mehr die Resultate ihrer Forschungen in allgemein lesbarer Form darzubieten, denn jeder hat den natürlichen Wunsch, die Gelegenheit zu benutzen und einen möglichst zahlreichen Leserkreis um sich zu versammeln. Die Möglichkeit einer derartigen Behandlung wird immer von dem Thema abhängen. Nur Bücher, welche sich mit hervorragenden Künstlern beschäftigen oder grössere Teile oder die ganze Kunstgeschichte zusammenfassen, können auf das Interesse weiterer Kreise rechnen. Zu den Künstlern, welche die grösste Gemeinde finden, gehört vor allem Tizian, und so hat denn Georg Gronau seine Spezialforschungen über diesen Künstler zur Grundlage eines populären kleinen Buches gemacht, das in der »Geisteshelden« betitelten Sammlung von Biographien erschienen ist. Gleichzeitig mit dem Erscheinen des Buches trug der Verfasser seine Ansichten über die Jugendentwicklung Tizian's in der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft vor, worüber in No. 12 der »Kunstchronik« ausführlich berichtet worden ist, und worin auch das wesentlich Neue seines Buches besteht, so dass wir uns über das Werkchen hier mit einem kurzen allgemeinen Referat begnügen können. Der Verfasser erkennt die hohen Verdienste der Tizianbiographie von Crowe und Cavalcaselle an und hat diese zur Grundlage seiner Arbeit gemacht, wenn er auch das ganze wissenschaftliche Material selbständig durchgearbeitet hat. Seit dem Erscheinen jenes Werkes (deutsche Ausgabe 1878) sind jedoch durch archivalische Forschungen mannigfache neue Daten über das Leben Tizian's bekannt geworden, auch diese hat der Verfasser herangezogen. Der Leitfaden seines Buches ist die künstlerische Entwicklung Tizian's. Diese hat er klar und mit vielem Verständnis herausgearbeitet. Besonders interessiert ausser der unter vielen neuen Gesichtspunkten stehenden Darstellung von der Jugendentwicklung des Meisters, die vortreffliche Charakterisierung seines Alterstiles, der sich nach der Mitte der vierziger Jahre des 16. Jahrhunderts herausbildet. Nicht unangebracht wäre es gewesen, an dieser Stelle auch etwas weiter umzublicken und hervorheben, dass die schärfere Konzentration in den Gemälden durch das Licht, der durch die Unterdrückung der Farbe bewirkte grössere Ernst und das stärkere Hervortreten der religiösen Malerei mit visionärer Auffassung ein bedeutsames Zeichen nicht nur der immer grösser werdenden Kühnheit und Sicherheit des Künstlers, sondern auch der sich zum Barockstil wendenden und von der Gesinnung der sog. Gegenreformation beherrschten Zeit sind. — Der Verfasser beklagt es im Vorwort, dass er keine Abbildungen hat begeben können. Doch sind heutzutage die billigen Illustrationswerke schon derart verbreitet, dass sich jeder leicht das notwendige Anschauungsmaterial beschaffen kann. Wenn auch der Verfasser in der Beurteilung Tizian's Superlative möglichst vermeidet, um dadurch nicht zu ermüden — und darin hat er sehr Recht — so klingt doch aus jeder Zeile das warme Interesse für seinen Gegenstand heraus und dieses, sowie die angenehme und flüssige Art des Vortrags werden dem Büchlein viele Freunde erwerben.

Z.

August Froriep: *Anatomie für Künstler*. Kurz gefasstes Lehrbuch der Anatomie, Mechanik, Mimik und Proportionslehre des menschlichen Körpers. Mit 39 Tafeln in Holzschnitt und teilweise in Doppeldruck, gezeichnet von Richard Helmer. Dritte verbesserte Auflage. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1899.

Gustav Fritsch: *Die Gestalt des Menschen*. Mit Benutzung der Werke von E. Harless und C. Schmidt. Für Künstler und Anthropologen dargestellt. Mit 25 Tafeln und 287 Abbildungen im Text. Stuttgart, Paul Neff.

Über das erste der beiden, hier zu einer Besprechung zusammengefassten anatomischen Werke noch ein Wort des Lobes verlieren, hiesse Eulen nach Athen tragen. Es ist bei Künstlern und allen, welche sich über die sogenannte plastische Anatomie unterrichten wollen, längst des besten eingeführt. Ein Werk über den betreffenden Gegenstand von grösserer Übersichtlichkeit und klarerer Einfachheit ist undenkbar. Es ist in dieser Beziehung das Lehrbuch, wie es sein soll. Nachdem der Leser über alles allgemeine der menschlichen Anatomie orientiert ist, werden in kurzer, aber für den gegebenen Zweck erschöpfender Knochen- und Muskellehre die einzelnen Teile des Körpers durchgesprochen, worauf zwei kurze Kapitel über Stehen und Gehen und über Proportionslehre folgen. In letzterem wird nachdrücklich empfohlen der von dem Historienmaler Carl Schmidt gegen Mitte unseres Jahrhunderts aufgestellte Proportionsschlüssel, auf den wieder aufmerksam gemacht zu haben das Verdienst von Gustav Fritsch, des Verfassers des zweiten hier zu besprechenden Buches, ist. Ebenso lehrreich wie der Text sind die Abbildungen auf den von Helmer im Jahre 1879 gezeichneten Tafeln. Auch hier herrscht klare Übersichtlichkeit und leicht fassliche Einfachheit. Der Knochenkern und die darüber liegenden Muskeln sind anschaulich in Abbildungen nebeneinander gestellt, die Knochen und Muskeln sind durch Buchstaben bezeichnet und auf der nebenstehenden Seite benannt. Diese Abbildungen prägen sich dem Gedächtnis vorzüglich ein.

Sehr viel weiter sind die Ziele, welche sich das Werk von Gustav Fritsch gesteckt hat. Es will nicht nur den Bau und die Zusammensetzung des menschlichen Körpers lehren, sondern wendet die dabei gewonnenen Kenntnisse auch sofort an, indem es den bewegten Körper in seinen verschiedenen Verrichtungen ausführlich behandelt und auch zur Proportionslehre eingehende Darlegungen giebt. Der Verfasser will sein Buch in der Hauptsache als eine Neubearbeitung des 1856 in erster und 1876 in zweiter, von R. Hartmann veränderter Auflage erschienenen vortrefflichen Werkes von Harless angesehen wissen. Jenes Werk behandelt, dem Geiste der damaligen Zeit entsprechend, das Thema aus einem viel zu universellen Gesichtspunkt, und Fritsch hat mit Recht alles ausgestossen, was nicht direkt für den bildenden Künstler und den Kunstfreund brauchbar ist. Nachdem Fritsch schon 1895 in den »Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte, redigiert von Rudolf Virchow« den Proportionsschlüssel von C. Schmidt wieder zu Ehren gebracht hatte, hebt er mit diesem in der Hand hier die in dem Buch von Harless unter unübersichtlicher Gelehrsamkeit vergrabenen Schätze. In dem Kapitel, welches den bewegten Körper behandelt, hat Fritsch die vortrefflichen Figuren von Harless, die dessen Buch stets so viele Freunde erworben haben, beibehalten, aber einen neuen, kürzer und schlagender gefassten Text dazu geschrieben. Er macht jedoch darauf aufmerksam, dass unsere Erkenntnis von den Bewegungen des menschlichen Körpers neuerdings durch die Momentphotographie bedeutend vertieft ist. Man befinde sich in dieser Beziehung gerade in einem Übergangsstadium, da diese neue Art von Studium noch

zu jung sei, um bereits abgeschlossene Resultate aufzuweisen. Die gelungensten Aufnahmen von bewegten Akten hat bisher Muybridge gemacht und aus dessen Werk sind einige Tafeln verwertet. Jedenfalls zutreffend ist die Bemerkung, dass die Momentphotographie mit der Zeit unsere Ansprüche in Bezug auf die Darstellung der Bewegung in der Kunst verändern wird, weil sie uns daran gewöhnt, Bewegungsphasen im Gedächtnis festzuhalten, welche wir früher übersahen. — Das durchgreifend Neue von C. Schmidt's Proportionsschlüssel ist, dass er als feste anatomische Punkte die Drehpunkte oder Bewegungsachsen der Gelenke annimmt. Sie allein sind in allen Stellungen in ihrer gegenseitigen Entfernung unveränderlich. Aus den Abständen dieser Punkte konstruiert er sein System und kommt dabei zu einem überraschend einfachen Resultat. Dazu schlägt Fritsch einige Verbesserungen vor, da die von Schmidt theoretisch berechneten Drehpunkte der Gelenke mit der Wirklichkeit nicht genau übereinstimmen. Den so gewonnenen, wenig veränderten Proportionsschlüssel wendet er dann auf einige Gestalten aus Gottfried Schadow's Polyklet an, um zu zeigen, wie sich die verschiedenen Lebensalter dazu verhalten, und sehr lehrreich ist auch die Anwendung auf eine Anzahl berühmter antiker und neuerer Statuen. Es würde manches neue Licht auf die Entwicklung der Kunst fallen, wenn letzteres einmal in einer Spezialarbeit weiter fortgesetzt würde. Unter den Abbildungstafeln dieses Werkes fallen als etwas Neues auch besonders diejenigen auf, welche Photographien nach dem Leben mit Muskulaturzeichnungen derselben Figuren zusammenstellen. —

Während Froriep's Anatomie mehr dem Anfänger dient, wird das Werk von Fritsch namentlich für den fortgeschrittenen und fertigen Künstler von hohem Interesse sein. Z.

## KLEINE NOTIZEN

Auf dem Platze vor der neuen städtischen Wasserkunst zu Hannover, einem aufwandvollen Monumentalbau, wurde im Anfang dieses Jahres aus städtischen Mitteln ein grösserer Brunnen errichtet, dessen allgemeine Anordnung, sowie die Ausbildung der architektonischen Teile dem Architekten der Flusswasserkunst, Baurat *Stier* übertragen wurde, während die Ausführung des reichen plastischen Schmucks in den Händen des Bildhauers *Gundelach* aus Hannover lag. Der Kern des Aufbaues dessen Mitte eine grosse, von einem Obelisk bekrönte Schale bildet, welche sich aus einem doppelten Bassin erhebt, ist aus poliertem bairischem Granit hergestellt. Der figürliche Schmuck, vier phantastische Tiergestalten, welche Wasserstrahlen nach einer Gruppe von vier Wassernixen, zu Füßen des Obelisk, emporsenden, ist in Bronze gegossen. Die Gesamtkosten betragen etwa 60000 Mark (s. Abb. Seite 240).

## ZU DER KUNSTBEILAGE

Das prächtige Schabkunstblatt, welches dieses Heft ziert, verdanken wir *Max Pietschmann* in Loschwitz; der Name des Künstlers ist in weiteren Kreisen bekannt geworden, seitdem die Dresdner Galerie im vorigen Jahre seinen stimmungsvollen »Sommerabend« erworben hat. — Pietschmann ist 1865 in Dresden geboren, trat 18jährig in die dortige Akademie bei Pohle, später bei Pauwels ein und gewann 1889 mit seinem »Verlorenen Sohn« das akademische Reisestipendium. Er hat dann kurze Zeit bei Julian in Paris gearbeitet und schliesslich mehr als zwei Jahre in Italien, besonders Sizilien Land und Leute studiert. Eine Hauptfrucht seines italienischen Aufenthaltes war ein grösseres Gemälde, der »Fischzug Polyphem's«. Seit 1893 hat sich Pietschmann wieder in seiner Heimatsstadt niedergelassen.





# DIE FRANZÖSISCHE KUNST IM JAHRE 1900

VON WALTHER GENSEL.

## II. DIE MALEREI.

(Fortsetzung.)

AUF zwei Gebieten können wir die Wandlungen der Freilichtmalerei und des Impressionismus am besten verfolgen, bei den Bildern aus dem Volksleben und bei den Landschaften. Es sind — neben dem Porträt — zugleich diejenigen, auf denen

dieselben. Zwischen dem »Moulin de la Galette« von Renoir und der »Löhnung« von Lhermitte, die sich beide im Luxembourg befinden, klafft ein weiter Unterschied. Manet und Renoir gehörten eben zu jenen reinen Impressionisten, denen die Erscheinung



Léon Lhermitte. *Der Tod und der Holzhacker.*

die Malerei der letzten zwanzig Jahre überhaupt das Beste geleistet hat.

Courbet war der erste, der, seit Murillo und Jordaens, es wagte Szenen aus dem Alltagsleben in voller, natürlicher Grösse darzustellen. Unter seinen Nachfolgern traten besonders fünf Maler hervor, Manet, Renoir, Bastien-Lepage, Lhermitte und Roll. Während Courbet noch in schweren dunklen Ateliertönen gemalt hatte, waren sie alle Führer der neuen Bewegungen. Aber ihre Ziele waren durchaus nicht

fast alles war, die anderen drei liessen wohl ihre Gestalten vom vollen Tageslichte umströmen, legten aber den Nachdruck auf den Charakter, wie in Holland Israëls, wie in Deutschland Liebermann und Uhde. Die letztere Richtung hat den Sieg behalten, und mit Recht. Bastien-Lepage ist nun schon seit sechzehn Jahren tot. Lhermitte und Roll aber stehen noch immer an der Spitze der französischen Volksmalerei und schaffen fast jedes Jahr neue Meisterwerke. Beide sind ungefähr gleichalterig und haben fast die gleiche

künstlerische Laufbahn durchgemacht. Lhermitte erhielt 1874, Roll 1875 zum erstenmale eine Medaille. 1889 hatten sie beide den Gipfel ihres Ruhmes erklimmt, Lhermitte erhielt die Ehrenmedaille, Roll war *Hors concours* und wurde zum Offizier der Ehrenlegion ernannt. Diesmal sind die Rollen vertauscht. Bei beiden haben wir den Eindruck einer unfehlbaren Beherrschung der Mittel und einer ewigen Frische.

Lhermitte ist in der Jahrhundertausstellung mit einem Bilde aus dem Jahre 1885 vertreten und hat in der Decennale eine ganz wundervolle Ausstellung vereinigt, drei grosse und vier kleine Ölgemälde und sieben Zeichnungen und Pastelle. Das älteste ist der *Freund der Niedrigen*, d. h. die *Jünger von Emmaus* im modernen Gewande, vom Jahre 1892; es gehört jetzt dem Museum zu Boston. Es ist wohl die hervorragendste Darstellung dieser Scene in der modernen Kunst; sie vereinigt die Innigkeit Uhde's mit einer Freiheit und Grösse der Zeichnung und Komposition, die der Deutsche nur selten erreicht hat. Aus dem folgenden Jahre stammt *der Tod und der Holzhacker* des Museums zu Amiens. Dies Jahr hat der Künstler eine *Ruhe der Schnitter* gemalt. In einer hügeligen Landschaft sind Feldarbeiter mit Kornmähen beschäftigt. Im Vordergrund sitzt einer mit seiner Sense am Boden. Seine junge Frau ist mit dem Frühstückskorb gekommen und reicht ihm einen mächtigen Steinkrug zum Trinken. Die Scene ist in dem hellen und kühlen Tageslicht gehalten, das der Künstler bei seinen grossen Bildern mit Vorliebe gewählt hat. Nur mit einem kann ich mich bei Lhermitte nicht ganz befreunden. Seine lebensgrossen Gestalten haben in ihren Gesten einen kaum bemerkbaren und doch empfindlichen Anflug von Theatralik. Die kleinen Bilder sind noch freier und frischer, unmittelbarer dem Leben abgelascht. Ein kleines Juwel ist der *Arbeitsaal im Genter Beguinenhofe*. Es ist eigentlich nur eine Skizze, ein Nebeneinander von Farbentüpfchen, aber wie sitzt jedes Tüpfchen auf seiner Stelle, wie flutet das Licht durch das Zimmer, wie deutlich glauben wir die alten Mütterchen mit den weissen Hauben und den grossen Brillen zu beobachten! Roll ist weniger tief als Lhermitte, aber noch kühner. Die jetzt ausgestellten Werke reichen vielleicht nicht ganz an die *Manda Lamétrie* und das *Mädchen mit dem Stier* heran, aber sie zeigen uns den Meister doch noch auf der vollen Höhe. Am besten gefällt mir das *Gutsherrnkind*, das so keck auf dem munteren Schimmel in die Welt hineintrottet. Und wie prächtig sind das *Kind und der Stier* und der *junge Stier*. Roll zeigt sich uns in ihnen als einen der genialsten modernen Tiermaler. Wie unendlich viel mehr Leben steckt in diesen Bildern als in denen der vielbewunderten *Rosa Bonheur*, für die in diesen Tagen Unsummen bezahlt worden sind und die doch im Grunde weiter nichts sind als sehr gewissenhafte, sehr brave und sehr trockene Illustrationen zu Brehm's Tierleben! Auch Roll hat eine ganze Anzahl bemerkenswerter Zeichnungen und Pastelle ausgestellt. Ähnliche Ziele wie diese beiden grossen Künstler, also charakteristische

Züge des Volkslebens ohne Rührsamkeit und ohne Tendenz in hellen kräftigen Bildern wiederzugeben, verfolgen eine ganze Anzahl beachtenswerter Künstler. Emile Adan und Buland malen *Landleute*, die vorm Altar knieen oder in Prozessionen hinter dem Allerheiligsten hergehen. Virginia Demont-Breton, die sich im Laufe der Zeit auf den verschiedensten Gebieten versucht hat, war im Salon des vorigen Jahres mit einem prächtig gemalten und charakterisierten *»Fischer nach dem Sturm«* vertreten. Geoffroy hat wieder seine *»Armenherberge«* von 1891 und sein tiefempfundenes *»Gebet der Armen«* von 1893 ausgestellt, deren Kraft er seitdem nicht wieder erreicht hat, Jeannot sein bekanntes *»Altes Ehepaar«* neben einigen anderen Bildern, denen ich aber seine prächtigen farbigen Radierungen und seine Zeichnungen doch vorziehe. Trefflich sind die *»Wäscherinnen«* von Gagneau. Insbesondere ist die eine Gestalt, die dabei ist, ihr blaues Jäckchen wieder anzuziehen, in der Bewegung aufs glücklichste erfasst, und wie prächtig hebt sich ihre Silhouette von der stimmungsvollen Regenlandschaft ab! Bei diesem Bilde könnte man allerdings zweifeln, ob man es nicht lieber zu den Landschaften rechnen sollte; Landschaft und Figuren sind völlig gleichwertig behandelt. Von den jüngeren Künstlern sind mir in den letzten Jahren besonders zwei aufgefallen: Henri Royer und Henri Guinier. Royer hat zwar schon vor neun Jahren seine erste Medaille erhalten, scheint sich aber doch erst vor kurzem ganz gefunden zu haben. 1897 stellte er ein Bild *»Abends in Flandern«* aus, alte Frauen in einer ärmlichen Vorstadtstrasse von Gent oder Brügge. Die ungemein kräftig gemalten und in ihrem schweren eiligen Schritt ausgezeichnet erfassten Gestalten heben sich ungemein plastisch von der Mauer und den tiefgrünen Fensterläden ab. 1898 erhielt er dann den Nationalpreis mit einem grossen Ex-voto, das der Staat angekauft hat. Ein kräftiger barfüssiger Schiffer im braunen Kittel setzt ein Schiffsmodell auf den Altar einer kleinen Dorfkirche. Durch ein Fenster neben dem Altar fällt volles Tageslicht auf die hinter ihm stehenden oder knieenden, ihm andächtig zuschauenden Verwandten und Freunde. Dies Jahr sah man von ihm im Salon einen *»Abend in Lothringen«*, ein bäuerliches Liebespaar, das sich hinter einer Hecke getroffen hat und sich still in die Augen schaut. Etwas von der *Angelus-Stimmung* lag in dem schlichten und tiefen Bilde. Guinier's bestes Bild ist bis jetzt *»Marienkinder«*. An einem stillen, heiteren Sonntag gehen die jungen Konfirmandinnen in ihren weissen Kleidern und Schleiern vorm Dorfe durch ein blühendes Feld spazieren. Ein tiefer Friede liegt über der Landschaft, die mit Thoma'scher Schlichtheit und Poesie gegeben ist.

Fast alle diese Bilder sind in sehr einfachen grauen und bräunlichen Tönen gehalten. Es wäre verwunderlich, wenn nicht auch die andere Richtung der heutigen Malerei, die auf vollere Farben, *»reichere Harmonien«*, wie man in Frankreich sagt, ausgeht, im Volksbilde zum Ausdruck gekommen wäre. In erster Linie sind hier die Maler der Bretagne zu nennen,

und an ihrer Spitze Charles Cottet, dessen grossen »Abschied« wir vor zwei Jahren in einer Abbildung gebracht haben. Sein letztes grosses Bild, die »Johannistagsprozession« bildet gewissermassen ein Gegenstück dazu. Dort hatten wir die Stimmung des Abends und der Trauer in tiefblauen und tiefgrünen Tönen ausgedrückt, hier leuchtet uns der Tag und das Fest in einer blendenden Harmonie von Rot, Gelb und Weiss entgegen. Vorn erblicken wir das Marienbanner inmitten einer Gruppe weissgekleideter Jungfrauen. Dahinter gehen rotgekleidete Chorknaben vor dem Baldachin her, unter dem das Allerheiligste einhergetragen wird. Vor dieser Gruppe und seitlich von ihr gehen Mädchen und Frauen mit bunten Hauben und Brusttüchern. Gewissermassen als Rahmen für diesen leuchtenden Zug dienen die dunkelbraunen Scharen der Zuschauer und hinten das Kirchlein zwischen hohen Bäumen, durch deren dunkelgrüne, ganz dekorativ gehaltene Massen eine echt bretonische Landschaft mit Dolmen herüberschimmert. Es ist mit der »Prozession« wie mit dem »Abschied«. Sie ist ein hochinteressantes und bedeutendes Werk, aber kein vollkommenes Meisterwerk. Kein lebender französischer Künstler vermag so den Charakter eines Volkes zu erfassen, keiner eine Stimmung so in Farben umzusetzen, keiner eine so grosse Fläche farbig so zu bewältigen. Aber die Zeichnung hat hier und da etwas Unbestimmtes, Flaues. Kein vernünftiger Mensch wird Cottet einen Vorwurf daraus machen, dass er seine Zeichnung so vereinfacht, es ist ihm weniger um den einzelnen Kopf, als um den Gesamteindruck zu thun. Aber dann muss jeder Pinselstrich so völlig auf der richtigen Stelle sitzen, dass alle Einwände von selbst verstummen. Die unfehlbare Sicherheit eines Roll fehlt Cottet noch, und wir würden ihm, dessen grosses Temperament wir bewundern, einen schlechten Dienst erweisen, wollten wir die Augen über seine Mängel verschliessen. Bei Cottet's Freund Lucien Simon, der sich allerdings bis jetzt noch nicht an ein so grosses Bild gewagt hat, habe ich dieses Gefühl der Unsicherheit nie. Dagegen stören mich bei ihm manchmal kleine Unschönheiten in der Komposition, so die Diagonallinien in den »Ringern« und dem »Abend nach der Prozession«, die nirgends eine Auflösung oder ein Gegengewicht finden. Simon's beste Arbeiten in der letzten Zeit waren das grosse Bild »Meine Freunde«, das leider nicht auf die Weltausstellung gekommen ist, die »Kneipe in der Bretagne« und die höchst amüsante und farbig ungemein reizvolle Skizze »Mein Atelier«. Wir bringen von der »Kneipe« eine Abbildung, die von der äusserst kecken und dabei völlig harmonischen Farbenzusammenstellung allerdings kaum einen Begriff giebt.

In den letzten Jahren hat ein noch sehr junger Künstler, Emile Wéry, fast unglaublich rasche und glänzende Erfolge gehabt. 1897 erhielt er mit einem Abendbilde, »Letzter Glanz«, eine dritte Medaille, 1898 mit einem tiefempfundenen Stimmungsbilde aus der Bretagne, »Abend nach dem Sturme«, bereits eine zweite und ein Reisestipendium, und im diesjährigen

Salon wurden seine »Schiffer« für den Luxembourg angekauft und zugleich mit dem Nationalpreise ausgezeichnet. Dazwischen fällt ein reizendes, grosses Bild, »Rückkehr aus der Schule«. Eine lachende, pausbäckige Kinderschar kommt einen sonnigen Abhang herunter auf uns zu. Es giebt immer noch Leute, die behaupten, die heutigen Volksmaler sähen nur die armseligen und trüben Seiten des Lebens. Nein, sie können sehr wohl das Sonnige malen, ohne kleinlich und süsslich zu werden. In erster Linie kommt es ihnen aber weder auf das Freudige noch auf das Traurige, sondern auf das malerisch Charakteristische an. Alle diese Bilder stammen aus der Bretagne. Jetzt ist Wéry mit seinem Stipendium nach der Heimat der echten Volksmalerei gegangen, nach Holland. Von dorthier hat er die »Schiffer« geschickt. Ein Kanal in Amsterdam, völlig belebt von jenen grossen Booten, die ihren Besitzern zugleich als Wohnungen dienen. Überall sind die Männer dabei, sie mit ihren grossen Stangen vorwärts zu treiben. In dem vordersten reicht eine hübsche junge Frau ihrem Kinde die Brust. Dies alles liegt in einem feinen Schatten. Dahinter aber erstrahlen die Häuser der Stadt und ein hoher Kirchturm im hellsten Morgensonnenschein, und ganz rechts, wo die Stadt aufhört, verliert sich der Blick in eine leuchtende, unendliche Landschaft. Es lässt sich vielleicht manches gegen das Bild einwenden, z. B. erscheint mir die Perspektive im Vordergrund nicht überzeugend, aber das Ganze mit seinen roten, grünen, blauen und gelben Tönen ist von einer so einzig schönen, zarten und doch nicht weichlichen Harmonie erfüllt, über alles ist ein so tiefpoetischer Schimmer gegossen, dass man sich völlig gefangen giebt. Jedenfalls gehört Wéry zu den Künstlern, die zu den allerschönsten Hoffnungen berechtigen.

Den Schiffen gegenüber hing im Salon ein grosses Bild von Jules Adler, »Der Strike von Le Creusot«. Adler gehört zu den ganz wenigen Künstlern, die noch eine direkte sozialistische Tendenz in ihren Bildern verfolgen. Wenn er von der Arbeit über die Boulevards heimkehrende Arbeiter schildert, muss er ihre stumpfe Müdigkeit so betonen, dass ein dumpfer Schrei der Empörung zum Himmel emporzusteigen scheint; wenn er eine Kneipe malt, so muss man in Riesenbuchstaben »Absinthe 15 c.« an den Fenstern lesen. Aber so wenig man mit dieser Tendenz einverstanden zu sein braucht, ein starkes Talent kann man dem Künstler nicht absprechen. Auch er strebt nach voller Farbigkeit. Im Mittelpunkte des Strikebildes steht eine Frau in einem tiefgrünen Kleide mit blutroter Schärpe, eine moderne Schwester der Freiheitsgöttin auf Delacroix' Barrikadenkampf. Auf diese Töne ist das ganze Bild mit grossem Geschick gestimmt. Es stellt die Ausständigen dar, wie sie gegen Abend mit ihren roten Bannern die Arbeiter-Marseillaise singend durch die Strassen des Städtchens ziehen.

Man sieht, das Ergebnis ist auf dem Gebiete der Volksmalerei in Frankreich sehr erfreulich. Wir finden mindestens ein halbes, vielleicht ein ganzes Dutzend bedeutender Künstler, von denen der jüngste eben

dreissig und der älteste noch nicht vierzig Jahre alt ist, die also wohl ihre allererste Jugend schon hinter sich haben, die sich aber alle noch in rüstigem Vorwärtsschreiten befinden.

\* \* \*

Unser heutiges Zeitkostüm ist ebenso malerisch wie das früherer Jahrhunderte, der Frack ist ebenso gut auf einem Bilde verwendbar wie die Uniform. Dieser Satz gehört seit einigen Jahrzehnten zum Glaubensbekenntnis jedes Realisten. Es muss aber doch ein Haken dabei sein. Wenn wir durch den Luxembourg gehen, finden wir ausser der «Jury» von Gervex und dem «Atelier von Batignolles» von Fantin-Latour kaum ein Bild mit modern gekleideten Menschen in

kommen. Unser Kostüm, wenigstens das männliche, ist eben doch nicht so malerisch wie der Bauernkittel oder die Arbeiterbluse und unser Seelenleben ist nicht so nach aussen gekehrt wie das der unteren Stände.

Einer der feinsten Interieurmaler, die Frankreich augenblicklich besitzt, ist Eugène Lomont, von dem der Luxembourg ein »Lied« besitzt. Seine Lieblingsstunde ist die beginnende Dämmerung. Eine alte Dame sitzt in Träumereien verloren auf dem Sofa, oder ein junges Mädchen spielt ein Schumann'sches Lied, oder ein paar Freundinnen sind in eine Schachpartie vertieft. Einige Partien des Zimmers liegen schon im Dunkel, die Figuren stehen im Halbschatten oder als Silhouetten gegen das Licht. Das sind Vor-



H. Guinier. *Marienkinder.*

Lebensgrösse, und jene sind Vereinigungen von Porträts in einem Raume, also mehr als historische Dokumente denn aus Freude an der malerischen Erscheinung entstanden. Und auf der jetzigen Weltausstellung befindet sich, abgesehen von einigen auf Bestellung gemalten Zeremonienbildern und den Porträts, gegenüber den vielen Bildern mit Bauern und Arbeitern kein einziges, das, wie Manet's »Frühstück im Grase«, ein Picknick im Walde oder eine Gartengesellschaft oder ein Diner oder einen Ballabend in Lebensgrösse darstellte. Wenn Szenen des bürgerlichen Lebens heute gemalt werden, so geschieht dies fast ausschliesslich in kleinem Formate, in *Interieurs*, bei denen aller Nachdruck auf der farbigen Stimmung des Innenraumes und den feinen Lichtwirkungen ruht und der Charakter und das Thun und Treiben der ihn belebenden Personen erst in zweiter Linie zur Geltung

würfe, wie er sie liebt. Dann wieder malt er ein Mädchen bei der Toilette, über dessen nackten Rücken das Morgenlicht kosend hingeleitet, oder eine Frau vorm Spiegel, oder eine Spitzenhäklerin. Goldene Thürleisten, Sofalehnen oder Tassenränder, silberne Strickkörbchen sind willkommene Anhaltspunkte für die Lichtstrahlen. Lomont ist ein echter Erbe der alten Holländer, van der Meer's und de Hooch's, ohne an einen von ihnen direkt zu erinnern. Tournès hat sich junge Frauen, die sich waschen, anziehen, pudern oder den Hut aufsetzen, zur Spezialität erkoren. Prinot hat ein paar ganz reizende ältere Bilder ausgestellt, einen Tanz junger Mädchen (»Unter Freundinnen«) und eine Kinderschar, die mit Reifen, Bällen und Puppen die Treppe hinunterstürmt (»L'envolée«). Zu der trefflichen Beobachtung des Lichtes kommt hier eine ausgezeichnete Wiedergabe der Bewegung.

Insbesondere sind die vorüberwogenden Kleider auf dem Tanzbilde mit ausserordentlicher Kunst gegeben. Aus dem vorigen Jahre stammt eine liebenswürdige »Brettspielpartie«. Erwähnt sei auch der in merkwürdigen blaugrünen Tönen gehaltene Five o'clock (»Elles!«) von Truchet. Morisset ist etwas robuster. Auf seinem trefflichen Atelierbilde »Freunde« ist Braun die herrschende Farbe, auf die alle übrigen mit bewundernswerter Kunst gestimmt sind. Die feinen Wirkungen des Lampenlichtes in traulichen Wohnzimmern, wenn einige Freunde beim Thee oder zum Musizieren versammelt sind, werden von Rieder und Victor Lecomte in sehr feinen und anziehenden kleinen Bildern wiedergegeben, die aber doch hinter den Leistungen der Dänen Johansen, Paulsen und von Irminger etwas zurückstehen.

Neben diesen Malern der Wohnräume stehen einige bedeutende Maler des Kircheninnern. An erster Stelle ist hier immer noch Sautai zu nennen, der das helle Tageslicht in weissgetünchten Klostergängen mit unübertroffener Meisterschaft malt. Eine ähnlich feine Behandlung der ganz leichten Töne zeigt die »Toilette der Konfirmandinnen« von Paul Thomas. In den letzten Jahren hat Sabatté ein gewisses Aufsehen erregt. Er malt hauptsächlich die Kirche Saint-Germain-des-Prés, bald die Vorhalle, bald einen Teil des Seitenschiffs, bald eine Kapelle, gewöhnlich mit der etwas sentimentalen Beigabe einer betenden Witwe, eines Bettlers oder einer ähnlichen Figur.



Henri Royer. Ex-voto.

\* \* \*

Wir hatten gesagt, dass der konsequente Impressionismus eines Monet und Sisley unter den jüngeren Künstlern kaum namhafte Anhänger zähle. Doch sollte man deshalb nicht von einer Überwindung des Impressionismus überhaupt sprechen. Wenn wir nämlich darunter die Betonung der farbigen Massen

und der Stimmung im Gegensatz zur liebevollen Beobachtung der einzelnen Gegenstände verstehen, so ist er durchaus nicht überwunden, vor allem nicht in der *Landschaftsmalerei*. Corot war sein grosser Begründer. Wenn man auf der jetzigen Jahrhundert-Ausstellung die älteren Bilder von Monet und Sisley betrachtet, kann man deutlich sehen, dass sie seine Schüler waren. Wenn Corot seine Staffelei ins Freie setzte, dann sagte er sich nicht: Jetzt will ich den Teich hier vor mir malen und die Weiden da drüben und die Häuschen da hinten, sondern: Ich

will die Stimmung festhalten, die über dem allen liegt und mir mein Herz weitet. Ich will, dass etwas von der kühlen Morgenluft auf den Beschauer überströme, dass er den Nebel verfliegen und die Sonnenstrahlen hüpfen sehe, die Weiden rauschen, die Vögel zwitschern und die Käfer summieren höre. Aber Corot's Abendbilder sind ebenso gut Impressionen wie seine Morgenbilder. Die Dämmerungslandschaften, die seit einigen Jahren auf den Ausstellungen vorherrschen, sind also keine Absage an diesen Impressionismus, sondern nur ein Rückschlag gegen die Hellmalerei, gegen die einseitige

Bevorzugung des hellsten Sonnenscheins und gegen die Farben-Experimente, zu denen seine eifrigsten Vertreter geführt wurden, um nicht hinter der Natur zurückzubleiben, um das Schwüle, Blendende, Flimmernde ganz wiederzugeben. Das Auge wurde übersättigt von der allzu grossen und im Grunde ziemlich farblosen Helligkeit, und sehnte sich nach den Abendstunden mit ihren goldenen Abendhimmeln, ihren rötlichen Wolken und dem tiefen Grün der Wiesen und Bäume.

Natürlich hat auch die Hellmalerei noch zahlreiche Anhänger. Dazu gehören vor allem die Maler der Provence. Mit den Namen Marseille, Toulon, Nizza, Cannes ist für uns die Vorstellung des Sonnenscheins und des tiefblauen, wolkenlosen Himmels so

unzertrennlich verbunden, dass wir uns sehr wundern würden, wenn uns Montenard, Gagliardini und ihre Freunde Abend- und Mondscheinbilder heimbrächten. Hellmaler sind ferner die meisten Orientaler, wie Girardot und Rigolot. Wieder andere bevorzugen auch in ihren Bildern aus dem nördlichen Frankreich den hellen Sonnenschein, so Petitjean, Guillemet, Quignon, Tanzi. Sie alle aber begnügen sich mit einer relativen Helligkeit, suchen nicht durch eine prismatische Farbenzerlegung dem Sonnenlichte eine aussichtslose Konkurrenz zu machen. Und wahrhaftig, ihre Bilder wirken im geschlossenen Raume sonnig genug. Ihnen nahe stehen einige Maler, wie Busson, Damoye, Clary, die wohl auch die Tagesbeleuchtung lieben, aber nicht den grellen Sonnenschein, sondern die zarteren Effekte des leicht bewölkten Himmels.

Der grösste lebende französische Landschaftler und vielleicht überhaupt der grösste Lyriker der Landschaft seit Corot ist Cazin. Die Nationalgalerie besitzt von ihm eine Magdalena, der Luxembourg einen Ismaël. Beide sind prachtvolle Beispiele für die Auffassung der Figur, wie sie uns Millet wert gemacht hat. Weder ist die Figur nur Staffage, noch die Landschaft nur Rahmen; beide durchdringen sich gegenseitig, ergänzen und erhöhen die Stimmung. Die biblischen Namen und Attribute waren wohl nur Zugeständnisse an eine Zeitströmung oder vielmehr ihre Folgen. Am liebsten aber sind mir Cazin's Landschaften ohne Figuren. Fast immer sind es Motive aus den Dünen der Nordsee. Man muss in diesen Dünen gelebt haben, um die Bilder recht zu verstehen, aber nicht in einem grossen Badeorte, sondern in einem ganz stillen Fischerdorfe. Die Vegetation ist ärmlich, die Bäume kommen nicht recht zur Entfaltung und neigen sich stets nach der einen Seite, die Hütten sind ganz niedrig, als duckten sie sich vor dem Sturmwinde, als möchten sie sich ganz in den Boden hineinschmiegen. Die ganze Natur hat etwas Demütiges, aber unendlich Trauliches. Nirgends giebt es schönere Sonnenuntergänge, nirgends strahlendere Mondnächte. Besonders schön aber ist die Dämmerstunde. Die Umrisse verschwimmen, aber den Gegenständen haftet noch ein Glanz an, als hätten sie noch etwas von der Sonne zurückbehalten. Diese Stunde hat Cazin gemalt. Bald ist die Sonne eben erst hinunter, bald glänzt schon der Mond am Himmel. Am Ende des Dorfes, da wo die letzten Häuser stehen, eine einsame Strasse. Links ein schwarzgrünes Gebüsch und ein paar eingeschlafene Häuser, weiter hinten noch ein Häuschen, in dem noch ein Licht schimmert. Darüber glänzen ein paar einsame Sterne. Der Mond muss aufgegangen sein, denn die Gegenstände werfen lange durchsichtige Schatten über die Strasse. Die Nacht hat keine Schrecken, sondern etwas wohlthuend Beruhigendes. Bleigrau, dumpfgrün und braun sind die Farben. Das ist eins der Bilder auf der jetzigen Ausstellung. Der Künstler giebt nur das Wesentliche, nur die Massen ohne scharfe Umrisse, aber er wirft den Eindruck nicht geistreich hin, sondern verarbeitet ihn in seiner Seele und giebt

ihn als etwas Eigenes, als ein Gedicht in Farben wieder. Aber wer denkt bei Cazin überhaupt an die Mache, wer lässt sich von seiner hier und da ja vielleicht etwas sentimental Weise nicht völlig gefangen nehmen! Welcher Gegensatz zu den Nachahmern Monet's, bei denen das Technische sich überall und immer in den Vordergrund drängt!

Neben Cazin verbleichen alle anderen Berühmtheiten etwas. Am nächsten steht ihm René Billotte. Sein schönstes Bild auf der Ausstellung ist »Ein Abend in Vernon«. Ein Dörfchen mit schiefergedeckten weissen Häusern in einem Thalgrunde, durch den sich ein stiller Fluss schlängelt, vorn ein paar hohe Birken mit herbstlichem Laube, hinten ein Berg mit hellglänzenden Steinbrüchen, am Himmel ein paar zarte Rosenwölkchen. Ein kleines Bild von Meslé könnte fast von Cazin selbst gezeichnet sein, so sehr erinnert es nicht nur im Motiv und der Stimmung, sondern auch in der Ausführung, den langausgezogenen Pinselstrichen an ihn. Eine grosse Dorflandschaft desselben Künstlers, bei der die Dächer der Häuser in den letzten Sonnenstrahlen erglühen, ist persönlicher. Bei René Ménard konnte man in der letzten Zeit etwas besorgt sein, dass er sich zu sehr spezialisierte, immer nur in den ihm eigenen melancholischen bräunlich-grünen Farben schwelgte. Die Ausstellung zerstreut diese Befürchtungen. Unter anderen befindet sich in ihr eine Seelandschaft, die in ihren ganz hellen silberigen Tönen fast an den Glanz einer Perlmuschel erinnert. Das Gewitter ist vorüber, spiegelglatt liegt der See, über dem sich ein strahlender Regenbogen wölbt. Am Ufer liegt, den Kopf träumerisch in die Hand gestützt, eine wunderschöne nackte weibliche Gestalt. Ein paar Bäume im Hintergrunde ergänzen die Scenerie. Den mittleren Teil des Bildes hat der Künstler, wie er es zu thun liebt, noch einmal in vergrössertem Format zu einem herrlichen Pastell verarbeitet. Die tieftonige Landschaft mit den »Tempelruinen von Agrigent in Regenstimmung« ist im vorigen Jahre in Berlin ausgestellt gewesen. Die meisten übrigen Bilder sind älteren Datums und vor zwei Jahren in der »Zeitschrift« besprochen worden. Bouché fiel mir im Salon von 1898 zum erstenmale mit einer prächtigen Abendlandschaft »Die Ufer der Marne« auf, die auch jetzt mit andern Bildern von ihm zusammen wieder ausgestellt ist. Selten hat ein Künstler einen so tiefen Goldglanz des Himmels mit so einfachen Mitteln erzielt. Gosselin liebt den Augenblick, wo der rote Glanz der Abendwolken eben verblasst. Ein rötlichbrauner Schimmer ist über das tiefe Grün seiner Bilder gegossen, das sonst völlig dominiert. Die Komposition ist ein klein wenig strenger, erinnert von fern an die klassischen Landschaften. Den höchsten Grad der Einfachheit erreicht Pointelin, manche werden seine Juralandschaften direkt langweilig finden. Da ist z. B. ein Bild, auf dem man weiter nichts sieht, als eine kahle Thalmulde mit einem kleinen Teich, ohne Baum und Strauch und ohne ein lebendes Wesen, und darüber den kühlen blassen Abendhimmel, eine trostlose Einöde. Aber dieses öde, schweigende Einerlei hat doch etwas Gross-

artiges. Alle diese Künstler gehören zu einer grossen Familie. Sie drücken die Stellung des modernen Menschen zur Natur aus, dem es nicht so sehr um die Schönheit ihrer Formen zu thun ist, sondern der nach

die anderen, erinnert in seiner breiten Mache an seine Freunde Simon und Cottet. Ein »Pilgerzug« machte vor vier Jahren zuerst auf ihn aufmerksam. In frühester Morgendämmerung fahren die Pilger einen Fluss hinab



*Emile Wery. Schiffer im Kanal von Amsterdam.*

reiner erquickender Luft und seliger Stille lechzt, um die Last des Alltags zu vergessen und die Seele rein zu baden von seinem Staube.

Auch Dauchez liebt die Stimmungen des trüben Tages und der Dämmerung, aber er ist kräftiger als

zu dem Wallfahrtskirchlein, dessen Lichter uns aus der Ferne entgegenleuchten. Vor zwei Jahren wurden dann seine »Tangbrenner«, eine gewaltige weite Strandlandschaft in Regenstimmung, vom Luxembourg angekauft. Dies sind bis jetzt seine bedeutendsten

Bilder. Sie bestehen eigentlich nur aus drei Farben, einem dumpfen Grün, einem matten Graubraun und einem fahlen Grau.

Dieser grossen und bedeutenden Gruppe gegenüber steht der greise Harpignies, der mit seinen zweiundachtzig Jahren eine der Ehrenmedaillen erhalten hat, fast einsam da. Es giebt eine Menge jüngere Maler, denen er völlig fremd geworden ist, die einfach nicht begreifen, wie man eine Landschaft komponieren, wohl-abgewogene Baumgruppen gewissermassen als Kullissen vor die Fernsicht stellen kann. Aber diese verstehen auch die einfache Grösse Poussin's nicht.

Wir haben gesehen, wie die früher als die wichtigsten betrachteten Kategorien der Malerei, die »grosse Kunst«, in Frankreich immer weiter zurückgegangen sind und welch bedeutender, zu den schönsten Hoffnungen berechtigender Nachwuchs dagegen den grossen Porträtisten, Volksmalern und Landschaftlern erstanden ist. Es erübrigt uns nur noch einen Blick auf den sogenannten »Neuidealismus« zu werfen. In zwei grossen Meistern fand man ihn vor allem verkörpert, in Puvis de Chavannes und Gustave Moreau. Dass der Einfluss des ersteren nicht ganz ohne Erfolg geblieben ist, haben wir bereits gezeigt. Moreau ist



Lucien Simon. *Kneipe in der Bretagne.*

Und doch ist Harpignies gar nicht so unmodern. Man vergleiche das frische Grün seiner Wiesen und die an Corot erinnernde Zartheit seines Birkenlaubes einmal mit den Bildern der früheren Klassizisten! Wer nicht in einseitige Anschauungen verrannt ist, wird sich einem gewissen Eindruck stiller Grösse vor den besten Bildern des Meisters nicht entziehen können. Nach Grösse strebt auch Demont. Sein gewaltiges Seestück »Die Wracks« will mir mehr behagen als die biblischen Landschaften »Das gelobte Land« und »Der verlorene Sohn« oder die phantastischen »Danaiden«.

\* \* \*

vielfach überschätzt worden. Der Abschnitt über ihn in einem bekannten deutschen Buche ist im wesentlichen eine Wiedergabe der fast krankhaften Dithyramben seines Schülers und Freundes Ary Renan. Wirkliche Perlen, die einen ganz reinen Genuss gewähren, sind nur einige Aquarelle, von denen der Luxembourg jetzt zwei oder drei der schönsten besitzt. Die wenigen vollendeten grossen Gemälde unterscheiden sich von denen Chassériau's und anderer nur durch einen Zusatz krankhafter Übersinnlichkeit. Das Fleisch ist elfenbeinern wie bei seinem Lehrer Picot. Aus den angefangenen Bildern in seinem Museum ersieht man übrigens, dass er weniger ein Maler als ein Mosaik-

künstler gewesen ist. Trotzdem ist sein Einfluss beträchtlich gewesen. Wir finden ihn ausser bei Ary Renan, der eine junge Griechin gemalt hat, wie sie am Meeresstrande neben einem halbverfaulten Wrack einen Totenschädel erblickt, bei dem Kopf des Orpheus von Béronneau, bei der Bathseba von Cot, bei dem in glühenden Farben schillernden »Heiligen Georg mit dem Drachen« von Henri Cain. Etwas von dem Übersinnlich-Sinnlichen Moreau's ist auch in die Werke Lévy-Dhurmer's übergegangen, der allerdings auf der Weltausstellung weder mit seinem grossen Paradies noch mit seiner Eva, sondern nur mit zwei seiner gesunden und anmutigen Volksbildchen aus der Bretagne vertreten ist. Etwas wirklich Grosses hat diese Richtung nicht hervorgebracht. Von den übrigen Phan-

tasiestkünstlern seien vier hervorgehoben: Desvallières, der in seinen kraftvollen Akten (»Die Orgie«) etwas von unserem Franz Stuck hat, Aman-Jean, der in seinen stilisierten, bald porträtähnlichen, bald allegorischen Frauenbildnissen raffinierte Farbensüsse zu bieten bestrebt ist, aber seine »Frau mit dem Pfau« mit ihrer wunderbaren Verschmelzung violetter und gelber Töne

noch nicht wieder erreicht hat, Jean Véber, der auch in den Farben ganz phantastische Maler toller Märchenbilder, endlich Paul-Albert Laurens mit seinen wilden, an Loie Fuller erinnernden Sturmjungfrauen (»La bourrasque«).

\* \* \*

In der Abteilung der Handzeichnungen, Aquarelle und Pastelle begegnen wir im allgemeinen denselben Namen wie bei den Ölmalereien. Ganz besondere Freude bereiten hier die wundervoll kräftigen Aquarelle von Lucien Simon und seiner Frau Jeanne, die Pastell-Landschaften von Ménard, die Aquarell-Landschaften von Guignard und die farbensprühenden, grotesken und höchst amüsanten Spanierinnen von Lunois. Nur hier, in seinen mit Aquarellfarben ge-

höhten Zeichnungen kann man auch Boutet de Monvel, den unvergleichlichen zartsinnigen Beobachter von Kinderscenen, recht würdigen lernen. Eine der schönsten stellt einen Bruder am Krankenbett seiner Schwester dar. Von den mit dem Pastellstift arbeitenden Anhängern des Raffaëllischen »Charakterismus« ist nur Milcendeau mit einigen seiner prächtigen Bauern aus der Vendée vertreten. Unter den Illustratoren ragt einer weit über alle anderen hinaus, Renouard, mit seinen Skizzen aus den Sitzungen des Dreyfus-Prozesses und seinen Schilderungen des Londoner Lebens. Die amüsantesten französischen Karikaturen der letzten Jahre hat wohl Albert Guillaume in dem Fries für das Théâtre des Bonshommes Guillaume in der Ausstellung geschaffen. Ganz famos sind auch seine aquarellierten Zeichnungen

aus dem Kasernenleben. Forain und Caran d'Ache, der französische Oberländer, auf der einen, Hermann-Paul und Ibels auf der anderen Seite haben ihre satirischen Griffel in den letzten Jahren hauptsächlich in den Dienst der Politik gestellt und sich dabei oftmals zu Geschmacklosigkeiten verleiten lassen. Auch bei dem sehr talentvollen Léandre wird der Humor oftmals durch einen



Cazin. Die Dorfstrasse.

Zug von Grausamkeit erstickt. Nicht vergessen sei der immer übermütige und amüsante Willette.

Von der von manchen vorausgesagten Neubelebung des Interesses für die Reproduktion durch den künstlerischen Stich ist nicht gar viel zu bemerken. Wohl besitzt Frankreich unter seinen jüngeren Kupferstechern so bedeutende Talente wie Patricot, und verschmäht es selbst eine Berühmtheit wie Bracquemond nicht, seine Radiernadel in den Dienst eines anderen zu stellen; weitaus die grösste Aufmerksamkeit erregen doch die Originalradierungen und Originallithographien. Vor kurzem ist im Luxembourg die Ausstellung eines der herrlichsten lebenden französischen Künstler eröffnet worden, der nach über dreissigjährigem Aufenthalt in London jetzt endlich wieder in die Heimat zurückgekehrt ist, Aiphonse Legros. Sie umfasst Gold-

stift- und Silberstift-Zeichnungen, Radierungen, Arbeiten mit der kalten Nadel, Aquatinten und Lithographien und sie enthält Landschaften neben allegorischen Szenen, Beobachtungen aus dem täglichen Leben, insbesondere wundervolle Bettlergestalten, neben religiösen Motiven, nicht zum mindesten aber ganz unvergleichliche Männerköpfe, so Charles Darwin, Alfred Tennyson, Thomas Carlyle, den Kardinal Manning, die Maler Poynter und Watts, Gambetta, Champfleury, Dalou und Rodin. Der Stich wurde von Legros stets nur als eine Form der Zeichnung betrachtet, sagt Bénédite in der Einleitung zum Katalog, er ist für ihn einfach ein Ausdrucksmittel. Deshalb hat er sich auch nie wirklich um die Technik gekümmert. Es sind die Bekenntnisse einer tiefen und reichen Künstlerseele, die wir hier vor uns haben. Die meisten übrigen Meister der Radierung und Lithographie werden von den deutschen Kupferstichkabinetten eifrig gesammelt und sind deshalb den deutschen Kunstfreunden nicht unbekannt. Carrière's geistreiche, nur allzu synthetische Porträtlithographien von Rodin, Daudet, Goncourt und Verlaine, Lepère's nervöse Momentbilder aus dem Pariser Leben, Raffaëlli's reiz-

volle und ungemein charakteristische Farbenradierungen, Legrand's schwülsinnliche Schilderungen der Pariserin, Helleu's zarte und geistvolle Frauen, Jeaniot's prächtigderbe Soldatenszenen stehen hier noch immer im Vordergrund. Die lithographierten Phantasien über Beethoven, Schumann und Wagner des herrlichen Fantin-Latour muss man in der Jahrhundertausstellung suchen, wo auch seine über alle Massen schönen Porträtgruppen aus den siebziger Jahren hängen. Auch Odilon Redon, den Illustrator der »Versuchung des heiligen Antonius«, sucht man vergebens unter den Zeitgenossen. Unter den jüngeren seien Henri Rivière mit seinen Landschaften in Farbenholzschnitt, Béjot mit seinen Pariser Radierungen, Mlle. Desaille, die talentvolle Schülerin Helleu's, Manuel-Robbe, Marius Borrel genannt. Chéret ist noch immer der König des Plakates. Neben ihm hat der gefällige, oft etwas süssliche Grasset (Mucha ist kein Franzose) in den letzten Jahren die grössten Erfolge gehabt. Künstlerisch weit interessanter sind die in breiten schwarzen und weissen Flächen gehaltenen, hier und da höchstens mit Rot aufgemunterten Plakate Gruen's.

# HUBERT VAN EYCK

VON W. H. JAMES WEALE.

**A**M 16. Mai 1432 wurde auf dem Altar einer der Seitenkapellen in der Pfarrkirche St. Jan in Gent (jetzt Kathedrale St. Bavo) ein Bild zum erstenmal zur öffentlichen Schau gestellt. Dieses Altarstück, »die Anbetung des Lammes«, eines der besten und herrlichsten Werke der Malkunst, war drei Jahrhunderte lang der Ruhm der alten flämischen Stadt und ein Anziehungspunkt für alle Kunstliebhaber. Es ist in der That ein grossartiges Meisterstück, an dem man in gleicher Weise das wohl Erdachte und das kunstvoll Ausgeführte der Komposition bewundern muss.

Eine Inschrift auf dem Rahmen teilt uns mit, dass Hubert van Eyck, ein Maler von unerreichem Verdienst, das Werk begann, welches sein Bruder Jan, der ihm in künstlerischem Können nachstand, vollendete.

Pictor Hubertus e Eyck maior quo nemo repertus  
incepit pondusque Iohannes arte secundus  
perfecit laetus Judoci Vyd prece fretus  
VersV seXta Mal Vos coLLoCat aCta tVerl.

Die so überlieferte Kunde ist alles, was über Hubert's Schaffen bekannt ist.<sup>1)</sup> Von Jan haben wir eine ganze Reihe von Gemälden, die Namen und Datum tragen, und zwar von 1432 bis 1440 für jedes Jahr mit Ausnahme des Jahres 1435, in welchem er abwesend war, weil er im Auftrage des Herzogs Philipp von Burgund eine weite Reise unternommen hatte.

Hubert starb am 18. September 1426. Jan, der vom Oktober 1422 bis zum 11. September 1424 im Haag in Diensten Johann's von Bayern stand, trat am 19. Mai 1425 in diejenige Philipp's des Guten, Herzogs von Burgund. Der ältere Bruder lebte ruhig als Handwerker; der jüngere war nicht nur der offizielle Maler eines der reichsten und mächtigsten Fürsten seiner Zeit, in einer Stadt, die zur damaligen Zeit so viel besucht wurde, wie heute London und Paris; er wurde auch bei verschiedenen Gelegenheiten vom Herzog mit Missionen an auswärtige Höfe geschickt. Das trug dazu bei, ihn weit bekannt zu machen; auch signierte er seine Bilder, was Hubert, wie es scheint, nicht that.

1) Es ist von Wichtigkeit, zu erwähnen, dass diese Inschrift in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts übermalt wurde und erst wieder zu Tage kam, als man im Jahre 1824 die Übermalung entfernte. Die beiden ersten Worte der dritten Reihe, wie sie jetzt auf dem Rahmen stehen, lauten *frater perfecit*; aber das kann nicht richtig sein; das zweite Wort sollte sich auf *fretus* reimem.

Guicciardini ist der erste Schriftsteller, welcher in seiner »Beschreibung der Niederlande« die er im Jahre 1557 in Antwerpen veröffentlichte, den Namen des Hubert erwähnt. Nachdem er von Jan gesagt hat, dass dieser die Kunst der Ölmalerei um das Jahr 1410 erfunden habe, bei welcher Angabe er sich auf die Autorität Vasari's beruft, erzählt er, dass Hubert seinem Bruder nacheiferte, mit ihm lebte und an denselben Bildern arbeitete.<sup>1)</sup>

In der zweiten Ausgabe seiner Lebensbeschreibungen der Maler änderte Vasari seine ursprüngliche Angabe auf Grund von Mitteilungen, die er von Dominicus Lampsonius aus Lüttich empfangen hatte.<sup>2)</sup> Opmeer, der im Jahre 1595 starb, schreibt die Erfindung den beiden Brüdern zu. Die nächstfolgende Autorität, C. van Mander, veröffentlichte seine Lebensbeschreibungen der niederländischen Maler im Jahre 1604. Er benutzte die Angaben Vasari's, doch erweiterte er sie durch Hinzufügung dessen, was er von seinem eigenen Lehrer, Lukas de Heere aus Gent, gelernt hatte. Dieser starb 1584. Er hatte während seines Lebens Material gesammelt für eine auch bereits begonnene Schrift in flämischen Versen über das Leben der niederländischen Maler, deren Manuskript bereits verloren gegangen war, als van Mander sich mit den Vorbereitungen zu seinem Werke beschäftigte.

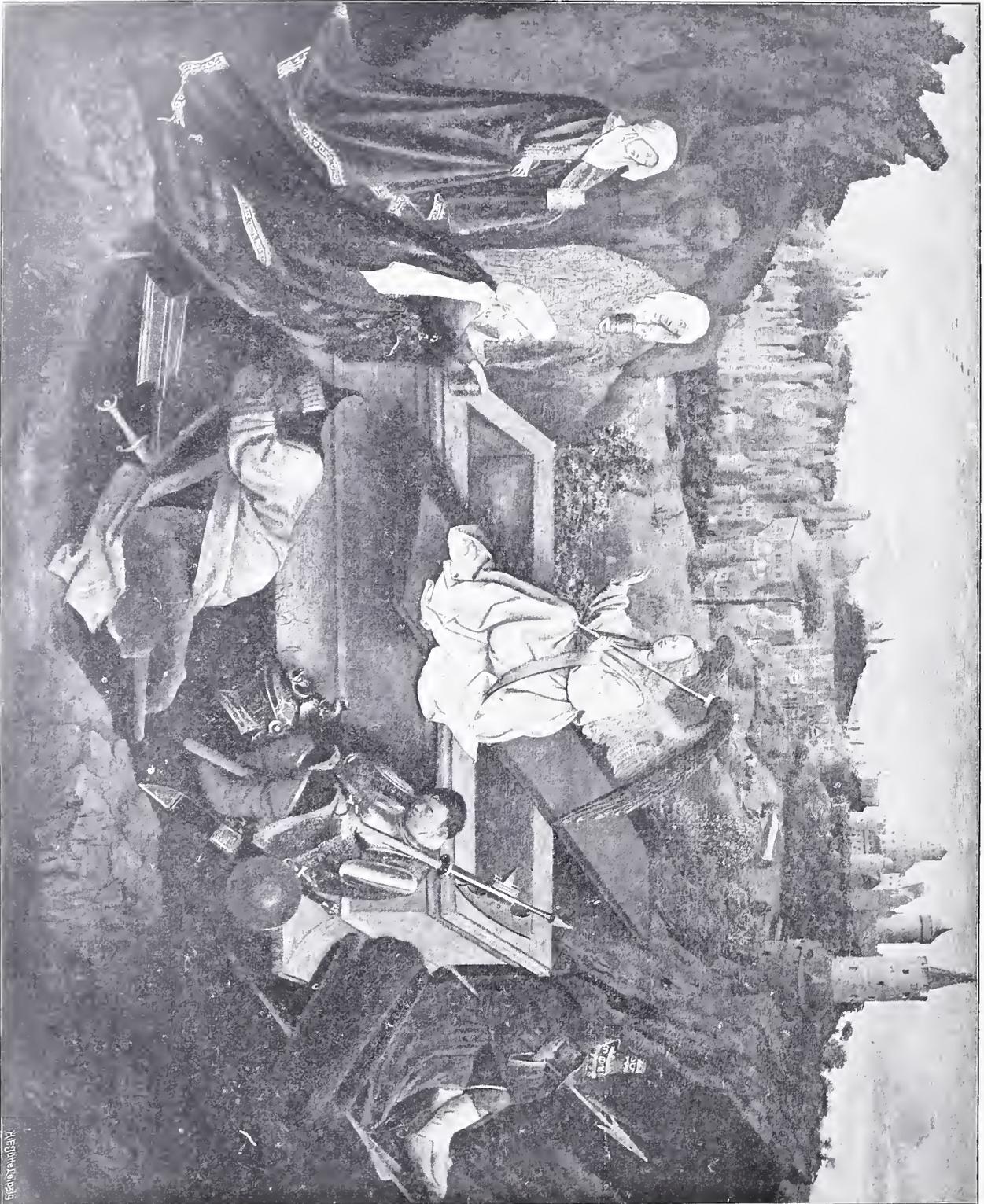
Erst im gegenwärtigen Jahrhundert begann das Interesse für Werke der Malkunst aus der Zeit des Mittelalters wieder aufzuleben. Seit dem Jahre 1820 widmeten sich de Bast aus Antwerpen und Dr. Waagen aus Berlin eingehend dem Studium der frühen niederländischen Gemälde. In den Archiven wurden Dokumente ausgegraben; manche, die veröffentlicht wurden, waren gefälscht; unter den letzteren befanden

1) Die Stelle lautet im Italienischen folgendermassen: »I principali e piu nominati di quelli (pittore) . . . sono stati Giovanni d'Eick, quello il quale (come narra Giorgio Vasari Aretino nella sua bellissima opera de Pittori eccellenti) fu inventore intorno all' anno MCCCCX del colorito a olio . . . . . A pari a pari di Giovanni andava Huberto suo fratello, il quale viveva, e dipingeva continuamente sopra le medesime opere, insieme con esso fratello. *Descrizione di tutti i Paesi Bassi*, p. 97, Anversa, 1567.

2) Die betreffende Stelle lautet in der Veränderung: »Lasciando adunque da parte Martino d'Olanda, Giovanni Eick da Bruggia, ed Huberto, suo fratello, che nel 1410 misc in luce l'invenzione et modo di colorire a olio.« Mise bezieht sich hier unmittelbar auf Hubert allein; wenn nicht, so auf die drei erwähnten Personen.

sich die folgenden auf die van Eycks bezüglich: und Jan als freie Meister in die Gilde des heiligen  
 1) Die Aufnahme Hubert's van Eyck und seiner Lukas in Gent am 1. Oktober 1422. Diese Fälschungen

*Hubert van Eyck. Die drei Marien am Grab. Richmond, Sammlung Cook.*



Schwester Margarete in die Bruderschaft Unserer lieben Frau *ter Raden* in Gent, die des ersteren 1412, die der letzteren 1418, und 2) die Zulassung des Hubert

— denn als solche sind sie erwiesen worden<sup>1)</sup> —

1) Nachzulesen in dem vorzüglichen Werk von

haben das grosse Hindernis für die Ergründung der frühen Geschichte der Schule gebildet. Da sie als

Dokumente von unbestreitbarer Echtheit veröffentlicht und angeführt und im Municipal-Archiv zu Gent aufbewahrt wurden, führten sie zu dem Glauben, dass Hubert 1412 in Gent lebte, und dass er von der Gilde erst 1422 für frei erklärt wurde. Im Jahre 1861 drückte ich bereits meine Zweifel an

*Victor Van der Haeghen, Mémoire sur des Documents faux relatifs aux anciens Peintres, Sculpteurs et Graveurs Flamands. Bruxelles, 1899. Die Geschichte der Maler in Versen, welche von Lukas de Heere sein soll, die Statuten der Malergilde, die die Jahreszahl 1338 tragen, und das Register derselben von 1339 bis 1539, welches E. de Busscher in seinem Werk: Recherches sur les Peintres Gantois abdruckte, sind alle als Fälschungen erwiesen worden, die von moderner Hand geschrieben sind.*

der Echtheit des ersten dieser Dokumente aus.<sup>1)</sup> Einige Jahre später fand ich in dem Testament des

Johann von Visch, Herrn von Axel und Capelle, das die Jahreszahl 1413 trägt, ein Gemälde Meister Hubert's erwähnt, welches der Testator seiner Tochter Marie vermachte, einer Nonne, und 1418—1438 Äbtissin des Benediktiner-Klosters zu Bourbourg in der Nähe von Gravelingen. Diese und andere darauf folgenden Entdeckungen bestätigten meine Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Schriftstücke, in welchen über die Zulassung der van Eycks in die Gilde des heiligen Lukas berichtet wird. Leider wissen wir weder, was das von Johann von Visch hinterlassene Bild darstellte, noch hat irgend ein frühes Gemälde nachgewiesen werden können, welches der Ab-



*Hubert van Eyck. Robert Poortier vom hl. Antonius beschützt. Kopenhagen, Kgl. Gemäldegalerie.*

tei von Bourbourg gehörte.

<sup>1)</sup> *Notes sur Jean van Eyck, Bruxelles 1861, p. 31.*

Es giebt indessen eine Anzahl von Bildern, die in vielen Punkten Ähnlichkeit mit dem Genter Altarstück aufweisen, während zwischen ihnen und den von Jan signierten Bildern viel weniger Verwandtschaft vorhanden ist. Es ist daher von grosser Wichtigkeit festzustellen, welchen Anteil Jan an der Ausführung der Genter Altarbilder hatte. Die gefälschten Dokumente führten zu dem Glauben, dass Hubert nur weniger als vier Jahre an dem Werke gearbeitet haben konnte, während Jan sechs brauchte, um es zu vollenden. Aber das ist eine vollkommen irrthümliche Annahme.

Hubert musste, den Gebräuchen der Zeit gemäss, eine Skizze der Gesamtkomposition entwerfen, welche sich nach dem von einem Geistlichen bestimmten Thema richtete. Dann machte er einen Kontrakt mit Jodocus Vyd über die Ausführung und den Preis des Gemäldes. Da bis jetzt keine Notiz über einen Vertrag dieser Art gefunden worden ist, wissen wir nicht, wann er das Werk begann; es mag fünf oder sechs Jahre vor seinem Tode, vielleicht sogar früher gewesen sein. Es ist indessen möglich, den Höchstaufwand von Zeit abzuschätzen, welchen Jan der Vollendung gewidmet haben kann.

Der Zeitraum zwischen Hubert's Tod und der Aufstellung des Bildes auf dem Altar der Vyd-Kapelle beträgt genau fünf Jahre, sieben Monate und fünf Tage, während welcher Zeit Jan ein Jahr, zwei Monate und sieben Tage mit der Gesandtschaft für den portugiesischen Hof abwesend war, so dass nicht ganz vier Jahre und fünf Monate übrig blieben; davon muss noch die Zeit in Abrechnung gebracht werden, die er auf die Ausführung von Gemälden für den Herzog und auf andere, bei verschiedenen Gelegenheiten auf Befehl des Herzogs unternommene Reisen verwandte: eine Reise 1427, für welche er 20 Lire erhielt; eine andere 1428, wahrscheinlich nach Spanien mit André Thoulongeon, ausserdem Aufenthalte in Lille und Hesdin. Schliesslich lässt sich noch als höchst wahrscheinlich hinzufügen, dass die Berichte über die »Recette générale des finances« für das Jahr 1429 und 1430 und die »Recette générale de Flandre« für 1427 und die fünf folgenden Jahre, welche alle verloren gegangen sind, noch Zahlungen für andere Reisen aufwiesen, welche die Zeit zur Vollendung des Werkes seines Bruders noch beträchtlich verkürzen würden. Es ist anzunehmen, dass er erst 1431 daran ging, als er sich verheiratet und in Brügge niedergelassen hatte, und dass er daselbst die beiden Tafeln mit den Figuren Adam's und Eva's auf der Innenseite und den beiden Sibyllen u. s. w. auf der Aussenseite ausführte. Es ist bemerkenswert, dass die Höhe dieser Tafeln die der Mitteltafel übertrifft, welche sie bedeckten, wenn die Flügel geschlossen wurden, und dass die architektonischen Einzelheiten des mittleren Teils vom Zimmer der gesegneten Jungfrau nicht mit den beiden seitlichen übereinstimmen. Ich bezweifle, dass Jan viel mehr daran gethan hat; aber es ist möglich, dass er einige Kleinigkeiten, sein eigenes Porträt eingeschlossen, übermalte, und dass der schwarze Mantel und der rote Rosenkranz seinen Schmerz über den Verlust des Bruders ausdrücken

sollten, da schwarz und rot zur damaligen Zeit die bei allen liturgischen Trauerfeierlichkeiten angewandten Farben waren. Vielleicht aber gehörte diese schwarze Tracht zu seinem öffentlichen Amte. —

Nach sorgfältigem Studium bin ich zu dem Schluss gelangt, dass folgende Werke von Hubert sind:

1. »Der Brunnen der lebendigen Wasser«, früher in der Kirche zu Palencia, jetzt verloren; nach Ponz (*Viage d'España*, XI, 55. Madrid, 1703) soll es in jeder Hinsicht besser gewesen sein als die jetzt im Prado-Museum zu Madrid befindliche Kopie. Diese wurde aus der Kirche der Hieronymusmönche von Santa María del Parral in der Nähe von Segovia, die 1447 gegründet und 1459 eingeweiht wurde, nach dort gebracht; wahrscheinlich stammt die Kopie aus dieser Zeit.

2. »Der Besuch der drei Marien am Grabe«, früher im Besitz von M. Middleton in Brüssel, jetzt in dem des Sir Francis Cook zu Richmond. (Abb. 1.) Holz. H. 0,70 m; B. 0,875 m.

3. »Der Calvarienberg« im Museum zu Berlin.

4. »Onze Lieve Frau, die heilige Anna und Hermann Steenken aus Suutdorp, Vicar des Kartäuserklosters der heiligen Anna *ter Woestine* in der Nähe von Brügge, beschützt von der heiligen Barbara«. Pater Hermann war von 1402 bis 1404 und von 1406 bis zu seinem Tode am 23. April 1428<sup>1)</sup> Vicar dieses Kartäuserklosters. Hubert muss dieses Bild in Brügge zwischen 1406 und 1426, wahrscheinlich vor 1420 gemalt haben. Es ist jetzt im Besitz des Baron G. Rothschild in Paris.

5. »Die Jungfrau Maria und der Kanzler Rolin«, im Louvre zu Paris.

6. »Robert Poortier aus Gent in einer Landschaft knieend und vom heiligen Antonius beschützt«; auf der Rückseite der Engel Gabriel, in Grisaille gemalt, den rechten Flügel des Altarstückes der Marienkapelle in der Erlöserkirche zu Gent bildend. Kopenhagen, Kgl. Museum, No. 93. Holz. H. 0,592 m; B. 0,312 m. (Abb. 2.) Diese Tafel zusammen mit einer Statue des heiligen Antonius, welche er beauftragt war zu bemalen, befand sich am 9. März 1426 in Hubert's Werkstatt, als der Stifter, und

1) Ich fürchte, es ist wenig Aussicht vorhanden, für dieses Bild ein genaues Datum festzusetzen, aber der folgende Auszug aus einem Kartäuser Manuscript erklärt, warum der Mönch knieend unter dem Schutz der heiligen Barbara dargestellt ist: *Erant huic optimo patri viscera pietatis et misericordiae, et innata ad Christi Passionem compassio. Accidit aliquando ipsum deflectere ad sacellum Sanctae Barbarae cum familiaribus amicis quibus ex officio debebat humanitatem aliquam; defixis autem oculis in Crucifixum qui pone adstabat, adeo commotus est ut totus a se discederet, nec adverteret omnino quid amici dicerent.* Dieses Kloster wurde im Jahre 1578 zerstört. Das Gemälde scheint in den Besitz des Erzherzogs Ernst von Österreich übergegangen zu sein, der von 1592–95 Regent der Niederlande war. Im Inventar seiner Sammlung wird es folgendermassen beschrieben: »La Sainte Vierge accompagnée de Saint Bernard et d'un ange par Rupert van Eyck.«

seine Frau, Avezoete de Hoeghe, ihr Testament machten.<sup>1)</sup>

7. »Die Anbetung des Lammes«, mit Ausnahme von zwei Flügeln.

8. »Die Stigmatisation des heiligen Franziskus«, bis vor kurzem im Besitz des Lord Heytesbury, jetzt in New York (Holz. H. 0,133 m; B. 0,151 m.), und die Replik im Museum zu Turin (No. 313. Holz. H. 0,28 m; B. 0,33 m.). Dieses Bild kann unmöglich in den Niederlanden gemalt worden sein, wo die Minoritenmönche wenigstens bis zu Ende des 15. Jahrhunderts das graue Gewand trugen.

Ich möchte die Aufmerksamkeit noch auf das Architektonische im Hintergrund von 2 und 3 lenken, welches dem Niederländischen durchaus unähnlich ist, sondern an die roten Ziegelbauten Italiens (Padua?) erinnert; ferner auf die Typen der Figuren in diesen beiden Werken, welche ein südländisches Aussehen haben; die Gestalten in Nr. 3 sind wahrscheinlich einer italienischen Quelle entnommen. Auch ist in 2, 6, 7 und 8 das Vorkommen der Zwergpalme zu beachten, *Chamaerops humilis*, einer Pflanze, welche an den Ufern des mittelländischen Meeres üppig gedeiht, aber nördlich vom 44. Breitengrad nicht mehr gefunden wird; ebenso sind das Wollkraut in Nr. 2 und einige Bäume und Sträucher in 6 und 7 Gewächse des Südens. Die Loggia, in welche die Figuren in Nr. 4 gruppiert sind, sowie der Turm der heiligen Barbara haben italienisches Aussehen. Von diesem letztgenannten Bilde befand sich eine Replik, oder wahrscheinlicher eine Kopie, auf welcher die Gestalt der

heiligen Anna fehlte, im Besitze des Marquis Exter in Burleigh House, von welcher ich glaube, dass sie ursprünglich dem Kartäuserkloster zu Diest und später einer Privatsammlung in Holland angehörte. Sie ist jetzt im Museum zu Berlin.

Um, wenn auch nur mit einiger Sicherheit, feststellen zu können, welche Bildnisse von Hubert und welche von Jan sind, bedarf es sorgfältigster Studien. Ich glaube, es kann darüber kein Zweifel mehr herrschen, dass die Porträts des Judocus Vyd und seiner Frau, sowie das des Robert Poortier von Hubert sind; diese und die von Jan signierten Porträts bilden für die Beurteilung den einzigen Stützpunkt.

Ich glaube erwiesen zu haben, dass aller Grund vorhanden ist, anzunehmen, Hubert sei der grössere der beiden Künstler gewesen, und er sei es wahrscheinlich gewesen, welcher die neue Malmethode erfunden hat. Er war sicherlich der letzte Vertreter der alten Traditionen, und Jan der Bahnbrecher der modernen Kunst. In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts schätzte man die Figuren Adam's und Eva's höher, als all die anderen Bilder des Altars; dies mochte wohl dazu führen, Jan für den grösseren der beiden Künstler zu halten. Wir erfahren durch Guicciardini, man habe sie so hoch gepriesen, dass man von dem ganzen Kunstwerk mit Unrecht als von dem Adam- und Evabild gesprochen habe.<sup>1)</sup> Zweifellos geben die Worte: *maior quo nemo repertus* die Meinung von Hubert's Zeitgenossen wieder. Sie würden ihn schwerlich in der Kapelle, welche er ausgeschmückt hatte, begraben, oder seinen rechten, in ein Kästchen geschlossenen Arm über das Thor der in der Nähe befindlichen Halle gestellt haben, wenn er sich nicht in bemerkenswerter Weise ausgezeichnet hätte. Die vierte Reihe seiner Grabchrift verleiht meiner Annahme eine weitere Bestätigung. Die Worte *my ne help raet, const, noch medicyne* rühmen seine Klugheit, seine Geschicklichkeit in der Kunst und seine Kenntnis der Chemie, was alles, wie man ihm sagen lässt, ihm nicht helfen konnte, dem Tode zu entgehen.

1) Das Testament, welches in zwei Exemplaren unter den Schriftstücken aufbewahrt wird, die sich auf die heilige Erlöserkirche beziehen, ist sehr lang; die Stelle, welche sich auf Hubert bezieht, lautet folgendermassen: »Begheeren te ligghene in de kerke s. Helichs Kersts, in de zuut cappelle die men heet Onser Vrouwen cappelle van der Moure, daer zij eenen saerc hebben doen legghen ter welker plaetsen zij willen ende begheeren dat vulcome dat men in de selve capelle doe maken eenen altaer omme up te doene den dienst ons Heeren ende an den selven altaer te stelne tbelde van Sente Anthonise, welc beelde nu ter tyt rust onder meester Hubrechte den scildere met meer ander weercx dienende ten selven altare.« Ich verdanke die Mitteilung dieses Auszuges der Liebenswürdigkeit des Herrn Victor van der Haeghen.

1) »L'eccellentissima tavola del Trionfo dell' Agnus Dei, benche alcuni impropriamente la nominino d'Adam ed Eva.« *Descrittione*, p. 97.

# EIN UNBEKANNTES PORTRÄT DANTE'S AUS DEM XIV. JAHRHUNDERT

VON JACQUES MESNIL.

I.  
**M**AN kannte bis jetzt nur ein einziges Bildnis Dante's, welches sicher dem 14. Jahrhundert angehört: das in der Kapelle des alten Palazzo del Podestà zu Florenz befindliche, welches nach der Ansicht der besten Sachkenner von Giotto gemalt ist. <sup>1)</sup> Dante trägt auf demselben die Züge eines noch jungen Mannes, dessen Profil, wenn auch bedeutend gemildert, an das charakteristische Profil erinnert, welches der Name Dante heutzutage vor unserem geistigen Auge wachruft. Auch hier sehen wir die Adlernase, nur die Krümmung ist weniger markiert, die Spitze ist kaum gesenkt, die Unterlippe ist etwas nach vorn geschoben, das Kinn ist streng, aber nicht hart und vorspringend. <sup>2)</sup> Man hat

1) Dieses Fresko ist, wie man weiss, der Gegenstand langer und lebhafter Erörterungen gewesen, namentlich im Jahre 1865, als man den 600jährigen Geburtstag Dante's feierte. Heute geben die meisten Kunsthistoriker zu, dass es ein Werk Giotto's ist, aber einige glauben, dass es in den Jahren 1301—1302, andere, dass es 1334—1337 entstanden ist. Über diesen Streit und überhaupt über Dante-Bildnisse siehe: *F. X.*

*Kraus*, »Dante, sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst und Politik.« Berlin 1897. I. Buch, 10. Kap., Dante's körperliche Erscheinung. Es ist dies die zuletzt veröffentlichte und zugleich die vollständigste Studie über diese Frage. Man findet dort auch die Wiedergabe der wichtigsten Dante-Porträts.

2) Wegen der Ungeschicklichkeit des Malers, der das

mit Recht gesagt, dass es mehr der Dante der *Vita nuova* als der Göttlichen Komödie ist, den wir uns unter diesem Bilde vorstellen. Der Typus des alten Dante war bisher noch nicht in Darstellungen aufgefunden worden, die aus der Zeit vor dem 15. Jahr-

hundert stammen. Im Laufe des 15. und zu Anfang des 16. Jahrhunderts herrscht dieser mehr und mehr vor, um sich schliesslich als endgültiger Dante-Typus einzubürgern: Aus dieser Zeit stammen die Porträts von Michelino (Dom zu Florenz), von Luca Signorelli (Dom zu Orvieto), das des Codex Riccardianus 1040, und wahrscheinlich auch die Büste im Museum zu Neapel <sup>1)</sup>, und die sogenannte Maske Dante's. <sup>2)</sup> Von dem Porträt, welches sich an der Spitze des Codex Palatinus 320 (in der Nationalbibliothek zu Florenz) befindet, lässt sich die Entstehungszeit nicht angeben. Es zeigt einen Mitteltypus, der älter aussieht, als der des Bargello,

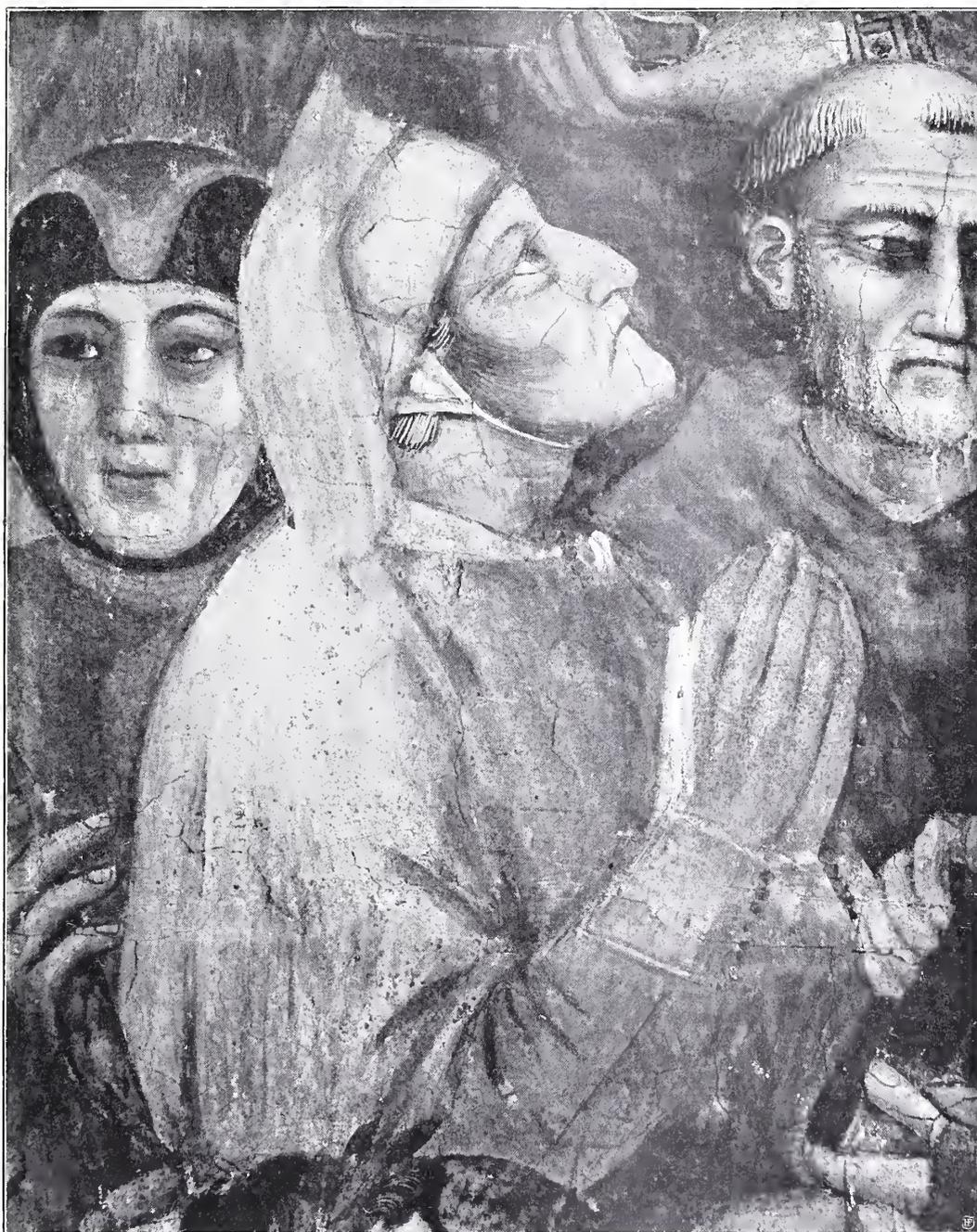
Fresko restaurierte, kann es sich nur noch um die Profillinie handeln. Auch muss man das Profil nach einer Kopie beurteilen, die vor der Restauration entstanden ist! Streng genommen ist das Porträt Dante's von Giotto jetzt verloren gegangen.

1) Prof. Kraus (*loc. cit.*) sieht hierin ein Werk aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts.

2) Denselben Typus bringt Raphaël in den Fresken der Vatikanischen Stanzen zur Anwendung. In seinen wesentlichen Zügen nähert sich auch das Porträt des Andrea del Castagno (Kloster S. Appollonia in Florenz) diesem Typus.



*Dantebüste im Museum zu Neapel.*



*Bildnis Dante's in dem Fresko des Orcagna. Florenz. Sta. Maria Novella. Cappella Strozzi.*

aber jünger als der der Maske und im ganzen weniger charakteristisch ist.<sup>1)</sup>

Man nimmt allgemein an, dass diese Bildnisse des 15. von einem Porträt des vorhergehenden Jahrhunderts herzuleiten sind, das jetzt verloren ist, z. B. von dem des Taddeo Gaddi, welches Vasari anführt, ohne es übrigens weiter zu charakterisieren. Der Typus, welchen sie wiedergeben, stimmt bis auf wenig genau mit folgender Beschreibung Boccaccio's in dem »Leben Dante's« überein: Er hatte ein längliches Gesicht, eine Adlernase, eher grosse als kleine Augen, starke Kinnbacken, und die Unterlippe trat mehr hervor als die Oberlippe; seine Hautfarbe war dunkel, Haare und Bart dicht, schwarz und kraus, und immer war ihm ein melancholischer und nachdenklicher Ausdruck eigen.«<sup>2)</sup> Ein einziger Zug fehlt den Bildnissen Dante's, welche wir kennen: der Bart. Aber das ist eine Einzelheit, die meines Erachtens nicht genügt, uns an ihrer Echtheit zweifeln zu lassen.<sup>3)</sup>

## II.

Es giebt dennoch noch ein Bildnis, das den Typus des alten Dante aufweist und aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammt. Merkwürdigerweise scheint dieses bis jetzt den Augen der Forscher vollkommen entgangen zu sein<sup>4)</sup>, trotzdem es sich in Florenz, inmitten einer der wichtigsten Fresken des Trecento in einer Kirche befindet, die von allen aufgesucht wird: nämlich in Sta. Maria Novella, auf den Fresken der Cappella Strozzi, die von Orcagna gemalt sind. Dasselbst bemerken wir auf dem jüngsten Gericht unter der Gruppe der Auserwählten (links vom Fenster) in der obersten Reihe eine betende Gestalt mit zusammengelegten Händen, das Gesicht, welches vollkommen mit dem bekannten Dante-Typus übereinstimmt, in Profilstellung zum Himmel erhoben. Man kann sich durch die beigefügten Abbildungen überzeugen, dass

1) Der Kodex stammt aus dem 15. Jahrhundert. (Milanesi, Bartoli.) Es ist möglich, dass das Porträt Dante's einer früheren Zeit angehört. Ich muss gestehen, dass ich die Bewunderung nicht teilen kann, welche einige für dieses Bildnis empfinden. Ich halte es nicht für das Werk eines Künstlers, besonders nicht für das Werk eines Giotto, wie man seltsamer Weise behauptet hat.

2) »Il suo volto fu lungo, e'l naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quel di sopra avanzato; e il colore era bruno e' capelli e la barba spessi neri e crespi, e sempre, nella faccia maninconico e pensoso.«

3) Selbst wenn man zugiebt, dass man sich vollkommen auf Boccaccio's Aussage verlassen kann, lässt sich immerhin annehmen, dass Dante nicht immer einen Bart getragen hat. — Die Verse des Fegefeuers (XXXI, 68), welche man zur Bekräftigung von Boccaccio's Aussage anführt, sind nicht ein genügender Beweis, da man sie schwerlich wörtlich nehmen kann.

4) Weder Milanesi noch Crowe und Cavalcaselle, noch Kraus, noch Volkmann (Iconografia dantesca), noch Scartazzini (Enciclopedia dantesca), um nur einige anzuführen, erwähnen dies Bildnis. Nicht nur bei den modernen, auch bei den alten Schriftstellern habe ich vergeblich eine Notiz darüber gesucht.

die Ähnlichkeit namentlich mit der im Museum zu Neapel befindlichen Büste vollkommen ist. Es ist dasselbe längliche Gesicht, dieselbe Nase, dasselbe hervortretende Kinn; man erkennt um Mund und Nase dieselben Falten; bei beiden ist die Kopfbedeckung dieselbe, und diese stimmt ausserdem mit derjenigen überein, die man, mit wenigen kleinen Abweichungen, auf allen Dante-Bildnissen wiederfindet. Nur Stirn und Mund weisen kleine Unterschiede auf: Bei der Büste zu Neapel ist erstere weiter hinauf entblösst und beim Mund lässt Orcagna die Unterlippe hinter die Oberlippe zurücktreten. Aber diese abweichende Lippenstellung mag zum grossen Teil daher rühren, dass der Kopf beim Beten nach hinten gelehnt ist.

Die Vergleichung des Bildnisses von Orcagna mit den anderen vorher erwähnten Dante-Porträts zeitigt das gleiche Ergebnis: hier und da geringfügige Unterschiede in der Zeichnung der Nase, deren Anschwellungen und Senkungen bald mehr oder weniger markiert sind, und in der Gestaltung des Kinns. Im übrigen ist es derselbe Typus, den wir in der Maske, auf dem Fresko von Signorelli, auf dem Gemälde von Michelino und im Codex Riccardianus 1040 dargestellt finden. Man kann also annehmen, dass das Bildnis Orcagna's eines derjenigen war, die den Künstlern des 15. Jahrhunderts, welche dazu berufen waren, die Züge des Dichters wiederzugeben, als Modell dienten.

## III.

Man weiss nicht genau, wann die Fresken der Cappella Strozzi zu Sta. Maria Novella gemalt wurden. Das Altargemälde ist signiert und trägt das Datum 1357. Man weiss, dass die Ausführung desselben dem Andrea Orcagna<sup>1)</sup> 1354 aufgetragen wurde, und man nimmt an, dass die Fresken vor dieser Zeit entstanden sind. Nach Vasari schuf Andrea sie im Anfang seiner Laufbahn als Maler, gemeinsam mit seinem Bruder Bernardo, mit dem er in gleicher Weise auch die Fresken des Chors von Sta. Maria Novella gemalt hatte. Man weiss auch, dass diese im Jahre 1358 durch ein Unwetter beschädigt wurden. Schliesslich kann man den Eintritt des Andrea Orcagna in die Korporation der medici, speciali e merciai, der die Maler angehörten, ungefähr in das Jahr 1344 setzen.<sup>2)</sup> Alles lässt also darauf schliessen, dass die Fresken um das Jahr 1350 gemalt wurden. Wie alt war Andrea damals? Er starb wahrscheinlich im Jahre 1368.<sup>3)</sup> Wenn man der Angabe Vasari's, nach welcher er ein Alter von 60 Jahren erreicht hätte, folgt, so müsste er 1308 geboren sein. Nach dem Datum seines Eintritts in die Korporation der Maler zu schliessen, müsste er wohl einige Jahre später zur Welt gekommen sein. In jedem Fall ist es wenig wahrscheinlich,

1) Dank einem Schriftstück, das von *Baldinucci* gefunden wurde. Notizie dei professori del disegno.

2) Cf. Frey. La Loggia dei Lanzi, pp. 20 ff., 101 ff.

3) Cf. Gaet. Milanesi in seiner Ausgabe von Vasari (I, 608.)

dass er Dante gekannt hat. Aber in Florenz war sicherlich das Andenken an den Dichter noch lebhaft genug, so dass man die Erinnerung an seine Züge bewahrt hatte, und Giotto selbst, der ohne Zweifel den Verbannten zu verschiedenen Malen wiedersah, konnte seinen Schülern ein getreues Bildnis Dante's aus dessen letzten Lebensjahren überliefern.<sup>1)</sup> Dem grössten Maler des 14. Jahrhunderts nach Giotto war es vergönnt, dieses Gesicht, mit allem, was es an Grösse und Tiefe des Ausdrucks in sich barg, wiederzugeben.

Es ist unzweifelhaft, dass Orcagna in seinen Fresken

1) Frey (Loc. cit.) glaubt, dass Andrea Orcagna ein Schüler Giotto's war.

zu Sta. Maria Novella eine grosse Anzahl scharf individualisierter und sehr charakteristischer Porträts angebracht hat. Jeder aufmerksame Beschauer wird es erkennen. Auch wird uns diese Thatsache durch das bestätigt, was Vasari von den Fresken desselben Gegenstandes sagt, die Orcagna in Sta. Croce gemalt hat.

Es wäre wünschenswert, dass die moderne Kritik sich unter diesem Gesichtspunkte eingehend mit den Fresken der Cappella Strozzi beschäftigte und versuchte, einige der Persönlichkeiten festzustellen, deren Züge der Maler so scharf und eindringlich der Nachwelt überliefert hat.

Florenz, den 4. Juni 1900.



*Maske Dante's. Florenz, Uffizien.*

## NEUENTDECKTE FRESKEN IN ARCETRI

**I**N Arcetri, gleich neben der Torre di Gallo, die dem Andenken des Gallileo Gallilei geweiht ist, wurden vor kurzem einige Freskenreste entdeckt.

Das Aufgefundene ist ganz fragmentarisch und zum Teil zerstört, aber von höchstem Wert und Interesse. Ein Stück aus dem Quattrocento. Der Raum, in dem der Schatz gehoben wurde, ist gewölbt; er dient heute den

Gästen einer Pension als Speisezimmer. Die Fresken haben sich neben einem Fenster, über und neben einer hier später eingebrochenen Thür erhalten. In den Lünetten werden, wenigstens noch an zwei Stellen, schlecht erhaltene Fruchtkränze sichtbar; darunter über einer merkwürdigen Architektur haben sich wildbewegte nackte Tänzer erhalten. Sie sind auf dunklem Grunde gemalt, oder eigentlich nur gezeichnet, denn

es fehlt jede Modellierung des blassfarbenen Fleisches. Man sieht noch fünf Gestalten in reichlicher Lebensgrösse, vier Männer und eine einzige Frau. Alle erscheinen in rasender Bewegung, nur die Frau steht

ziemlich ruhig da. Es sind kraftvolle, schlanke, jugendliche Gestalten, nur in den Umrissen unendlich sicher und lebendig gezeichnet. Sie springen mit erhobenen

Armen dahin; Hände und Füße sind zitternd bewegt. In den bartlosen Gesichtern äussert sich Lebensfreude und Jugendlust. Der Kopf der weiblichen Gestalt ist zerstört. Was sie eigentlich treiben, wonach sie haschen, errät man nicht; vielleicht umwerben alle vier die einzige Frau, die kleiner und zarter erscheint als die Männer und ruhig, aber ziemlich herausfordernd dasteht. Fragt man nach dem Maler, so kann hier eigentlich nur ein Name genannt werden: Antonio Pollajuolo, der z. B. ganz ähnliche Figuren in seinem h. Sebastian in der Londoner Nationalgalerie gemalt hat.

Auch dort in den Bewegungen die kühnen Verkürzungen und die Über-

treibung im Ausdruck. Allerdings sind die Fresken in Arcetri eine ziemlich flüchtige aber dabei unendlich geistvolle Arbeit, und man darf annehmen, dass diese Tänzer sich rings an den Wänden fortgesetzt



*Ans den Fresken in Arcetri. Von Antonio Pollajuolo.*

haben. Die Fresken werden durch Leinwandverschlage aufs beste geschützt; es wäre aber zu wünschen, man nähme sie von der Wand und brächte

sie in die Uffizien in Sicherheit. Giacomo Brogi hat einstweilen allein von den Gemälden photographische Aufnahmen gemacht.

*E. STEINMANN.*



*Aus den Fresken in Arcetri. Von Antonio Pollajuolo.*

## EIN VERSCHOLLENES GEMÄLDE VON HEINRICH ALDEGREVER

**U**NTER dieser Überschrift hat der gelehrte Bibliothekar des schlesischen Museums der bildenden Künste, Robert Becker, vor nun bald fünf Jahren in der Schlesischen Zeitung (No. 475, 10. Juli 1895) einen Aufsatz veröffentlicht, der die merkwürdige That-

sache zur Sprache bringt, dass in den besten modernen Büchern über Deutsche Malerei — so z. B. auch bei Woltmann und Janitschek — zu lesen ist, in Breslau befinde sich ein Gemälde von Heinrich Aldegrever, das den Grafen Philipp von Waldeck darstellt.

Nach den einen soll es im Besitze des Museums, nach den anderen Eigentum des schlesischen Kunstvereins sein. Beides musste von dem oben genannten Kunstgelehrten als durchaus irrig bezeichnet werden. In Breslau befindet sich nirgends ein solches Bild.

Die Erklärung für solch einen Irrtum er giebt sich indessen aus einem Briefexcerpte, das Janitschek in den hinterlassenen Papieren Woltmann's vorgefunden hatte. Darnach war im Jahre 1868 an den Vorstand des Schlesischen Kunstvereins die Frage herangetreten, ob er ein Gemälde, das Aldegrever zugeschrieben wurde, ankaufen solle. In dem Briefe ward es so beschrieben: Oben links auf dem Bilde war das Wappen der Waldeck angebracht, unten im Hintergrund das Monogramm Aldegrever's. Die Unterschrift in Majuskeln lautete: Der eddel . vn . wolgebörner . her .

Philips . grave . zu . Waldeck . abcoterfeit . synes . Alders . 51 . anno MDXXXV.

»Durch diese genauen Angaben« — schliesst Robert Becker seinen Aufsatz — »wird ein für allemal jeder Zweifel an dem wirklichen Verhandensein des Gemäldes

beseitigt. Unbezweifel muss auch bleiben, dass an den Kunstverein die Frage des Ankaufs des Gemäldes herangetreten ist. Jedoch wirklich gekauft worden ist es nicht. Grund genug aber ist zu der Hoffnung vorhanden, dass der seit 1868 verschollene Breslauer Aldegrever noch wohl erhalten ein verborgenes Dasein führt an einer Stelle, wohin nicht leicht das Auge eines Kunstgelehrten dringt. Gelänge es, das Werk aus dem

Dunkel hervorzu ziehen, dann wäre der Kunstwissenschaft ein überaus willkommener Dienst geleistet.«

Aus seinem verborgenen Dasein ist dieses Bild nun in der That vor kurzem in die Öffentlichkeit gelangt. Es wurde in einer Berliner Gastwirtschaft entdeckt, von Staub und Schmutz befreit und von kundiger Hand aufgefrischt. Zweifel-

los ist es das gleiche, wie das oben beschriebene. Die kleinen Abweichungen in der Briefnotiz sind ohne Belang. Das Bild ist auf starkem durch das Alter rissig gewordenem Eichenholz gemalt. Das Monogramm würde auf Aldegrever hinweisen. Ist es wirklich von ihm?



*Graf Philipp der Dritte zu Waldeck, geb. 1486, gest. 1539.  
Nach einem Heinrich Aldegrever zugeschriebenen Gemälde.  
Photogr. Aufnahme von F. A. Schwartz, Hofphotogr. in Berlin.*

Aldegrevier ist uns weit besser als Kupferstecher denn als Maler bekannt. Die Blätter von seiner Hand sind zahlreich; von Gemälden werden ihm zugesprochen das Altarwerk in der Wiesenkirche in Soest und das Bild: Christus auf seinem Grabe sitzend im Rudolphinum in Prag. Beide sind mir nur durch Beschreibung bekannt; sie kommen übrigens für die Kritik und stilistische Würdigung unseres Bildes kaum in Betracht. Damit ist es überhaupt übel bestellt, denn die *Bildnisse* (Gemälde), die Aldegrevier's Namen früher führten, sind dessen durch die neueste Kunstforschung verlustig gegangen. Selbst der junge Mann in ritterlicher Tracht (im Hintergrunde eine wasserreiche Landschaft) in der Galerie Liechtenstein in Wien wird als solcher verdächtigt, auch deshalb, weil er auf *Lindenholz* gemalt ist.

Da bleibt uns denn zur Vergleichung nur die Reihe der Porträtstiche des Soester Meisters. Bei der Verschiedenheit der beiden Techniken — der Ölmalerei und des Kupferstichs — kann der Gewinn hieraus für die Stilkritik kein grosser sein. Immerhin sei auf Aldegrevier's trefflichen Kupferstich (v. J. 1540), der den Herzog Wilhelm zu Jülich darstellt, hingewiesen.

Das Bildnis des Grafen Philipp des Dritten zu Waldeck zeigt ihn uns nach der Unterschrift im 51. Lebensjahre. Da er aber nach den besten Quellen im Jahre 1486 geboren ist, verträgt sich damit nicht die Jahreszahl MD3V. Das Ende der Zahl ist möglicherweise durch Beschädigung und Übermalung verstümmelt. Doch versichert der Restaurator, nichts dergleichen

entdeckt zu haben. Auch das Monogramm soll gleichzeitig sein. Das Beiwerk: Perlen, Wappen und Ring sind überaus sauber ausgeführt und das Gold gut erhalten. Die Gesichtsfarbe ist rötlich, das Haar grau; ein schwarzes Barett deckt das Haupt. Die Schauben hat graugelben Pelzbesatz. Der Rock darunter ist dunkelzinnoberrötlich. Die Halskrause golden; die Handschuhe sind gelblich. Der Hintergrund ist dunkelbraunrot. Die Höhe des Bildes<sup>1)</sup> beträgt 75 cm, die Breite 50 cm. Seine malerischen Eigenschaften — um auch das noch zu erwähnen — sind, wenn auch nicht gleichmässig, so doch im ganzen als gut zu bezeichnen.

So erfreulich es wäre, in diesem gewiss beachtenswerten Werke alter deutscher Kunst einen echten Aldegrevier zu begrüssen, kann doch die endgültige Bestimmung hierüber nur einem Forscher zukommen, der den Westfälischen Malern aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und ihrer Kunst seine ersten Studien widmet.

Das Gemälde, auf das durch diese Zeilen die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde und Forscher gelenkt werden möge, befindet sich jetzt in Arolsen im Besitze Seiner Durchlaucht des Fürsten zu Waldeck und Pyrmont.

Berlin, im Juni 1900.

DR. FRANZ WEINITZ

1) Die beigegebene Abbildung zeigt den Zustand des Gemäldes nach der Reinigung, aber vor der Restaurierung.

## BÜCHERSCHAU

**Wien.** — *K. k. Akademie der bildenden Künste.* — Katalog der Gemälde-Galerie . . . in zweiter Auflage neu bearbeitet von Josef Dernjac und Eduard Gerisch. — Verlag der k. k. Akademie der bildenden Künste, 1900. 788 S.

**Braunschweig.** — *Herzogliches Museum.* — Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Gemälde-Sammlung, bearbeitet von . . . Herman Riegel. Braunschweig, 1900. 438 S.

**Strassburg.** — *Verzeichnis der städtischen Gemälde-Sammlung.* . . . Mit 25 Nachbildungen in Lichtdruck. — Strassburg, Elsässische Druckerei und Verlagsanstalt vorm. G. Fischbach, 1899. 135 S.

**Prag.** — *Galerie Jos. V. Novák.* . . . Beschreibendes Verzeichnis von Dr. Th. v. Frimmel. — Als Manuskript gedruckt. — Selbstverlag, Prag, 1899. XVI u. 61 S.

Die vier vorliegenden Bände sind erfreuliche Zeugnisse dafür, dass die wissenschaftliche Katalogisierung der alten Bilder weiterschreitet — wenn auch natürlich in minder raschem Tempo als in den siebziger und achtziger Jahren.

Das Verzeichnis der Gemälde in der *Wiener Akademie-Sammlung* ist freilich im Wesentlichen nur eine zweite, sorgsam revidierte Ausgabe der Lützow'schen Arbeit von 1889. Der Bilderbestand ist im letzten Jahrzehnt fast ausschliesslich durch moderne Werke vergrössert worden.

Die Maler des 19. Jahrhunderts sind für sich katalogisiert. Sonst durchgehende alphabetische Ordnung, die wohl überall zu empfehlen ist, hier aber ganz besonders angebracht erscheint. Die Galerie besteht bekanntlich aus Bestandteilen, die schlecht zueinander passen. Die historische Anordnung würde sich hier wunderbarlich ausnehmen. Die Stärke der Sammlung liegt einerseits in den herrlichen niederländischen Stillleben des 17. Jahrhunderts aus der Galerie des Grafen Lamberg, andererseits in der höchst interessanten Reihe venezianischer Bilder des 16. Jahrhunderts, welche Bildergruppe Kaiser Ferdinand der Akademie überwiesen hat. In Hinsicht auf die venezianischen Stücke bleibt der Forschung noch viel zu thun übrig. Die Herausgeber der neuen Auflage des Verzeichnisses haben sich mit Erfolg bemüht, aus der Litteratur des letzten Jahrzehnts glückliche Korrekturen dem Texte zuzuführen. Hin und wieder waren sie dabei sogar zu eifrig, z. B. wenn zu No. 564, der hübschen mit H P signierten »heiligen Familie«, notiert wird: »nach A. Friedmann, Hans Dürer«. Die Holzarten waren schon in der ersten Auflage verzeichnet und die Signaturen sorgfältig nachgebildet.

Auf den Katalog der, für die Entwicklungsgeschichte der holländischen Malerei besonders wichtigen, *Braunschweiger* Galerie hat man sehr lange warten müssen. Weder

der sehr magere Führer noch die, übrigens in vielen Punkten veralteten, Riegel'schen Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte konnten als Stellvertreter angesehen werden. Der neue Katalog ist historisch geordnet; die Schulen sind zusammengehalten, innerhalb der Schulen herrscht zeitliche Folge. Die Bearbeitung ist sorgsam und im grossen und ganzen einwandfrei. Einige Irrtümer der Beiträge sind getilgt, Bode's und Scheibler's Bestimmungen vielfach beachtet. Das reizende, unter No. 13 verzeichnete, Diptychon ist holländisch und nicht flandrisch.

Wenn die Kataloge berühmter älterer Sammlungen keine anderen Überraschungen bieten können, als etwa Klugheiten oder Dummheiten der Herausgeber, ist das *Strassburger* Verzeichnis für jeden, der nicht kürzlich in Strassburg war, höchst erstaunlich, abgesehen von der Katalogarbeit. Was für eine reiche, das ganze Feld der älteren Malkunst überspannende Sammlung ist vorwiegend während des letzten Jahrzehnts in der elsässischen Hauptstadt zusammengekommen! 389 Bilder — von den Arbeiten des 19. Jahrhunderts abgesehen — umfasst die Galerie. Sie wurde in einer Zeit geschaffen, da der Kunstmarkt von Jahr zu Jahr ärmer und schwächer wurde, da die Preise für hervorragende Stücke ungeheuer stiegen, geschaffen gleichsam in der elften Stunde. Das Mass des noch Erreichten ist ausserordentlich, alle Umstände in Betracht gezogen. Der historisch gebildete Geschmack unserer Tage hat hier gewaltet und gewählt und der Sammlung ein besonderes Gepräge gegeben. Die historische Anordnung des Verzeichnisses lässt aufs Schönste hervortreten, wie gleichmässig und fast lückenlos der Bilderbestand sich über die verschiedenen Schulen, die Jahrhun-

derte erstreckt, wie nahezu alle Hauptmeister — innerhalb der Grenzen des heute mit beschränkten Mitteln Erreichbaren — durch charakteristische Schöpfungen vertreten sind. Das Verzeichnis ist von Dehio mit grosser Sorgfalt gearbeitet. Die Meisterbestimmungen rühren zumeist von Bode her. Die Nachbildungen der Signaturen bringt der Katalog nicht. Die Holzarten sind angegeben. Die 25 Lichtdrucke sind höchst willkommen.

Erfreulich ist das Übergreifen der wissenschaftlichen Katalogisierung auf das Gebiet des Privatbesitzes. Die wenig bekannte Galerie *Novák* in Prag, die hauptsächlich im letzten Jahrzehnt entstanden ist, und eher interessante Werke zweiten und dritten Ranges als hervorragende Schöpfungen der grossen Meister enthält, ist von Frimmel mit der höchsten Genauigkeit durchgearbeitet worden. Wenn die Kataloge der Privatsammlungen gemeinhin durch die Überschätzung des Eigenen, von der wenige Privatsammler frei bleiben, getrübt werden und an Vertrauenswürdigkeit einbüssen, was sie an Glanz gewinnen, so ist die streng sachliche und wissenschaftliche Arbeit Frimmel's um so erfreulicher, und die verständige Zurückhaltung des Sammlers, der dem Gelehrten freie Hand liess, um so rühmlicher. Die Sammlung *Novák* enthält jetzt 98 Bilder, zumeist hübsche niederländische Arbeiten des 17. Jahrhunderts, aber auch mehrere gute »Franzosen«. Die Feststellung der Autoren bot vielfach grosse Schwierigkeiten, die zu überwinden, soweit der allgemeine Stand der Kenntnisse es gestattete, Frimmel gewiss der rechte Mann war. Eine grössere Zahl von Lichtdrucken nach den Hauptstücken der Galerie wird dankbar begrüsst.

M. J. F.

## ZU DEN KUNSTBLÄTTERN

Die Hand eines begabten Künstlers verrät die Radierung »Alte Frau«, die diesem Hefte beiliegt. Sie zeugt von einer Schärfe und Feinheit der Beobachtung, von einer Beherrschung der Technik und bei aller Intimität von einer Grösse der Darstellung, wie sie nur dem bedeutenden Talent eigen zu sein pflegt. Es ist dem Künstler, *Georg Jahn*, gelungen, in diesem Blatte ein Bildnis zu schaffen, das von Leben sprüht und gleichzeitig überaus malerisch wirkt.

Georg Jahn hat sich nur mühevoll und im harten Kampf mit der Sorge zum Erfolg durchgerungen, der vor allem im vorigen Jahre gelegentlich der Dresdener Ausstellung durch Verleihung der kleinen goldenen Medaille dokumentiert wurde. 1869 zu Meissen geboren, konnte er sich dem künstlerischen Studium erst widmen, nachdem er in der berühmten Porzellan-Manufaktur seiner Vaterstadt fünf Jahre, von 1883—1888, gearbeitet hatte. Im letztgenannten Jahre ward es ihm möglich, die Dresdener Kunstakademie zu beziehen. Nachdem er hier zwei Jahre lang emsig studiert hatte, ging er nach Weimar, wo Max Thedy seine weitere Ausbildung leitete. Sie wurde 1892 durch die militärische Dienstzeit unterbrochen, nach deren Absolvierung mehrere Jahre folgten, in denen die Arbeit ums tägliche Brot die künstlerische mehr oder minder ausschloss. Erst 1897 konnte Jahn die letztere wieder aufnehmen und wandte sich nunmehr fast ausschliesslich der Radierkunst

zu, dem Gebiete, auf dem er seither, wie gesagt, reichen Erfolg zu verzeichnen hatte. Möchte die Anerkennung immer weiterer Kreise dem ernsten unermüdlichen Streben des noch jugendlichen Meisters mehr und mehr zu teil werden!

P. W.

Unsere Beilage in photographischem Dreifarbendruck giebt ein Aquarell des Düsseldorfer Malers *Adolf Lins* wieder. Dieser Künstler ist hauptsächlich durch seine Landschaftsbilder bekannt. Er gehört zu der jüngeren Düsseldorfer Landschaftenschule, deren Schaffen sich durch Frische und Natürlichkeit so rühmlich auszeichnet. Obgleich Lins in seinen Kunstmitteln ganz modern ist, liegt in seinen Gemälden doch noch ein leiser Nachklang der alten romantischen Zeit, in welcher Düsseldorf eine so grosse Rolle spielte, und das verleiht ihnen einen eigenartigen, anheimelnden Reiz. Im vorigen Jahre überraschte Lins durch einen gross aufgefassen und lebendig gemalten weiblichen Akt auf grüner Wiese, und in unserem farbig wiedergegebenen Aquarell zeigt er sich als vortrefflichen Bildnismaler. Der Dargestellte ist der durch seine Schmiedebilder sehr vorteilhaft bekannte Düsseldorfer Maler *Anders Montan*, und das Bildnis ist ein schönes Zeugnis kollegialischer Freundschaft.

Z.



Georg Jahn rad.

Druck v. Jul. Wolf, Leipzig.





JOHN - JOHN



## AUS BALTISCHEN GEMÄLDESAMMLUNGEN

Über die älteren Kunstwerke in baltischen Gemäldesammlungen ist bisher kaum etwas in weitere Kreise gedrungen. Wenn auch hier keine erschöpfende Übersicht gegeben werden kann, wie es über die mittelalterlichen Werke der Malerei und Plastik im baltischen Gebiet bereits geschehen ist, so dürfte es doch wohl angezeigt sein, wenigstens über das Zunächstliegende, das Zunächstreichbare einige Mitteilungen zu machen.

Entstanden sind die einzelnen Sammlungen fast alle im letzten Viertel des vorigen und zu Anfang unseres Jahrhunderts, also zu einer Zeit, da die Erwerbung selbst eines berühmten Meisterwerks noch nicht mit einem Vermögen aufgewogen zu werden brauchte. Der auf allen Gebieten stets rege Verkehr mit Deutschland kam nicht in letzter Linie der Kunst zu gut; manch tüchtiges Kunstwerk wanderte aus deutschen Ateliers, oder durch den Kunsthandel gewonnen, in die Räume baltischer Kunstliebhaber. Auch durch den Handelsverkehr mit Holland, der noch

bis in die fünfziger Jahre unseres Jahrhunderts hinein ziemlich bedeutend war, wird eine nicht unbeträchtliche Zahl von Werken der holländischen Kunst den baltischen Landen zugeführt sein. Für Kurland kommt ausserdem der Verkehr mit Polen in Betracht und Bilder, die von Dresden nach Warschau gebracht wurden, haben möglicherweise ihren Weg weiter nach

Kurland genommen. Manche Stücke des heutigen kurländischen Besitzes mögen auch aus der ehemaligen herzoglich kurländischen Sammlung stammen, wenn auch das Beste von dem 1795 demissionirenden Herzog Peter mit nach

Sagan genommen wurde. Der gelehrte Reisende Johann Bernoulli spricht im 3. Bande seiner »Reisen durch Brandenburg, Pommern, Preussen, Curland, Russland und Polen in den

Jahren 1777 und 1778« (S. 246 ff.) von den Kunstsammlungen in den herzoglichen Lustschlössern Schwethof und Ruhenthal und zählt eine Reihe italienischer und holländischer Werke auf. Aus der Saganischen Sammlung sind scheinbar wieder Bilder in deutschen Privatbesitz übergegangen. Die Bilder der

v. Liphart'schen Sammlung auf dem Gute Rathshof bei Dorpat stammen einer

Dorpater Tradition nach zum grössten Teil aus Petersburg; schon Kaiser Peter I. soll dort hin geschenkt haben. Auch nach Kurland können von dort her Bilder gekommen sein. Manche Stücke, und darunter

oft die vorzüglichsten, gingen freilich, durch die Verhältnisse gedrängt, dem Lande wieder verloren wie beispielsweise Raffael's kleine Madonna mit dem heil. Hieronymus und dem heil. Franziskus, die im Jahre 1829 aus der Sammlung der Barone Ferdinand und Theodor von der Ropp ins Berliner Museum kam (dort unter Kat. No. 145); ferner zwei prächtige Landschaften von



Abb. 1. Jacob Toornvliet, Knabenbildnis.  
Riga, Städt. Gemäldegalerie.



Abb. 2. Jan Hulsmann, *Kartenspielende Gesellschaft*. Riga, Städt. Gemäldegalerie.

M. Hobbema, die nebst einem von Angelika Kaufmann gemalten lebensgrossen Bilde der Familie des Herrn von Trompoffsky, früheren Besitzers des Gutes Seslauken in Kurland, aus dem Besitze des Barons v. Sacken im Jahre 1883 angeblich für 40 000 Frs. nach Paris verkauft wurden; ebenso die reichhaltige Sammlung der verstorbenen Reichsgräfin Anrep-Elmt zu Schwitten und Burgau in Kurland, deren Bestände im Jahre 1893 bei Heberle in Köln unter den Hammer kamen. Immerhin aber ist noch manch wertvolles Stück im Lande ge-

blieben und vornehmlich sind es neben den Werken deutscher Meister des 18. und der ersten Hälfte des

19. Jahrhunderts die der holländischen und vlämischen Künstler des 17. Jahrhunderts, die die Hauptbestandteile der einzelnen

Sammlungen bilden. Werke der italienischen und spanischen Schulen finden sich dagegen in sehr geringer Zahl vor.

Zu den grösseren Sammlungen gehören: 1. die Stadtgalerie und die mit dieser verbundene Sammlung des Kunstvereins zu Riga; 2. die Friedrich Wilhelm Brederlo'sche Galerie in Riga; 3. die v. Liphart'sche Sammlung auf dem Gute Rathshof bei Dorpat; 4. die ehemals C. Morgenstern'sche, jetzt Sammlung der Universität zu Dorpat; 5. die beiden Sammlungen der Barone Edmund und Arthur v. Lüdinghausen-Wolff in Mitau (ein Teil der Sammlungen befindet sich auf dem Gute Jungfernhof bei Bauske); 6. die des Grafen

Medem auf Elley, in Mitau aufgestellt; 7. die Sammlung des Grafen Keyserling; 8. die der Frau v. Bach in Mitau; 9. die der Baronin v. Medem, ebenfalls in Kurland, und 10. die Gemäldesammlung von der Ropp in Szadow (Litauen).

Die städtische Gemäldesammlung zu Riga ist die jüngste der vorgenannten. Sie entstand erst im



Abb. 3. Ludolf Bakhuizen, *Marine*. Riga, F. W. Brederlo'sche Galerie.

Jahre 1866 durch den Erwerb der aus 46 Nummern bestehenden Sammlung des Rigaschen Kaufmannes Domenico de Robiani, der, aus Ticino gebürtig, angeblich unter Napoleon den russischen Feldzug mitgemacht und sich nach dessen unglücklichem Ausgang in Riga als Kaufmann niedergelassen hatte. Ausser diesen überwies die Kaiserliche Eremitage zu S. Petersburg der Stadt eine Anzahl von älteren Kopien nach Werken von Wouwerman, Albert Cuij, D. Teniers, J. Both u. a. und daneben erwarb die Galerie die ziemlich umfangreiche, zumeist aus Werken holländischer Künstler bestehende Sammlung der Familie Hollander in Riga. — Der

Kunstverein trat 1870, durch die literarisch - praktische Bürgerverbindung gegründet, ins Leben. — Nicht unbedeutend ist die Sammlung einheimischer und russischer

Künstler aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Was sich hier an Werken der italienischen Schulen befindet, ist unbedeutend; wertvoller dagegen ist die Sammlung niederländischer Künstler, wenn sie auch nur aus Werken zweiten und dritten Ranges besteht. — Von den beiden hier befindlichen

Bildern des *Jan Wijnants* kann nur das eine, eine Gruppe dunkler Bäume, an der sich ein sandiger Weg vorüberzieht, im Hintergrunde mit den Um-

rissen einer Stadt, als echt erkannt werden, wogegen das zweite mit ähnlichem Sujet sich als eine Nachahmung mit gefälschter Bezeichnung erweist. — Eine Theodor Rombouts zugeschriebene Familienscene in einem Bauernhause ist, wie sich auch aus den Resten der Bezeichnung ergibt, ein *David Rijckaert III.* — Von *Jan van Huijsum* sieht man Blumen in einer Vase; ein zweites ihm zugeschriebenes Stück lässt nach der breiteren Malweise weit mehr auf *Justus van Huijsum* schliessen, der in Schwerin so vortrefflich studiert werden kann. — Mit einem ähnlichen Bilde ist *Gasper P. Verbruggen* vertreten. — Von *Pieter van Bloemen* sind zwei römische Marktscenen und zwei Reiterlager zu sehen; von

*Jacob Toornvliet* ein ziemlich rohes Bild, eine Schweineschlachtung und ein wieder sehr sauber gemaltes Bildnis eines jüdischen Knaben. (Abb. 1.) — Eine Campagnascene, ein Maultiertreiber mit seiner Familie an einem Bache auf der Rast von *Karel Dujardin* gehört in seiner sonnigen Färbung zu den schönsten Stücken der Sammlung. — Vorzüglich ist auch der auf einer Tonne sitzende Raucher von *Godfried Schalcken.* — Von *Dirk Maas* ist ein gutes Reitergefecht zu erwähnen, gegen das ein ähnliches von *Jan van Hughenburg* schwer und trübe erscheint. — Etwas stark

verputzt sind die einem Tempel mit Blumen zueilenden jungen Mädchen von *Geraert de Lairese.* Recht ansprechend ist auch eine etwas rötlich blonde Kanalanischt mit burgartigen Gebäuden, die dem *Jan van Goijen* zugeschrieben ist, doch spricht die eigentümliche Tongebung nicht für diesen Meister; ferner eine kleine Landschaft mit Viehstafage von *Niclaas Berghem* und zwei Reitergefechte von *Jan Peter van Breddael*, die beide z. Z. noch unter dem Namen seines Grossvaters gehen. — Eine Wirtshausscene bei Lampenbeleuchtung ist in der Art des *Geraert Dou* gemalt, aber trotz der sehr deutlichen Bezeichnung kein Original; von *Adriaen van Ostade* sieht man ein kleines gut bezeichnetes

Bildchen zweier aus einem von Weinlaub umrankten Fenster herausschauenden Bauern; von *Aart von der Neer* eine Feuersbrunst in einem Dorfe und eine Kanallandschaft bei Mondscheinbeleuchtung. Stark verputzt ist auch das Bild einer jungen Näherin, die sich bemüht, den Faden in die Nadel zu ziehen, in der Art des *Gerard ter Borch.* Das Porträt eines Mannes in dunklem Mantel mit Spitzenkragen ist für *Bartol. van der Helst*, dem es zugeschrieben ist, zu schwach, könnte aber einem Schüler von ihm angehören. Am nächsten steht es den Arbeiten des *Rotius.* — Ein in der Untermalung stehen gebliebenes Bildnis gilt hier als Selbstporträt von *A. van Dyck*, — ist aber ein Pasticcio. Unter

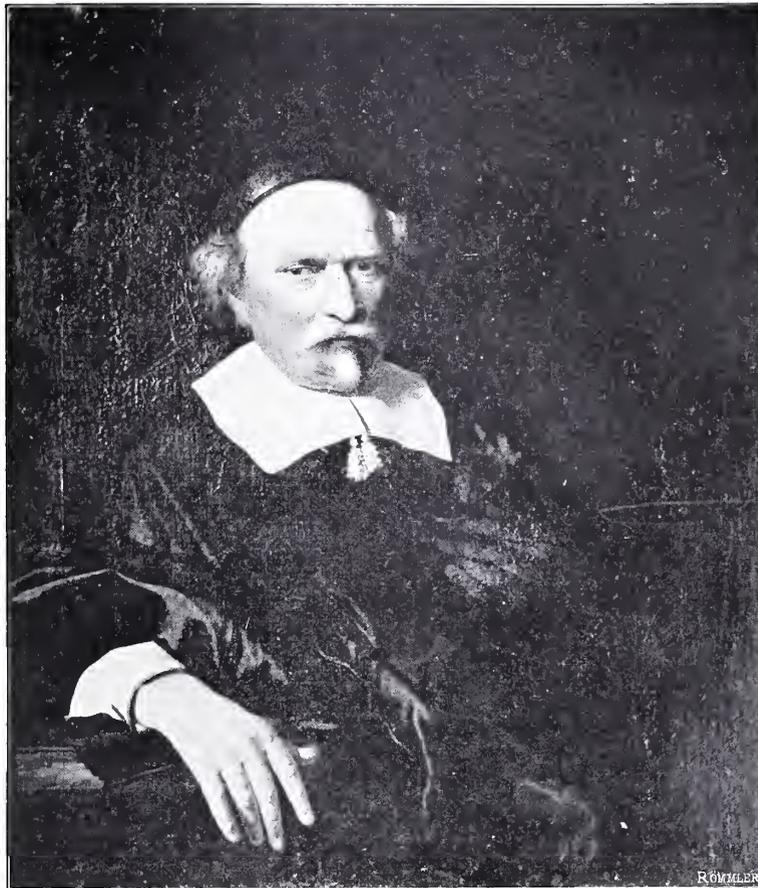


Abb. 4. *Jacob van Loo, Bildnis.*  
Riga, F. W. Brederlo'sche Galerie.

dem Namen des Grossmeisters der vlämischen Schule gehen hier immer noch zwei Gemälde: eine Erziehung des Jupiter und eine Gesellschaft vornehmer Damen und Herren beim Kartenspiel. Das erste Bild, eine Farbenskizze, steht *Jacob Jordaens* nahe und entspricht einer seiner Hand angehörenden Zeichnung in der Eremitage; das zweite Bild dagegen ist schon seinem Sujet nach, das an die galanten Szenen des Dirk Hals erinnert, nicht mit Rubens in Verbindung zu bringen, doch ist es ein guter *Jan Hulsman*

(Abb. 2.), was sich, nach einem gelegentlichen Hinweise von Dr. C. Hofstede de Groot, bei Vergleichen vor den Werken dieses Meisters in Nürnberg und Bamberg völlig bestätigte. — Ein fast durchweg mit dem Spitzpinsel gemaltes Bild, eine Gesellschaft von Kavalieren und Damen in einem elegant ausgestatteten Gemach, miniaturnartig bezeichnet N. FECIT. 1641, geht hier auffälligerweise unter dem Namen des Peter Nedeck, von dem sonst keine Bilder bekannt sind.

Die Zeitschrift *Oud-Holland* nennt unter den Experten in einer Streitsache zwischen dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg und dem Bilderhändler Gerrit Uijlenburgh im Jahre 1672 einen Maler Pieter Pietersz Niedeck. A. Houbraken spricht in seiner Schouburgh von einem Landschaftsmaler Pieter Nedeck und sagt von ihm Teil II, S. 27: »ik weet van den zelven niet te zeggen, als dat hij een leerling van P. Lastman, een Amsterdamer van geboorte, en omtrent 70 jaren oud — — gestorven is.« Herr Dr. A. Bredius hatte s. Z. die Güte, mir Mitteilung von einem Bilde zu machen, das eine ähnliche Ausführung zeigt, sich im Besitze des

Herrn V. de Stuers befindet und dem *Laurence Neter* zugeschrieben ist. *Laurence Neter* oder *de Neter*, den auch die Zeitschrift *Oud-Holland* nennt, stammte aus Danzig. — Neben einem guten Federviehbild, Hahn und Henne, das aber für *Melchior d'Hondecoeter*, dem man es zugeschrieben hat, nicht bedeutend genug ist, einem etwas zweifelhaften David Teniers, dem eine Wirtsstube mit Karten spielenden Soldaten zugeschrieben ist und einem kleinen Winterbilde von *Jan Abrahamsz Beerstraaten*, hier fälschlich Abraham B. genannt, mag schliesslich noch des Bildes eines sonst unbekanntes Malers, Namens *Jan Molijn* Erwähnung geschehen. Das Bild stellt das Innere eines Bauernhauses dar; am Herde eine Frau, in der Mitte des Gemachs ein Bauer, ein Kind auf dem Schoss haltend. Es ist die in Farben übersetzte Wiedergabe der von 1648 datierten Radierung des *Adriaen van Ostade*. (Vergl. Jaro Springer, das radierte Werk des *Adrian van Ostade* u. s. w. Taf. XXVIII.) Über die Malerfamilie *Molijn* verdanke ich Herrn Dr. A. Bredius eine Reihe archivalischer Notizen, aus denen hervor-

geht, dass der Maler unseres Bildes *Jan Jacobsz Molijn* ist, der in einer Notariatsakte vom 20. Dezember 1628 als 18 Jahre alt bezeichnet wird. Am 9. Mai 1650 wird er in Delft als »stadschilder« aufgeführt. Er hält sich dann vorübergehend in Leiden auf — in einem Notariatsprotokoll vom 31. Januar 1652 wird er »Jan du Molijn, Schilder binnen Leyden« genannt, doch ist er 1658 wieder in Delft nachweisbar. Am 24. Januar 1664 macht er ein Testament und wird in einer Testamentsangelegenheit am 27. November 1686

Herrn V. de Stuers befindet und dem *Laurence Neter* zugeschrieben ist. *Laurence Neter* oder *de Neter*, den auch die Zeitschrift *Oud-Holland* nennt, stammte aus Danzig. — Neben einem guten Federviehbild, Hahn und Henne, das aber für *Melchior d'Hondecoeter*, dem man es zugeschrieben hat, nicht bedeutend genug ist, einem etwas zweifelhaften David Teniers, dem eine Wirtsstube mit Karten spielenden Soldaten zugeschrieben ist und einem kleinen Winterbilde von *Jan Abrahamsz Beerstraaten*, hier fälschlich Abraham B. genannt, mag schliesslich noch des Bildes eines sonst unbekanntes Malers, Namens *Jan Molijn* Erwähnung geschehen. Das Bild stellt das Innere eines Bauernhauses dar; am Herde eine Frau, in der Mitte des Gemachs ein Bauer, ein Kind auf dem Schoss haltend. Es ist die in Farben übersetzte Wiedergabe der von 1648 datierten Radierung des *Adriaen van Ostade*. (Vergl. Jaro Springer, das radierte Werk des *Adrian van Ostade* u. s. w. Taf. XXVIII.) Über die Malerfamilie *Molijn* verdanke ich Herrn Dr. A. Bredius eine Reihe archivalischer Notizen, aus denen hervor-



Abb. 5. *Michelangelo, Apollo und Marsyas. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.*

gehört, dass der Maler unseres Bildes *Jan Jacobsz Molijn* ist, der in einer Notariatsakte vom 20. Dezember 1628 als 18 Jahre alt bezeichnet wird. Am 9. Mai 1650 wird er in Delft als »stadschilder« aufgeführt. Er hält sich dann vorübergehend in Leiden auf — in einem Notariatsprotokoll vom 31. Januar 1652 wird er »Jan du Molijn, Schilder binnen Leyden« genannt, doch ist er 1658 wieder in Delft nachweisbar. Am 24. Januar 1664 macht er ein Testament und wird in einer Testamentsangelegenheit am 27. November 1686

zum letztenmal erwähnt. Nach dem Archief voor Nederl. Kunstgesch. I wird Jan Molijn 1644 im Meisterbuche der Delfter St. Lucasgilde aufgeführt. —

Unter den älteren deutschen Malerwerken verdient eine emailleartig gemalte Verkündigung Mariä von *Johann Rottenhammer* und eine Herde in einer Gebirgslandschaft von *Rosa di Tivoli* Beachtung. Auch *Ant. Graff* ist durch drei gute Bildnisse vertreten.

Die *F. W. Brederlo'sche Galerie in Riga* wurde in den dreissiger Jahren von dem Grosskaufmanne Friedrich Wilhelm Brederlo (geb. 1779 zu Mitau, † 1862 zu Riga) gegründet. Sie enthält allerdings nur 200

Kirmesscene in einem Dorfe. Ein in der Behandlung der Gewänder vorzügliches Bild, eine etwas lose Scene zwischen einem Kavalier und einer jungen Dame ist von *Jacob A. Duck*. Eine Wiederholung des in Wörlitz bei Dessau befindlichen Kinderportäts des Prinzen Wilhelm II. von Nassau-Oranien von *Anton van Dyck* gehört mit zu den schönsten Stücken der Sammlung. Von dem wenig bekannten Amsterdamer *Jan Cornelisz Holblock* ist eine Landschaft in der Art des Jan Booth zu erwähnen. Über des Malers Lebensdaten berichtet Dr. C. Hofstede de Groot in seinen Quellenstudien zur holländischen Kunstgeschichte



Abb. 6. Donatello, Der heil. Hieronymus. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.

Gemälde, darunter aber viele von grossem Kunstwert. Unter den Werken der niederländischen Schulen sind hervorzuheben: eine schöne silbertönige Marine von *Ludolf Bakhuizen* (Abb. 3), eine anmutige Abendlandschaft mit Viehherde an einem See von *Nielaas Berghem*, eine kleine Landschaft mit Viehherde von *Dirk van Berghen*. Etwas flau in der Farbe ist eine Erscheinung Christi von *Jan de Bray*, inschriftlich von 1665. Von *Quirijn Brekelenkam* sieht man eine Raucherin vor einem Kamin, von *Jan Breughel d. j.* zwei sehr zart gemalte Landschaften mit hohen Bäumen und duftigen Fernsichten. *Geraerd Dou* ist hier mit einem noch ganz in Rembrandt'scher Art gemalten männlichen Porträt vertreten, *Joost Cornelis Droochsloot* mit einer grossen

(A. Houtbraken und seine groote Schouburgh, Haag 1893. S. 130, Anmerk. 2). Interessant ist eine Familienscene in einem von der Sonne durchleuchteten Gemach, die hier früher dem Jan Steen zugeschrieben war, sich aber unverkennbar an »die Weinprobe« des *Lenff de Jonghe* im Rijksmuseum zu Amsterdam lehnt, die bis zur Richtigstellung durch Dr. A. Bredius dem Michiel van Muscher gegeben war (vgl. Woermann, Gesch. d. Malerei); auch das hiesige Bild ist dem L. de Jonghe zurückgegeben. Von dem schon dem 18. Jahrhundert angehörenden *David Kleijne* sieht man eine kleine Marine, ankernde Schiffe auf ruhiger See, von *Aelbert Klomp* zwei Landschaften mit Tierstaffage, beide von 1681. — Eine lustige Gesellschaft

unter dem Titel «der verlorene Sohn», die früher dem Gonzales Coques zugeschrieben war, ist ihrem Schöpfer *Christofel van der Laenen* zurückgegeben. — Ein bisher noch völlig unbekannter Maler, *A. van Lijnden*, ist mit einem tüchtig gemalten Blumenstück vertreten, datiert von 1653. Mit der Jahreszahl 1647 ist das vorzüglich gemalte Bildnis eines Gelehrten von *Jacob van Loo* bezeichnet (Abb. 4). — Etwas schwer und düster in der Farbe sind zwei Bilder von *Dirk Maas*, eine Jagdgesellschaft und ein Reiterlager; sehr angenehm wirkt dagegen in ihrem klaren, kühlen Ton eine Kartenspielende Bauerngesellschaft von *Gerrits Lundens*.

— Zu den hervorragendsten Stücken gehört ferner eine brauntönige Flusslandschaft von *Pieter Molijn d. ä.* vom Jahre 1652. — *Frederik* und *Isak de Moucheron* sind durch zwei gute Landschaftsbilder vertreten, *Eglon van der Neer* durch ein sauber gemaltes Bildchen, eine Mutter an der Wiege ihres schlafenden Kindes darstellend, vom Jahre 1665. — Von *Caspar Netscher* sieht man drei hübsche Mädchen mit Blumen spielend in einer Bogenöffnung, über deren Brüstung ein Teppich gelegt ist. Leider ist das Bild stark eingedunkelt. — Eine verhältnismässig schwache Leistung ist die Innenansicht der Kirche St. Baro in Haarlem von *Isack van Nickelen*.

— Erfreulicher wirkt ein Bauernhof mit allerlei Gerätschaften von *Egbert van der Poel* und eine vorzüglich gestimmte Marine von *Jan Porcellis*, an die eine andere Marine von *Hendrick van Rietschoof*, obgleich sie zu den besseren Leistungen dieses Malers gehören dürfte, nicht heranreicht. — Eine südliche Landschaft im Stile des Jan Booth ist von dem sonst seltenen *Roert van Portingen*, von dem auch die Bamberger Galerie (Kat. No. 265) ein ebenfalls voll bezeichnetes Bild besitzt. Der Maler

war, nach einer freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. C. Hofstede de Groot, im Jahre 1624 Schüler von Paulus Moreelse und 1638 Meister der St. Lucasgilde. 1639 ist Justus van der Nypoort sein Schüler. — Schön ist eine aus zwei Tönen, graublau und braun gestimmte Kanalsicht von *Salomon Ruijsduel*, dessen Können sich auf seinen Sohn *Jacob*, wie sein hiesiges bezeichnetes Bild, eine Waldlandschaft mit Viehherde, beweist, nicht übertragen hat. Von *David Rijckaert III.* sieht man eine köstliche Wirtshausszene; von *Jan Frans Soolmaker* einen etwas bunt wirkenden italienischen Viehmarkt.

— *Bartholomäus Spranger's* Maria auf der Flucht ist in der Zeichnung gut zusammengefasst, in der Färbung dagegen, besonders in den Fleischpartien fahl. — Die nahe Anlehnung an seinen Meister David Teniers verrät der Besuch des Arztes bei einer kranken Dame von *Gillis van Tilborch*. — Beachtenswert sind auch eine Wirtshausszene mit Kartenspielenden Bauern von *Pieter Verelst*, eine mit geringen Abänderungen ausgeführte Wiederholung des Kasseler Bildes dieses Meisters, und zwei Kriegsbilder von *Hendrik Verschuring*; ebenso eine Reiterszene von *Pieter Wouwerman*, eine Kopie nach dem in der Münchener Pinakothek



Abb. 7. Domenico Puligo, Madonna.  
Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.

unter No. 498 befindlichen Original seines Bruders.

Unter den Werken älterer deutscher Meister ist das kleine Triptychon eines *Lübecker Meisters* vom Jahre 1520 bemerkenswert, mit den Gestalten von Johannes und Jacobus Thaddäus auf den Aussenseiten der Flügel, einer Madonna mit dem Kinde in reicher Landschaft als Hauptbild und einem männlichen und einem weiblichen Porträt auf den Innenseiten der Flügel, die nach den zu ihren Häupten befindlichen Wappen als die Bildnisse des Lübecker Rathsherrn

Hinrich Kerckring (geb. 1479, † 1540) und seiner Gemahlin Katharina Joris bestimmt werden konnten.

Ferner sind zu nennen das lebensgrosse Bildnis eines Kavaliers in reicher roter Tracht von *Joachim Sandrart* und ein reizendes kleines Rundbildchen, eine südliche Baumlandschaft mit Viehherde von *Adam Elzheimer*. — Recht umfangreich und zugleich instruktiv für die Entwicklung der Malerei im ersten Drittel unseres Jahrhunderts ist die Sammlung deutscher, holländischer und französischer Meister.

Die vorzüglichste, im baltischen Lande anzutreffende Kunstsammlung ist die des *Herrn v. Liphart* auf dem Gute *Rathshof bei Dorpat*. Schon der Vater des be-

ristischen Wirkung von eigenartigem Reiz, ist datiert von 1547; ferner zwei schöne Porträts von der Hand Lenbach's (davon das eine Karl Eduard v. Liphart darstellt), ein wunderbar gemaltes Frauenporträt von Franz Stuck und eine Jugendarbeit des *Michelangelo*, ein Relief mit *Apollon und Marsyas* (Abb. 5), das der damals vielleicht Vierzehnjährige nach dem Cameo des Lorenzo Magnifico unter der Aufsicht seines Lehrers Bertoldo geschaffen haben mag. Es ist aus carraraschem Marmor gehauen, von ovaler Form, 0,40 m hoch und 0,30 m breit; zwar etwas beschädigt, lässt es aber trotzdem die Spuren von einer versuchten Überarbeitung erkennen. Dr.



Abb. 8. Boccaccio Boccaccino, Anbetung. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.

kannten, 1891 in Florenz gestorbenen Kunstforschers, der livländische Landmarschall Karl v. Liphart legte, unterstützt von seinem kunstsinnigen Sohne, zu ihr den Grund. Auch dieser, Karl Eduard, hat der Sammlung manch schönes Kunstwerk zugeführt und ebenso sorgt der jetzige Besitzer von Rathshof, Reinhold v. Liphart, der Enkel des Florentiners, vielfach unterstützt von seinem Onkel, dem z. Z. in Petersburg lebenden Maler Ernst v. Liphart für würdige Vermehrung der Bestände. Zu den jüngsten Erwerbungen gehören: das prächtige, lebensgrosse Kniestück eines venetianischen Nobile im mit Pelz besetzten dunkeln Mantel von *Tintoretto*, das vortrefflich erhalten und in seiner energischen Pinselführung, wie in der kolo-

W. Bode widmete dieser Arbeit Michelangelo's im Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen 1891, Bd. XII, S. 167 ff. eine eingehende Besprechung und gab auch eine Abbildung derselben. — Aus der reichhaltigen Skulpturensammlung mag dann auch noch eines Reliefs von *Donatello* Erwähnung geschehen, mit einer Darstellung des vor dem Kreuzifix knieenden *heil. Hieronymus*, dessen Löwe den Heiligen gegen den Angriff eines Meuchelmörders verteidigt (Abb. 6). Ein Abguss davon befindet sich im Treppenhaus der Lenbach'schen Villa in München. — Bemerkenswert ist ferner die kleine Figur eines segnenden Christusknaben, die dem *Desiderio di Setignano* zugeschrieben ist; sie wurde Karl Eduard v. L. von der Gross-

fürstin Maria Nikolajewna geschenkt. Angeblich soll sie ursprünglich das Tabernakel der Kirche San Lorenzo geschmückt haben. — Von Werken der italienischen Renaissance-Thonplastik sieht man eine fein modellierte Frauenbüste, eine Madonna mit Kind und ein reizendes Kinderköpfchen von *Luca della Robbia*.

Sehr reichhaltig ist die Sammlung an Malerwerken der italienischen Kunst. Zu den ältesten Stücken gehört der Teil einer Altartafel mit vier Heiligen auf Goldgrund von *Aretino Spinello* und eine schmale Predella mit einer Pietà auf landschaftlichem Hintergrunde von *Filippino Lippi*, diese ebenfalls ein Geschenk der Grossfürstin an Karl Eduard. — Von *Piero di Cosimo* ist ein prächtiges Rundbild vorhanden, darstellend Maria und Joseph mit dem Christusknaben, den sie im Tempel wiedergefunden haben, auf dem Heimwege. Maria und Jesus schreiten in schneller Bewegung voraus, Joseph folgt ihnen schwerfälligen Schritts. Die Mutter hat sich mit leicht erhobenen Händen zu dem Knaben gewandt und augenscheinlich die Frage an ihn gerichtet: »Mein

Sohn, warum hast du uns das gethan?« Die Geste des Knaben drückt genau die Antwort aus: »Was ist es, dass ihr mich gesucht habt? Wisset ihr nicht u. s. w.« Den Hintergrund bildet eine von sanften Höhenzügen begrenzte Landschaft mit einem Flösschen im Vordergrund, über das links von der Gruppe eine Brücke führt zum Tempel, den die drei soeben verlassen haben. Eine Schulwiederholung des Madrider Bildes von *Andrea del Sarto*, die Jungfrau einem vor ihr

sitzenden Engel das Christkind zeigend mit Tobias im Vordergrund, hat durch Übermalung gelitten. — Von Andrea's Schüler, *Domenico Puligo* ist ein äusserst duftig gemaltes Bild vorhanden, eine Madonna mit dem Jesusknaben und dem kleinen Johannes vor einer Wand, durch deren Öffnung links der Blick in eine bergige Landschaft mit Gebäuden fällt (Abb. 7). Dasselbe

Sujet kehrt auf zwei Bildern des Puligo in der Pittigalerie wieder, doch wird auf ihnen die Landschaft durch die Figur des heil. Joseph verdeckt. Übrigens sind die Pittibilder härter und weniger leuchtend in der Farbe. — Ein im Kolorit sehr wirkungsvolles, in der Zeichnung und der Anordnung aber noch fast ganz dem Quattrocento angehörend, ist ein

Bild der Madonna mit dem Christkinde im Schoss, das von zwei links knieenden Engeln angebetet wird, von dem Cremoneser *Boccaccio Boccacino* (Abb. 8). — Von *Jacopo del Ponte* sieht man eine Verkündigung der Hirten in einer entzückenden Landschaft. — Eine allegorische Darstellung, die Krönung eines greisen Dichters durch eine Muse, die vor einer

dichten Laubwand steht, ist merkwürdiger Weise auf einen Kugelabschnitt gemalt und hat wahrscheinlich einmal zum Schmuck eines Möbels gedient oder dienen sollen. Cavalcaselle hat das Bild mit Recht dem *Andrea Schiavone* zugeschrieben. — Von wunderbarer Leuchtkraft ist eine Madonna mit dem Kinde, links St. Rochus, rechts der knieend an eine Säule gefesselte St. Sebastian von *Garofalo*; das Bild gehörte nach einer Inschrift auf seiner Rückseite



Abb. 9. Frans Hals, Bildnis. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.

früher der Galerie Polignac in Paris an. — Dem *Lorenzo Sabbattini* zugeschrieben ist ein kleines Bild, dem heil Papst Gregor erscheint während einer Prozession auf der Tiberbrücke ein, ihm die Abwehr der Pest kündender Engel. — Ein betender St. Franziskus, zu dessen Häupten in einer Wolke eine Engलगlorie erscheint, von *Ludovico Cardi il Cigoli*, gehört in der feinen Linienführung und der meisterhaften Farbenbehandlung zu den schönsten Werken dieser Art des Meisters. — Fast ganz auf ein feines Grau

gestimmt ist eine Madonna, die auf einer Estrade sitzend mit über der Brust gekreuzten Händen zu einem Lamm herniederschaut, das ein Engelknabe mit den Händen umfängt, von *Guido Reni*. Durch seine saubere Ausführung, besonders des Schmuckes und der Kleidung, beachtenswert ist auch das Porträt der Grossherzogin Christina von Toscana in reicher Hoftracht von *Angelo Bronzino* (Abb. 10).

Die ältere niederländische Kunst ist vertreten durch ein mit geradezu schonungsloser Naturtreue gemaltes kleines Porträt eines Mannes in dunkelrotem Mantel mit schwarzem Barett von *Jan van Eyck*.

Niederländisch ist auch das Brustbild eines Mannes mit schwarzem Barett in roter pelzbesetzter Schaubе mit einem Falken auf der behandschuhten Linken. Es entspricht fast genau dem Münchener Bilde (Kat. No. 166), jedoch mit dem Unterschiede, dass der Dargestellte der Münchener Pinakothek anstatt des Falken eine Nelke in der Hand hält. Scheinbar ist das Münchener Bild eine veränderte Wiederholung des hiesigen.

Unter den Werken der vlämischen Schule stehen zwei Porträts von *van Dyck* obenan: das Bildnis des Kupferstechers Karl Malery und des Jakob Hagboldt. Das erstgenannte ist eine Wiederholung des Münchener Bildes (Kat. No. 847), in der Farbe aber

kräftiger. Von äusserst malerischer Feinheit ist die Hand, mit der der Dargestellte das Gewand auf der Brust zusammenhält. Eine vornehme durchgeistigte Persönlichkeit erkennt man in dem zweiten Bilde. — Von *David Teniers d. ä.* besitzt die Sammlung ein voll bezeichnetes Bild mit der Jahreszahl 1609, eine Anbetung der Könige, das den Einfluss Italiens und Elzheimers deutlich hervortreten lässt (Abb. 11). — Von dem jüngeren *David Teniers* sieht man den Profilkopf eines alten Mannes in feinem Silberton

und eine Jugendarbeit, einen Mann, der Fische reinigt. — Von *Bonaventura Peeters* ist eine schöne Marine, Fischerboote auf bewegter See, hervorzuhoben und von *Adriaen van Utrecht* ein Hühnerhof, auf dem ein prächtig gemalter Hahn einen Schmuck herausgescharrt hat, den er verwundert betrachtet. —

Aus der reichen Sammlung der holländischen Meister des 17. Jahrhunderts muss zunächst das kleine aber flott gemalte Porträt eines Mannes in schwarzem Talar mit weissem Klappkragen von *Frans Hals* genannt werden, das unstreitig zu den Perlen der Sammlung gehört (Abb. 9). Noch kleiner in den Abmessungen als dieses ist die Porträtskizze eines blondköpfigen Mädchens von demselben Meister. — *Bartholomeus van der*



Abb. 10. *Angelo Bronzino, Christina von Toscana. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.*

*Helst* ist durch zwei prächtige, von Geist und Leben durchdrungene Porträts vertreten; das eine stellt einen Herrn von vornehmer Erscheinung im Brustbild dar; das andere Frau Agata Briol, die Gattin des Rotterdamer Bürgermeisters, eine liebenswürdig dreinschauende Matrone (Abb. 12). — Von *Jan Steen* sieht man das Bildnis eines Mannes, der nach rechts gewendet zum Bild hinausblickt; der Schalk, der dem Dargestellten ins Auge und in den Mundwinkeln sitzt, lässt auf ein Selbstporträt denken (Abb. 13). — Des Meisters zweites Bild illustriert das alte Lied von Wein, Gesang

und Liebe. Einer die Laute spielenden jungen Dame sitzt ein Herr gegenüber, der den Kopf in die Hand gestützt, tief in den Anblick der Schönen versunken ist. Im Hintergrunde giesst eine Alte aus einer Kanne Wein in ein Glas. — Fein in der Farbe ist das Bildnis eines jungen Gelehrten an einem mit Folianten be-

deckten Tische von *Gerard ter Borch*. — Zwei prächtige Marinen sind zu sehen von *Willem van de Velde* (Abb. 14) und von *Abraham Storck*. Der erste zeigt uns auf stiller von Sonnenglanz überstrahlter See eine Flottenvisitation der Hoogmöglichen Herren

Generalstaaten, der andere auf kleiner Fläche miniaturartig gemalte Schiffe und Boote auf ruhiger See, über die sich ein klarer Himmel wölbt. — Das Tierstück ist durch *Adriaen van de Velde*, *Aelbert Klomp* und *Karel du Jardin* vertreten; von *Niclas Berghem* sieht man eine italienische Landschaft in Morgenstimmung. — Von *Hermanu Saffleben* be-

sitzt die Sammlung eine prächtig gemalte Bauernstube; links im Vordergrund ein Tisch, auf dem ein Korb mit Gemüse steht; neben dem Tische eine Tonne und grosse Kohlköpfe, hinter denen ein junges Mädchen auf einem Stuhl sitzend eingenickt ist. Ein in der Farbe und in der Beleuchtung äusserst stimmungsvolles Bild, das zu den selteneren dieser Art seines Schaffens gehört. Auf seinem eigentlichen

Gebiet, der Landschaft, sehen wir ihn mit einer grossen Rheinlandschaft, die er mit einer vielfigurigen Kirmesszene staffiert hat. — Ausgezeichnet durch die duftige Ferne ist eine Flusslandschaft von *Salomon Ruijsdael*, gegen die gehalten die beiden Landschaften des *Claas Molenaer* (hier unter dem Namen des Jan Mienze Molenaer gehend) doch sehr abfallen, ebenso wie die Landschaft von *Rocloef de Vries*, die ihre Anlehnung an Ruijsdael'sche Motive nicht verkennen lässt. — Beachtenswerte Arbeiten sieht man ferner von *Jan Lingelbach*, italienischer Markt- platz, *Jan Livens*, Kopf eines alten Manes, *Isaek Moncheron*, *Constantin Netscher*, *Peter Snaijers*, *Fraus van Mieris d. ä.*, *Pieter Potter*, *Jan van Huelttemberg* und *Hendrick Verschuring*.

Von den Werken deutscher Meister mag einer Kreuzigung mit Donatoren aus der *Schule Crauael's* Erwähnung geschehen (Abb. 15) und eines prächtig gemalten Still-

lebens. — Weintrauben — von *Abraham Mignon*. — Unter den Franzosen steht ein Tierbild mit duftiger Ferne von *Jean Louis de Marne* obenan.

Die Sammlung der *Dorpater Universität* entstand aus den vereinigten Sammlungen des Dorpater Professors Carl Morgenstern (geb. 1770, † 1852) und der Gräfin Julie von Manteuffel. Morgenstern, aus Magdeburg gebürtig, war 1802 an die neu begrün-



Abb. 11. David Teniers d. ä., Anbetung der Könige. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.

dete Universität am Embacherufer für das Katheder der Beredsamkeit, der altklassischen Philologie, Ästhetik und Geschichte der Kunst und Litteratur berufen worden. Neben seiner Lehrthätigkeit versah er das Amt eines Univertätsbibliothekars und erwarb auf seinen vielfachen Reisen in Deutschland und Italien eine Anzahl schätzbare Gemälde und Handzeichnungen. — Seit der neueren Umgestaltung der Universität sollen die Gemälde in verschiedenen Räumen verstreut untergebracht worden sein. Ihren Hauptbestandteil bilden Kopien nach älteren Werken und Arbeiten einiger neueren Meister, unter denen man aber auch Namen von gutem Klang begegnet. So sieht man von *Johann Heinrich Tischbein d. ä.* zwei mythologische Szenen: Venus und Adonis und Flussgott und Nymphe; von *Gerhard Kügelgen* eine Sybille; von *Anton Graff* das Bildnis des namhaften Theologen Franz Volkmars Reinhard (geb. 1753, † 1812); von *J. Chr. Klengel* eine römische Ruine mit Wasserfall; von *Ludwig Richter* Mädchen am Brunnen bei Grotta ferrata; von *J. M. Rugendas* eine Mondnacht in den Cordilleren u. a.

Unter den Originalwerken älterer Meister steht voran das Brustbildnis eines jungen Mannes mit einer Nelke in der Hand aus der Schule des *Jan van Scorel*, das hier unter dem Namen des Hendrik Goltzius geht, mit grösserer Berechtigung aber dem *Anton Mor* zuzuschreiben ist. Es ist durchweg sehr sorgfältig ausgeführt und von grosser Wärme des Tones. — Ein sehr ansprechender *Pieter Clasz* ist nach dem aus C und P verschränkten Monogramm zu einem Cornelis Poelenburg gemacht. Das Bild — auf einem mit blauer Decke behängenen Tische steht ein Teller mit Oliven, daneben ein zweiter mit einer Semmel und einer Papierdüte, dahinter ein halbgefüllter Römer und ein zweiter umgestürzter — gehört der späteren Zeit des Meisters an, wo die Lokalfarben einem bräunlichen Gesamton untergeordnet sind. — Von *Nielaas Berchem* ist eine kleine duftige Landschaft mit Tierstaffage vorhanden. Ein gut gemaltes Bild, eine Herde am Wasser, im Hintergrunde hohe Felsen mit Wasserfällen, ist von *Adam Pijnacker*. Die hier vorhandene Feuersbrunst in einem Dorfe von *Egbert van der Poel* ist nicht hervorragend. Stimmungsvoller dagegen ist ein in der Farbe zwar etwas trübes Bild, ein von hohen Bäumen überschattetes Bauerngehöft von *Claas Molenacr*. — Ganz vorzüglich ist der tote Hase an einem Baumast, daneben Schnepfen und ein Fasan von *Jan Weenix*, hier unter dem Namen des Vaters Giovanni Battista Weenix gehend. — Eine kleine Landschaft mit Viehherde von *Adriaen van de Vclde* ist leider stark verputzt. — Ein nettes brauntöniges Tierbild, drei Ziegen und ein Hund, trägt die Bezeichnung des *Jaecob van der Does*. Von dem Architekturmaler und Bildhauer *Hendrik van Streek* besitzt die Sammlung ein Stillleben: Apfelsinen, Aprikosen und eine Walnuss auf einer mit einem Flussgott gezierten Steinbrüstung vor einer dunklen Nische. — Zwei hier befindliche von Goijen sind beide schlechte Nachahmungen. Das eine Bild trägt neben dem gefälschten Monogramm noch

die Jahreszahl 1669, obgleich van Goijen schon 1659 starb. — Zweifelhaft ist auch der einem *Melchior van Oostzanen* — womit wahrscheinlich Jacob Cornelisz van Oostzanen gemeint sein soll — zugeschriebene Christuskopf. Das nicht üble Bild könnte der Schule des Frans Floris angehören.

Unter den in der Universitätsbibliothek zu Dorpat aufbewahrten Handzeichnungen befindet sich eine Reihe sehr interessanter Blätter, wie eine Waldlandschaft mit einem Reisewagen von *Allaert van Everdingen*, vom Jahre 1665; ein schönes Bildnis eines jungen Gelehrten — mit Weiss erhöhte Tuschzeichnung auf blaugrauem Papier von *Karel Dujardin*; eine flüchtige Federskizze der Taufe Christi von *Rembrandt* auf weissem Papier mit Andeutung der projektierten Beleuchtung; eine Wachtstube von *Antoni Palamedesz Stevaerts*, eine Skizze von *Jacob Jordaens*, anscheinend zu dem Dresdner Bilde; soo d'oude songen, soo piepen de Jongen; die Skizze zu einer Bergpredigt von *Pieter de Grebber*; eine sehr sauber ausgeführte aquarellierte Bleistiftzeichnung eines Engel Gabriel von Schnorr von Karolsfeld. Von *Anton Rafacl Mengs* und *Adam Friedrich Ocsér* sind mehrere Blätter vorhanden. —

Die Sammlung des kurländischen Provinzialmuseums besteht zum grössten Teil aus Werken neuerer deutscher, belgischer und französischer Künstler, die dem Museum als ein Legat der Gräfin Königsfels überwiesen wurden. Daneben nehmen die Bildnisse der ehemaligen kurländischen Herzoge, der Herzoginnen und Staatsmänner einen grossen Raum ein, doch sind sie mit wenigen Ausnahmen künstlerisch unbedeutend. Von Interesse dagegen ist ein in der Bibliothek des Museums aufbewahrter Sammelband mit 78 Blatt Handzeichnungen und Aquarellen, darunter viele von hervorragenderen Meistern aus dem ersten Viertel unseres Jahrhunderts. Diese Sammlung wurde von dem ehemaligen Präsidenten des kurländischen Oberhofsgerichts, Geheimrat Baron Heinrich v. Offenberg (1752—1827) der sich viel im Auslande aufhielt und in regem Verkehr mit den besten Künstlern seiner Zeit stand, zusammengebracht. Wir finden Arbeiten von *Angelica Kaufmann*, ihrem Gatten *Antoine Zucchi*, von *Chodowiecki*, *Wilhelm Meil*, *Anton Graff*, den beiden *Gessner*, Vater und Sohn, von *Franz und Ferdinand Kobell*, *Joh. Rud. Fuessli*, von *Ph. Hackert*, *Wilhelm Schadow* u. a. Auch W. Schadow's Gemahlin, die Tochter des herzoglich kurländischen Hofarztes Professor Dr. Joh. Gottl. Groschke, hat ein Blatt gestiftet.

Auch die Bibliothek des Herrn v. Blanckenhagen auf Drobuseh bei Wenden in Livland bewahrt neben einer schönen Kupferstichsammlung eine Anzahl von Handzeichnungen bekannter Meister aus dem Anfang unseres Jahrhunderts, darunter eine Federzeichnung mit Mars und Venus von *Chr. Rauch*, eine Federzeichnung von *Fr. Overbeek*, Heimkehrende bekränzen die Hausgötter; eine Federzeichnung von *Ant. Koch*, Elieser und Rebekka am Brunnen; eine Sepiazeichnung von *Federigo de Madrazo*, eine Landschaft mit Venus und Amor; ferner Zeichnungen von *Joh.*

*Riepenhansen, Gottl. Schick, Franz Pffor, Thorwaldsen u. a.*

Das Provinzialmuseum zu Reval, hauptsächlich durch seine für die Archäologie des Landes wichtigen Schätze bemerkenswert, besitzt nur eine kleine Sammlung moderner Bilder meist einheimischer Meister und unter den wenigen Werken älterer Künstler einen barmherzigen Samariter von *Joh. Vorhont*, mit dem vollen Namen bezeichnet, doch ohne Jahreszahl; eine etwas verkleinerte Wiederholung des Braunschweiger Bildes desselben Malers.

Es erübrigt noch einen Blick auf die hervorragendsten Stücke einiger Privatsammlungen zu werfen. In den beiden Sammlungen der *Barone Arthur und Edmund v. Lüdinghansen-Wolff* (Mitau,

Katharinenstrasse und Seestrasse), deren grösster Teil aus der Sammlung des Grafen *Vincenz Raczynski*, des Grossvaters der Brüder, stammt, ist eine Darstellung von *David und Urias* zu sehen von *Aert de Gelder*; von *Joos Craesbeeck* eine Gesellschaft Karten spielender Bauern, früher im Besitze des Grafen *C. v. Mantuffel* in Petersburg. An das Dresdner Actäon-Bild (Kat. No. 1249) des *C. Poelenburgh* erinnert hier ein grosses Bild des *Jan Olis* mit ähnlichem Vorwurf, bez. mit dem vollen Namen und dem Zusatz: Roma pinsit AO. 1631. Sehr duftig gemalt ist der Strand von Scheveningen von *Egbert van der Poel*, dem reizenden Bildchen desselben Meisters in der Galerie zu Cassel nicht unähnlich, doch grösser in den Abmessungen. Das hiesige Bild ist von nahezu quadratischer Form: 29 cm hoch, 29,5 cm breit. — Von

*David Vinckboons* ist ein Kinderfest in einem Dorfe zu erwähnen; stellenweise im Sujet wohl etwas derb, aber gut gemalt. — Eine kleine etwas steife Bauernstube liesse sich dem Kolorit nach als eine Jugendarbeit des *Adriaen van Ostade* ansprechen und ein unter dem Namen des *Godfried Schalcken* gehendes Bild, ein Mädchen mit einer Laterne, wäre vielleicht richtiger dem *Arnold van Boonen* zuzuweisen.

In der Sammlung des Grafen *Medem auf Elley*

in Kurland ist eine kleine, auf den Namen des *Jan van Eyck* getaufte Trauung der *Maria* bemerkenswert, die aber weit mehr einem nieder-rheinischen Meister, der niederländischen Einfluss erfuhr, als dem grossen Niederländer selbst zuzuweisen wäre. Manche Züge in den Köpfen, die stark ausgebildeten Nasen, die gestreckten Gestalten und das Koloriterinnern an den Meister von *St. Severin*.

— Vorzüglich, wenn auch in der Färbung etwas bunt, ist ein Kircheninterieur von *Barth. van Bassen* und von grosser Feinheit ist ein kleiner gutbezeichneter Männerkopf von *Adriaen van Ostade*. — Ein schönes Blumenstück besitzt die



Abb. 12. *Barth. v. d. Helst, Agata Briol. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.*

Sammlung von *Rachel Rnijsch*; von *Abraham Teniers*, der in hiesigen Sammlungen überhaupt recht häufig zu sehen ist, drei Bilder: eine Gruppe rauchender Bauern, eine Zechergesellschaft und ein Tischgebet. — Eine ziemlich umfangreiche Landschaft mit Viehherde von *Berghem* und eine Landschaft mit einer auf der Reise rastenden Gesellschaft von *Pieter Gijssels*, sowie eine prächtige Lagerszene von *Pieter Wouwerman* verdienen Beachtung; ebensowenig ein männliches Porträt aus der *Mireveltschen Schule*. — Reichhaltig ist die

Sammlung von *Rachel Rnijsch*; von *Abraham Teniers*, der in hiesigen Sammlungen überhaupt recht häufig zu sehen ist, drei Bilder: eine Gruppe rauchender Bauern, eine Zechergesellschaft und ein Tischgebet. — Eine ziemlich umfangreiche Landschaft mit Viehherde von *Berghem* und eine Landschaft mit einer auf der Reise rastenden Gesellschaft von *Pieter Gijssels*, sowie eine prächtige Lagerszene von *Pieter Wouwerman* verdienen Beachtung; ebensowenig ein männliches Porträt aus der *Mireveltschen Schule*. — Reichhaltig ist die

Sammlung auch an den Werken anderer Künstler. Beachtenswert ist eine Landschaft mit Tieren von *Philipp Peter Roos* und ein durchgeführtes Porträt des Grafen Peter Medem von *Anton Graff*. Von Interesse ist auch eine Reihe von Miniaturen von *Gerhard von Kügelgen*. — Stimmungsvoll ein Bild von *Caspar David Friedrich*, Nebel auf See, ferner ein Winterbild von *Joh. Chr. Klengel* und von Interesse eine 1789 von *Wilhelm Tischbein* in Neapel gemalte Allegorie, die Macht des Menschen darstellend: zwei Könige der Tierwelt, ein erlegter Löwe und ein mächtiger Adler, werden durch die Pferde zweier von der Jagd heimkehrenden Jäger in antiker Tracht auf dem Wege dahingeschleift. — Von französischen Meistern sind *Pierre Paul Prud'hon* mit einem Bildnisse der Herzogin Dorothea von Kurland, geborene Reichsgräfin Medem und *Claude Joseph Vernet* mit einem Schiffbruch hervorzuheben. —

Aus der Sammlung des Grafen *Heinrich Keyserling* haben wir zwar keine lange Reihe von Bildern aufzuführen, dagegen aber einige von höherem Kunstwert. Voran steht ein Selbstporträt von *Rembrandt*, in Viertelwendung nach rechts, den Beschauer anblickend. Das Bild gehört noch der Leidener Zeit des Meisters an. Das Haar ist von der Stirn zurückgestrichen und wird

von einem grünlichen Barett bedeckt. Auf der Oberlippe zeigt sich der erste Flaum des keimenden Bartes und von der kräftigen Nase fällt ein tiefer Schlagschatten auf die linke Wange und die unteren Gesichtspartien. Die Schultern deckt ein violettbrauner Mantel mit Pelzkragen, in den eine goldene Brustkette zum Teil versinkt. Die Ausführung ist glatt und verschmolzen; sie hat noch wenig von der späteren freien breiten Pinselführung, doch zeigt sich schon in der Behandlung der Schatten das Streben nach grossartiger Lichtwirkung. Das Bild ist auf Leinwand gemalt, 56 cm hoch, 46 cm breit. — Ein zweites schönes Werk ist eine Darstellung des

Kentauren Nessus, die schöne Dejanira auf seinem Rücken über den Euenos tragend, angeblich von *Rubens*. Das Bild für eine eigenhändige Schöpfung des Meisters zu halten, liegt kein Anlass vor, doch ist es jedenfalls ein tüchtiges, ganz in seinem Geiste gehaltenes Schulbild. (Holz 0,53 hoch, 0,365 breit). — Sicherer sind wir bei einer köstlichen Abendlandschaft des Utrechters *Jan Both*. Durch die im Vordergrund aufstrebenden Baumriesen leuchtet das verglühende Licht der Sonne und spiegelt sich wieder im Wasser des den Mittelgrund durchschneidenden Flüsschens, während die Thäler sich bereits in die bläulichen Schatten der Dämmerung zu

hüllen beginnen.

Das Bild gehört unstreitig zu *Both's* vorzüglichsten

Schöpfungen. Es ist auf Holz gemalt, 0,75 hoch, 0,52 breit.

— Der Seltenheit wegen möge hier eines kleinen brauntönigen, flott gemalten Bildes gedacht werden, das einen

Kupferstecher bei der Arbeit in seinem Atelier darstellt von *J. Quaet*. Herr Dr. C. Hofstede de Groot teilte mir gelegentlich mit, dass der Maler in Amsterdam thätig war und dort 1688 das Bürgerrecht erwarb.

Die Sammlung der Frau von *Bach zu Danneuthal* enthält hauptsächlich Bilder von Meistern aus dem letzten Viertel des 18. und aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, doch auch einige gute

Niederländer. Unter diesen steht eine prächtige Marine von *Hendrik Dubbels* an der Spitze; ferner sind zu erwähnen: eine Kanallandschaft mit zechenden Bauern von *Jan Cornelisz Droochsloot*, ein Frühstückstisch von *Pieter Clasz*, ein Blumenstück von *Cornelis de Heem*, ein anderes von *Jan van Huijsum*, eine schöne Flusslandschaft mit Reitern von *Pieter Wouwerman* und eine Jungfrau mit dem Kinde von *Joh. Vorhout*. Unter den deutschen Meistern ist besonders *Anton Graff* mit vier köstlichen Porträts vertreten, darunter ein Selbstporträt vom Jahre 1785 und das Bildnis seines Schwiegervaters, des Professors *Joh. Georg Sulzer*; ferner *Christian Leberecht Vogel* mit einem



Abb. 13. *Jan Steen, Bildnis.  
Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.*

Bildnis der bekannten beiden spielenden Knaben, (Dresdner Galerie Kat. No. 2189), angeblich das erste Bild dieser Art. Nach einer Mitteilung des Malers Julius Döring (geb. in Dresden 1818, gest. in Mitau 1898, wo er seit 1845 ansässig war), in den Sitzungsberichten der Kurländischen Gesellsch. f. Literatur u. Kunst, 1883, S. 4 ff., besass ein Bild derselben Art der Graf Eduard Raczynsky, der im Jahre 1872 nach Erfurt übersiedelte und es dahin mitnahm. Ein zweites Bild befand sich im Besitze des Justizrats Jacob Andrae, der es der Familientradition nach vom Künstler selbst erworben haben soll. Von Andrae, der eine recht ansehnliche Sammlung von Gemälden, be-

Mädchen, von *Wilhelm von Kügelgen*, Bildnis des Professors v. Groschke von *Chr. Wilh. Ernst Dietrich* u. a.

In der Sammlung der *Baronin Medem* sieht man eine gute Felsenlandschaft von *Gillis d'Hondekoeter* mit dem bekannten Monogramm, eine vorzügliche Herbstlandschaft von *Salomon van Ruijsdael*, eine Mondscheinlandschaft von *Aart van der Neer*, eine Landschaft, Baumgruppe an einem See von *Lukas Franken*, der 1650 und 1655 als Lehrling des Jacob de Wet genannt wird.

Bedeutend war die Sammlung, die von den Baronen Ferdinand und Theodor von der Ropp im



Abb. 14. *Van de Velde, Marine. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.*

sonders Dresdner Künstler, wie Graff, Klengel, Dietrichy, Wagner u. s. w. besass, ging diese und das Vogel'sche Bild im Jahre 1814 in den Besitz seines Schwiegersohnes, des Dr. med. Joh. Gottlieb von Groschke (1760—1828) über. Von diesem erbte Haus und Galerie dessen Tochter, die Staatsrätin Julie v. Klein, nach deren Tode ihre Tochter, die jetzige Besitzerin, Frau v. Bach, den Besitz antrat. (Vgl. auch die Mitteilung von Th. Distel in der Kunstchronik N. F. VII, S. 372.) — Auch ein guter *Gauermann* ist hier vorhanden: Aufziehendes Gewitter; in dem Einnahmebuch *Gauermann's* (Ztschr. f. b. K. XVIII, S. 253) unter No. 120 aufgeführt. Der hier genannte Herr v. Klein war der Vater der jetzigen Besitzerin. Ausser diesen findet man Bilder von *Karl Sohn*, betendes

Jahre 1801 gegründet wurde. Es war ihnen gelungen, aus der Masse der in Italien von den Franzosen zusammengebrachten und für das damalige Nationalmuseum bestimmten Bilder, die in Paris zum Teil unter der Hand verkauft wurden, beträchtliche Erwerbungen zu machen; anderes gelangte durch Ankäufe an verschiedenen Orten Italiens in ihren Besitz. Aus dieser Sammlung stammt, wie eingangs schon erwähnt, die kleine Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Franziskus in der Berliner Galerie. Die ehemals aus 84 Nummern bestehende Sammlung schmolz durch weitere Veräußerungen allmählig zusammen und im Jahre 1864 waren nur noch 52 Stücke vorhanden, die zum Teil in Szadow (Litauen), zum Teil auf dem Gute Neu-Autz in Kurland aufgestellt

sind. Die Sammlung ist wiederholt ausgestellt gewesen; so in Berlin, Dresden, Paris und Petersburg. Eine Beschreibung derselben lieferte im Jahre 1821 das in Stuttgart herausgegebene Kunstblatt in No. 86. Eine neuere, sehr eingehende Beschreibung verfasste 1864 der Maler Julius Döring in Mitau, die in der balt. Monatschrift, Band IX, S. 540 ff. erschien. Nach der Beschreibung Döring's — ich habe leider keine Gelegenheit gehabt die Sammlung zu sehen — der auch die Notizen über die Erwerbungen der einzelnen Stücke hat einsehen können und mehrere Bilder restaurierte, stammte eine *Leonardo da Vinci* zugeschriebene Madonna mit dem Kinde aus der Galerie Borghese (aber schon die Bemerkung, die Passavant über das Bild macht, nachdem er es auf einer Ausstellung in Berlin gesehen hatte [Vasari, Übersetzung von

ist aus der Ambrosiana in Mailand hierher gekommen Aus der Sammlung des Herzogs von Caserta stammt eine Madonna mit dem Kinde des *Giulio Romano* (1806 von Ph. Veit in Kontur gestochen) und eine Susanna im Bade, die der Katalog dem *Cavaliere d'Arpiuo* zuweist. Eine Madonna mit dem Kinde aus dem Palazzo Vittori in Florenz ist dem *Andrea del Sarto* gegeben (es will aber die Beschreibung der Technik des Bildes nur schwach auf ihn passen). Eine aus der Villa Aldobrandini stammende Madonna soll die Bezeichnung des *Fra Bartolomeo* tragen. Eine Madonna, das Kind anbetend, mit Joseph und einem Engel, ehemals in der Galerie Giustiniani in Rom, ist angeblich von *Garofalo*. Aus dem Palazzo Grimaldi in Venedig stammt ein auf dem Kreuz schlafendes Christuskind, hier dem *Guido Reni* zuge-

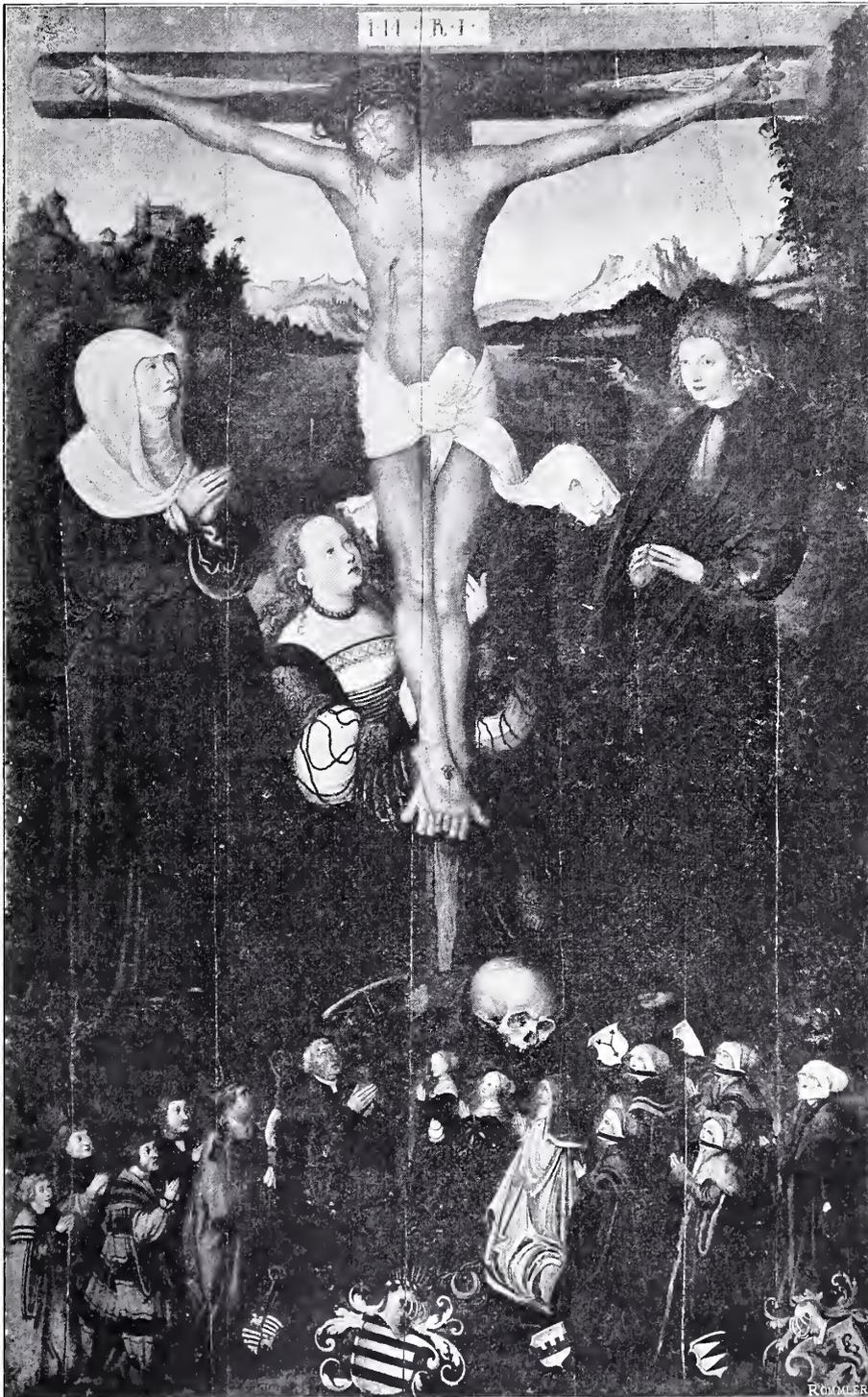


Abb. 15. Schule Lucas Crauach d. ä., Christus am Kreuz. Rathshof bei Dorpat, Sammlung von Liphart.

Schorf III. Anmerkung 13 auf S. 46] spricht nicht für die Autorschaft Leonardo's). Eine dem *Bernardo Luini* zugewiesene Magdalena mit der Salbenbüchse

wiesen (vielleicht ein Albiani; Malwasia erwähnt das Bild und spricht lobend von ihm). Eine figurenreiche Entführung der Europa, ehemals der Samm-

lung Altieri angehörend und hier auf den Namen das Francesco Albani gehend, will Döring dem *Pier Fr. Mola* zuweisen. Eine büssende Magdalene, angeblich von *Schidone*, stammt aus dem Schlosse Capo di Monte bei Neapel. Auf den Namen Troccacino (vielleicht Giulio Cesare) ist eine Madonna mit Christkind getauft. Aus einem Nonnenkloster in Rom stammt ein heil. Antonius mit dem Christkind. Die Figur des Heiligen war durch Übermalung mit Wasserfarben in eine Madonna verwandelt worden. Döring beseitigte die Übermalung und weist das Bild dem *Sassoferrato* zu. Eine Verleugnung Petri von *Caravaggio* (die auch *Malvasia* erwähnt) befand sich früher im Palazzo Butrigani in Florenz. — Aus der Rubensschen Schule ist ein »Tod des Kentauren Nessus« (ein ähnliches Bild in der Galerie Strogonow in Petersburg); es stammt aus der Galerie Borghese. Ein Porträt Philipp II. von Spanien, früher in der Galerie Pitti, scheint niederländischen Ursprungs. Ein männliches Porträt mit der Beischrift Ao. 1643 ÆTAT 76. I. W ist fälschlich als das des Hugo Grotius bezeichnet. Inschriftlich aus dem Jahre 1600 stammt ein kleiner Flügelaltar, in Antwerpen erworben; auf den Aussenseiten der Flügel zwei Wappen, auf den Innenseiten derselben links vier männliche, rechts vier weibliche Porträts, im Mittelbilde die Anbetung der Hirten, darüber eine musizierende Engelgruppe (von Seiffert in Kontur gestochen). Ferner werden genannt zwei bezeichnete Teniers, zwei Schlachtenbilder, bez. G. P. Rugendas fes. it. Aug. Vind. 1699, eine bezeichnete Landschaft von A. Pynacker, eine Landschaft mit dem Monogramm L. F. (wahrscheinlich Lucas Francken) und eine andere mit Felspartien im Vordergrund, die Döring nach dem Monogramm G. d. H. dem Guillaume de Heusch zuweist, was richtiger wohl in Gillis d'Hondekoeter zu ändern wäre. Schliesslich werden hervorgehoben zwei Landschaften von Isaak Moucheron und eine von Anth. Waterloo.

Aus der früher nicht unbedeutenden Sammlung von Skulpturen sind hervorzuheben zwei Thorwaldsen'sche Werke: ein Marmorrelief mit dem Abschied der Briseis von Achilles und eine Venus Victrix. —

Die von dem Maler Karl Timoleon v. Neff auf seinen Gütern Minkenhof und Piera in der Nähe von Wesenberg in Esthland angelegte Sammlung (jetzt im Besitze der Frau v. Grünwaldt, einer Tochter des Malers) enthält zum grössten Teile eigne Werke des Künstlers und von ihm angefertigte Kopien nach italienischen Meistern; ausserdem eine Skulptursammlung, meist

Kopien nach Antiken, und eine Sammlung sächsischer, französischer und Petersburger Porzellane. Katalog vom Jahre 1894.

Aus der Sammlung auf Schloss Fährna bei Reval (v. Stackelberg'scher Besitz) machte vor mehreren Jahren ein Holbeinporträt viel von sich reden. Die Meinungen über das Bild blieben geteilt, neigten aber mehr dazu, es für eine alte Kopie nach dem Stich von Vorsterman zu halten (s. Wöhrmann, Zeitschr. f. b. K. VII).

Es liesse sich die Blütenlese noch um vieles vermehren, wenn das, was sich sonst noch in Privatbesitz befindet, aufgeführt werden sollte. Nicht unbedeutend ist die Sammlung des Herrn Paul v. Transehe in Riga, aus dessen Besitz ein *Tiepolo* in Hirth's Formenschatz wiedergegeben ist. — Zwei kleine, sauber gemalte Landschaften im Besitze des Fräulein v. Frey in Mitau, davon die eine die Bezeichnung W. VD. B. F. trägt, seien erwähnt. Es ist das vielleicht die Bezeichnung des *Willem van de Bundel*, den v. d. Willigen in den *Artistes de Haarlem* S. 100 nennt. — Zum Schluss mag noch ein Madonnenbild genannt werden, das sich im Besitze des Barons Bathory-Simolin auf dem Gute Gross-Dselden bei Libau befindet und unter Cornelius Leitung von dessen Schüler *Jakob Götzenberger* gemalt wurde. Cornelius sandte das Bild mit einem noch erhaltenen Begleitschreiben, datiert aus München vom 6. Sept. 1823 (?) (abgedr. in den Sitzungsberichten der Kurl. Gesellsch. f. Literatur u. Kunst 1867, S. 181) seinem Besteller zu. Den Preis hatte er auf »140 Carolin zu 11 Fl. die Caroline« festgesetzt. (Vgl. auch den Aufsatz von A. v. Zahn in der Ztschr. f. b. K. Bd. I, S. 59 ff., dem ein Umrissstich nach dem Karton zu dem Bilde von Th. Langer beigegeben ist.)

Zu den bereits angeführten Graff'schen Porträts mögen noch zwei genannt werden, die sich im Besitze des Herrn Bernhard A. Hollander in Riga befinden. —

Reproduziert ist nur in seltenen Fällen etwas von den hiesigen Bilderschätzen. Ausser den bereits genannten Stücken ist nur die Tanzstunde von *Pieter Codde*, im Besitze des Herrn v. Sivers in Dorpat, durch die Radierung von Unger (Zeitschr. f. b. K. XI, S. 32) in weiteren Kreisen bekannt geworden. Neuerdings sind dem Katalog der Brederlo'schen Gemäldegalerie in Riga, der vom Verfasser dieses im Jahre 1894 bearbeitet wurde, einzelne Lichtdrucke nach älteren Gemälden beigegeben.

Riga.

DR. WM. NEUMANN.

# DIE FRANZÖSISCHE KUNST IM JAHRE 1900

VON WALTHER GENSEL.

## III.

### DIE SKULPTUR.

ES ist ein goldenes Zeitalter für die Bildhauer, in dem wir leben. Niemals noch sind so zahlreiche und lohnende Aufgaben an sie herangetreten. Bei allen Völkern erwacht der Stolz auf die

ruhmreiche Vergangenheit und sucht in Riesendenkmälern nach sichtbarem Ausdruck. Für jeden irgendwie um

Staat oder Gemeinde, Wissenschaft oder Kunst verdienten Mann wird sofort nach seinem Tode für ein Denkmal gesammelt. Überall werden neue Museen eröffnet, die mit Kunstwerken versorgt werden müssen. Nirgends aber ist der Denkmaleifer so gross wie in Frankreich. Es vergeht kaum ein Sonntag, an dem nicht unter dem Vorsitz eines Ministers in Paris oder in der Provinz eine Statue oder wenigstens eine Büste auf einem Sockel enthüllt wird. Dazu kommen hier die unzähligen Monumente auf den

Friedhöfen und die kaum minder zahlreichen allegorischen Gruppen und Figuren, mit denen alle öffentlichen Anlagen geschmückt werden. Leider entsprechen die Kunstwerke nur selten der Würde der dargestellten Personen und Ideen.

Weitaus das grösste aller in der letzten Zeit in Paris errichteten *Denkmäler* ist die im November enthüllte »Republik« von Dalou. Zwei mächtige, den Genius der Freiheit tragende Löwen ziehen einen von

der Arbeit und der Gerechtigkeit geschobenen und von dem Überflusse begleiteten

Triumphwagen mit einem Globus, auf dem die Republik mit einem Rutenbündel in der Hand steht. Wir haben es also mit demselben Allegorienkram zu thun, wie ihn z. B. Pigalle für sein

Rheinischer Denkmal Ludwigs XV. verwendet hat. Ein Globus auf einem Wagen, weil »die Idee der Freiheit die Welt erobert«, ein Rutenbündel, weil »Einigkeit stark macht«! Und diese wesenlosen Formeln auf einem Denkmal, das wie kein anderes bestimmt ist, unmittelbar aufs Volk zu wirken! Dazu

kommt die sonderbare Zusammenstellung der Kostüme: Die Republik antik, Freiheit

und Überflusse nackt, die Arbeit in Hose und Schurzfell, die Gerechtigkeit in einer Art Rokokokostüm. Dass ein so grosser Künstler wie Dalou in den Einzelheiten Prächtiges geleistet hat, ist selbstverständlich, das Denkmal als Ganzes aber ist der Gipfel dessen, was wir ba-



Die Republik. Denkmal auf der Place de la République in Paris. Von Jules Dalou.

rock zu nennen pflegen. Befriedigender ist des Künstlers fast zur selben Zeit vollendetes Alphanth-Denkmal in der Avenue du Bois de Bologne. Merkwürdig berührt es aber hier, dass er um den Sockel, auf dem der Schöpfer der grossen Pariser Parkanlagen steht, lebende Künstler, darunter sich selbst, gruppiert hat.

Auf der Weltausstellung befinden sich die Gipsmodelle zweier grosser Denkmäler für Viktor Hugo, ein vollendetes von Barrias und ein unvollendetes von Rodin. Auf beiden sehen wir allegorische weibliche Gestalten, die dort den steilen Felsen, auf dem der Dichter steht, huldigend umkreisen, während sie sich hier zu ihrem sitzenden Liebling schwebend herniederneigen, um ihm seine Lieder zuzuflüstern. Aber sonst sind die beiden Werke so verschieden wie nur möglich. Bei Barrias' Hugo ist das moderne Kostüm nur zum Teil durch eine mantelartige Drapierung verdeckt, sein Haupt ist bartlos und von wallenden Locken umrahmt, Rodin's Hugo ist nackt, bärtig, mit buschigen Haaren und Brauen. Dort haben wir die Apotheose des offiziellen grossen Dichters, hier belauschen wir den Menschen in seinem tiefsten Sinnen und Denken. Es ist unnötig zu sagen, welches Werk den tieferen Eindruck hinterlässt. Und doch möchte ich nicht in den rückhaltlosen Beifall der Rodinpartei — denn es giebt in Paris eine solche Partei — einstimmen. Noch ist das Denkmal nicht fertig, noch wissen wir nicht, wie es an Ort und Stelle wirken wird. Rodin's Balzac aber hat uns gezeigt, dass eine Statue hochinteressant und selbst genial und doch als öffentliches Monument unmöglich sein kann.

Alle drei Statuen — Balzac ist, wie man sich erinnern wird, in einer Art Schlafrock dargestellt — zeigen uns, dass die Kostümfrage trotz allem und allem für die Bildhauer noch nicht gelöst ist, und bestätigt das, was wir gelegentlich der Malerei gesagt haben. Gewiss sind in den letzten Jahren eine ganze Anzahl Standbilder in der Tracht unserer Zeit geschaffen worden, wo aber die Künstler mehrere Figuren zusammenstellen, vermeiden sie diese gern. Ein beliebter Ausweg ist es, die Büste des Helden auf einen hohen Sockel oder eine Säule zu setzen und diese dann mit allegorischen oder der Wirklichkeit entnommenen weiblichen Gestalten, bei den Dichtern und Komponisten besonders gern mit Figuren aus ihren Dramen und Opern, zu umgeben. Barrias hat die Büste des Dichters Augier mit den Gestalten der Komödie, der Abenteurerin und eines die Geissel der Satire schwingenden Knaben, Mercié die des Komponisten Gounod mit den Figuren von Gretchen, Sappho und Julia umgeben. Der jüngst verstorbene Falguière hat am Sockel der Büste Bizet's eine nackte weibliche Gestalt und eine Carmen, Verlet bei seinem Maupassant-Denkmal eine den Bel-Ami lesende Pariserin angebracht. Die Reihe der Beispiele liesse sich mit Puech (Denkmäler des Chinareisenden Garnier und des Dichters Leconte de l'Isle), Coutan (Ch. Floquet auf dem Père-Lachaise) und anderen noch weit fortsetzen. Mehr als eins dieser Werke ist wohl gelungen und nimmt sich besonders in hübscher Um-

gebung malerisch aus, aber eigentlich ist es doch ein Umding, von der Hauptperson nur den Kopf und die Nebenpersonen in voller Figur zu bringen. Ein einziges Beispiel ist mir bekannt, wo man auch bei einem Manne aus früherer Zeit denselben Weg eingeschlagen hat, das ist das hübsche Watteau-Denkmal von Gaugué im Luxembourg-Garten. Nur bei zwei Personen macht die heutige Tracht dem Bildhauer kein Kopfzerbrechen, beim Soldaten und beim Priester. Vielleicht das beste Reiterstandbild der letzten Jahre ist der Herzog von Aumale von Gérôme. Es ist bewunderungswürdig, welche nie versiegende Lebenskraft in diesem nun 76jährigen Greise steckt, der sich noch als einen bedeutenden Bildhauer enthüllt hat, als seine Malereien bereits Altersschwäche zu verraten schienen und nicht mehr recht ernst genommen wurden. Daneben ist das Standbild Washingtons von Frémiet zu nennen, das soeben in Paris enthüllt worden ist. Unter den Priesterstatuen ragt Falguière's Kardinal Lavigerie, der vollste Lebenswahrheit mit einer gewissen hieratischen Grösse vereint, weit über alle anderen hinaus. Daneben seien die knieenden Grabstatuen des Kardinals Guibert von Louis Noël und des Kardinals Meignan von Sicard genannt.

Unter den historischen Gestalten hat keine die Phantasie der französischen Bildhauer so dauernd und stark beschäftigt wie die Jungfrau von Orléans. Allein in Paris sind ihr drei Denkmäler auf öffentlichen Plätzen errichtet worden. Von den Darstellungen des in Gebet versunkenen, innig verzückten oder prophetisch ins Weite schauenden Hirtenmädchens ist die Statue Chapu's in unzähligen Bronzenachbildungen verbreitet und wird kaum von einer anderen an Volkstümlichkeit erreicht werden, — unter den Darstellungen der in glühendem Gottvertrauen einherstürmenden Heldin treten die Reiterbilder von Frémiet und Dubois am meisten hervor. Dubois' Statue steht seit drei Jahren vor der Kathedrale von Rheims, wo sie neben den mittelalterlichen Apostel- und Königsgestalten fast verschwindet, neuerdings ist ein zweites Exemplar vor der Kirche St. Augustin zu Paris enthüllt worden. Das Modell ist jetzt wieder in der Skulpturenhalle des Grand Palais ausgestellt. Niemals vielleicht ist die herbe Jungfräulichkeit des Hirtenmädchens zugleich mit ihrer heldenmütigen Begeisterung und ihrer felsenfesten Frömmigkeit so zum Ausdruck gebracht worden. Man braucht sie nur mit der gleichzeitig ausgestellten Theaterheroine von Allouard zu vergleichen, um ihrer Vorzüge recht inne zu werden.

Die Bauten der Weltausstellung hätten eine reiche Gelegenheit zur Entfaltung monumentaler Plastik geboten. An Aufträgen hat es nicht gefehlt. Die Vorderfassade des grossen Kunstpalastes allein ist mit einer mächtigen Giebelkrönung, vier gewaltigen allegorischen Gruppen, zwölf sitzenden und acht stehenden Figuren geschmückt, für die die namhaftesten Künstler herangezogen worden sind. Das Ergebnis ist äusserst gering. Viele einzelne Figuren würden in einem Museum nicht übel wirken, monumental ist keine einzige. Die vier zum Teil überaus naturalisti-



*Das Monument der Toten auf dem Père Lachaise in Paris. Von Bartholomé.*

schen weiblichen Gestalten der Schönen Künste scheinen sich zwischen die Säulen des Peristyls nur verirrt zu haben, so wenig passen sie zu ihnen. Bei der

Alexanderbrücke ist der Misserfolg wohl zum Teil auf das Programm zu schieben. Frankreich zur Zeit Karls des Grossen, der Renaissance, Ludwigs XIV. und in der Gegenwart in vier grossen Frauengestalten darzustellen, das ist keine Aufgabe, die einen oder vielmehr vier Künstler begeistern könnte. Alle vier haben sie ungefähr gleichmässig gelöst, nicht gerade schlecht, aber ohne eine neue Idee. Für die Löwengruppen war wohl ein gewisser Barocksil vorgeschrieben, Dalou und Gardet hätten sonst gewiss noch kraft- und lebensvollere Tiere geschaffen. Am besten sind die von weiblichen Genien geleiteten vergoldeten Flügelrosse auf den Pylonen, insbesondere die von Frémiet. Inwiefern sie aber den Ruhm der Künste und Wissenschaften, des Handels und der Industrie darstellen sollen, ist nicht recht zu ersehen.

die von weiblichen Genien geleiteten vergoldeten Flügelrosse auf den Pylonen, insbesondere die von Frémiet. Inwiefern sie aber den Ruhm der Künste und Wissenschaften, des Handels und der Industrie darstellen sollen, ist nicht recht zu ersehen.

lichen Schicksal unterworfen. Gegenüber erblicken wir die Zurückbleibenden in stummer Verzweiflung oder namenloser Sehnsucht. Doch der Künstler lässt uns nicht bei dem »Ungewissen«. Unten sehen wir in ein Elterngrab, von dem der

Weitaus das schönste und tiefste grosse Skulpturwerk der letzten Jahre ist das Totendenkmal von Bartholomé auf dem Friedhofe Père-Lachaise. Auf unserer nach dem jetzt wieder aufgestellten Modell des Künstlers aufgenommenen Abbildung ist der architektonische Aufbau nur zum Teil wiedergegeben. Links und rechts von der unteren Hälfte schliessen sich Flügeltüren an verschlossenen Thüren an. Oben gähnt der Eingang zum Ungewissen uns entgegen, in den ein junges Paar bereits eingetreten ist. Andere werden ihm folgen, vor Grauen zurückbebend oder von Hoffnung erfüllt, angstvoll sich versteckend, still getröstet oder andere tröstend, wehmütig dem Leben einen letzten Gruss sendend, alle aber dem unerbitt-

lichen Schicksal unterworfen. Gegenüber erblicken wir die Zurückbleibenden in stummer Verzweiflung oder namenloser Sehnsucht. Doch der Künstler lässt uns nicht bei dem »Ungewissen«. Unten sehen wir in ein Elterngrab, von dem der



*Der Kuss. Von Auguste Rodin.*

lichen Schicksal unterworfen. Gegenüber erblicken wir die Zurückbleibenden in stummer Verzweiflung oder namenloser Sehnsucht. Doch der Künstler lässt uns nicht bei dem »Ungewissen«. Unten sehen wir in ein Elterngrab, von dem der

Engel des Lichtes soeben den Stein hinweggenommen hat. Auf's höchste zu bewundern ist die rhythmische und doch ganz freie Komposition, die individuelle

und doch nicht naturalistische Behandlung der Körper, die unendlich keusche Verwendung des Nackten. Vielleicht das schönste aber ist die aus einem einzigen Sandsteinblock herausgehauene Mittelgruppe. Bartholomé ist durch einen ihn im Innersten erschütternden Todesfall zu dem gewaltigen Werke bewogen worden, an dem er fast ein halbes Menschenalter gearbeitet hat. Weil ihm sein Schaffen aus dem Innersten quoll, dringt es tief hinein in die Seele des Beschauers.

\* \* \*

Wir hatten bei der Malerei ein immer stärkeres Zurückgehen der historischen und allegorischen, religiösen und mythologischen Stoffe beobachtet. Bei der Skulptur spielen sie alle naturgemäss noch eine sehr grosse Rolle. Die Hauptaufgabe der Bildhauer ist einmal

der *nackte menschliche Körper*, und es ist ihnen schliesslich nicht zu verdenken, dass sie ihn nicht, wie Hildebrand es gethan, ohne jede besondere Beziehung darstellen wollen.

Auffallend ist es allerdings, dass die Darstellung von Figuren aus dem Volke, wie sie in Belgien von Meunier, Vanderstappen und anderen mit so grossem Erfolge vertreten wird, in Frankreich so wenig Anhänger gefunden hat. Unter den sechshundert Skulpturen auf der Weltausstellung finden wir kaum ein halbes Dutzend Beispiele. Boucher's bekannte hübsche Bäuerin, Le Duc's alte Waschfrau aus der Normandie, Hugue's ungemein lebendig aufgefasster Töpfer, Gréber's vom schlagenden Wetter getroffener Bergmann seien hervorgehoben. Die Vorliebe für die eigentlich barocken



Die Verzeihung. Von E. Dubois.

Motive scheint endlich etwas abzunehmen. Allerdings treffen wir noch auf eine ganze Anzahl Werke, wie den an Gift sterbenden Sklaven von Loiseau-Rousseau,

wie die Ringer von Charpentier, bei denen der eine direkt auf dem Kopfe steht, wie den ungemein bewegten, übrigens einen gewissen Eindruck nicht verfehlenden Sturm von Larche, aber im allgemeinen überwiegen die verhältnismässig ruhigen Statuen und Gruppen. Der Einfluss zweier Meister ist stark fühlbar, Rodin's und Falguières.

Rodin's Lebenswerk, wie es jetzt in einem besonderen Gebäude vereinigt ist, wirkt wie ein schwüles, atemberaubendes, unheimlich anziehendes Gedicht auf die den Menschen ewig verfolgenden und nie befriedigenden Leidenschaften, und zwar besonders auf die Sinnlichkeit, vom gesunden Begehren bis zu den perverstesten Träumen. Seinen Gipfelpunkt findet es in dem gewaltigen Entwurfe zum »Eingang der Hölle«. Alle die kleinen, bald nur in Gips skizzierten, bald wie im Fieber in Marmor gehauenen Figuren und Gruppen erscheinen als Vorarbeiten

für sie. Das ist ein ewiges Sichhaschen, Sichumfängen und Sichentwinden, Sichküssen und Sichbeissen, ein Gemisch von Begierde und Ekel. Die kühnsten und unwahrscheinlichsten Stellungen sind mit einer Virtuosität ohnegleichen gegeben. Zwei Eigenschaften kennzeichnen ausserdem die Kunst Rodin's. Zunächst eine Vorliebe für ungemein kräftige und charakteristische Formen und bei diesen obendrein eine weit über die

Natur hinausgehende Betonung des Charakteristischen. Man betrachte einmal genau die Stirnen auf seinen Porträtbüsten. So ungeheuer hervorspringende Stirnknochen hat kein Sterblicher. Oder man betrachte die Rückenmuskeln und Armmuskeln des Mannes auf der grossen Marmorgruppe »der Kuss«, vielleicht

seinem schönsten Werke! Wie die Leidenschaft bis in jeden von ihnen zu dringen, wie jeder einzelne unter ihr zu erbeben scheint! Und mit dieser Betonung des Charakteristischen geht nun die zweite Eigenschaft, die Vernachlässigung des Nebensächlichen, Hand in Hand. Die Werke des Michel-Angelo scheinen hier auf den Künstler von entscheidendem Einflusse gewesen zu sein. Aber was bei dessen Sklaven und Jahreszeiten Zufall war, wird hier bewusste Absicht. Rodin meint, dass der Eindruck tiefer sei, wenn der Phantasie noch Spielraum bleibe.

Selbst der Kuss ist in diesem Sinne nicht völlig

fertig, die Figuren sind noch nicht losgelöst von dem unbehauenen Blocke, das eine Bein ist fast nur angedeutet, und selbst die einzelnen Gesichtszüge ahnen wir mehr, als dass wir sie sehen. Es ist eine impressionistische Kunst, das vollkommene Gegenteil der klassischen, die durch ruhigen Adel der Form wirken will. Dass sie als Vorbild für junge Künstler ungemein gefährlich werden, sie zum geistreichen Dilettieren verführen kann,



*Hagar und Ismael. Von Sicard.*

braucht kaum gesagt zu werden. Glücklicherweise scheinen die Folgen bis jetzt noch nicht schlimm zu sein. Der einzige Rodinschüler, der in dem letzten Jahre halb aus dem Stein herausgehauene Köpfe ausgestellt hat, Emile Bourdelle, ist ein hochbegabter und ernster Künstler. Hauptsächlich ist der Einfluss des Meisters dahingegangen, die Bildhauer zur Darstellung kraftvoller, von tiefer seelischer Erregung ergriffener Gestalten zu bewegen. Vier Künstler treten hier hauptsächlich hervor, Boisseau, Escoula, Ernst Dubois und Sicard. Der erste wird ungefähr gleichalterig mit Rodin sein, die letzten stehen in den Dreissigern. Escoula's schönstes Werk ist bis jetzt der »Tod der Prokris«, er lässt sich an Intensität des Ausdrucks und der Form mit dem »Kuss« vergleichen.

Ebenso hoch möchte ich die »Verzeihung« von Dubois stellen. Der Kopf des Alten, seine wundervoll gearbeiteten Hände und Arme und die zugleich in tiefster Scham abwehrende und in unaussprechlichem Glück sich anschmiegende Gestalt des verlorenen Sohnes

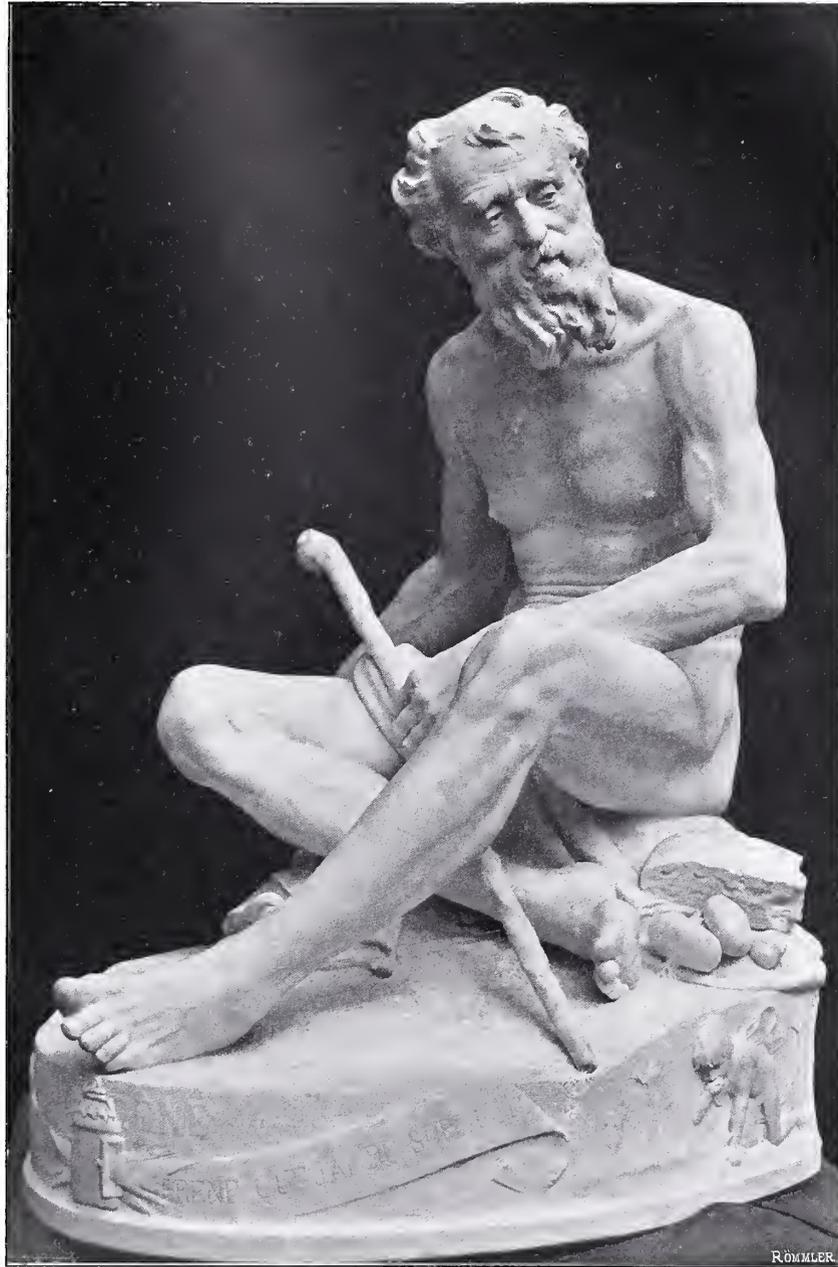
sind eines grossen Meisters würdig. Boisseau, den wir an anderer Stelle wiedertreffen werden, arbeitet nicht immer gleichwertig. Sein Diogenes, der infolge von Stimmgleichheit im vorigen Jahre, zugleich mit der »Verzeihung«, die Ehrenmedaille erhielt, lässt sich an Tiefe der Empfindung mit jener nicht messen, ist aber unübertrefflich in der feinen und

doch nicht kleinlichen Durchbildung eines Greisenkörpers. Sicard hat in den letzten Jahren besonders durch zwei Werke Aufsehen erregt, die grosse Gruppe des barmherzigen Samariters, bei dem die hilflose jugendliche Gestalt des Verwundeten wie die väterlich

wohlwollende des Menschenfreundes gleich ergreifen, und eine Hagar, die ihr Söhnchen auf einen Felsenvorsprung gebettet hat und nun in tiefster Erschöpfung neben ihm in die Kniee gesunken ist. Neben diesen vier Meistern seien Desruelles mit seinem »Hiob«, Bernard mit der prächtigen sitzenden Männergestalt »Besiegte Hoffnung«, Octobre mit seinem ungestümen aber ausdrucksvollem »Gewissensbiss«, Vidal mit seinem »Kain« und Seysses mit der schönen Gruppe eines sich umarmenden Paares (»Die Rückkehr«) genannt.

Falguière war der rücksichtslose Vollender des Naturalismus. Unbekümmert um die Regeln der Schule gab er sein Modell genau so wieder, wie er es gesehen, wie es ihm gefallen hatte. In der Jahrhundertausstellung kann man jetzt seine

berühmte »Diana« wieder sehen, dieses prächtige, derbe und dabei doch stolze Mädchen aus dem Volke mit den drallen Waden, den gedrunghenen Hüften und dem energischen Halse. Etwas Göttliches hat sie freilich nicht. In aller Erinnerung ist noch die »Tänzerin« vom Salon von 1897. Mehr als einmal hat man seinen weiblichen Gestalten Namen geben wollen, aber nicht



Diogenes. Von E. Boisseau.

solche von Göttinnen, sondern von bekannten Pariser Schönheiten. Natürlich schrie man über eine Entweihung der Kunst. Als ob van Eyck und Dürer nicht auch ihre Modelle ganz naturgetreu wiedergegeben hätten! Wenn man jetzt durch die Skulpturenabteilung hindurchgeht, findet man fast überall das Bestreben, den weiblichen Körper völlig individualistisch zu gestalten. In der Centennale bildet die Auffassung Falguière's eine Ausnahme — hier ist sie fast die Regel. Man betrachte nur die Salammbô von Ferrary,

die junge Muse der Geschichte von Boucher, die ganz pariserische Juno von Carlès und, um ein paar von den Jungen zu nennen, das Erwachen der Floravon Chevré und die Daphnis von Dercheu. Ja, viele gehen noch weit über Falguière hinaus, dessen

Gestalten doch alle einen Zug von Jugendlichkeit und herber Anmut besitzen, indem sie mit Vorliebe fleischige Körper, die in der Taille tiefe Falten geben, und weit aus-

ladende Hüften modellieren. Besonders charakteristische Beispiele sind die Figur der Malerei von Lefevre vorm Grand Palais, die ersten Mutterfreuden der Eva van Captier, die Susanne von Barrau und vor allem die einen Spiegel haltende Schöne von Carlier. Andere wieder — und diese bilden vielleicht die Mehrzahl — schliessen einen Kompromiss, idealisieren ihre Gestalten ein wenig, ohne doch sich dem Klassizismus in die Arme zu stürzen. Dazu gehört die reizende Gruppe einer jungen Mutter mit ihrem Kinde (»Ein grosses Geheimnis«) von Pech, das Echo im Walde von Plé,

der »Spleen« (nach Baudelaire) von Vital Cornu, der »weinende Fels« von Lemaire, die »Sternschnuppe« von Charpentier. Auch hier seien einige jüngere und junge Künstler genannt, Gasq mit seinem »Erwachen der Quelle«, Lami mit seinem »ersten Fehltritt«, Perron (Eulenspiegel), Deplechin (Amphitrite) und Deverger (Harmlose Jugend). In allen diesen Statuen und Gruppen steckt unendlich viel Können, die meisten von ihnen sind tadellose »morceaux«, aber kaum eine befindet sich unter ihnen, die uns mehr

als eine vorübergehende Augenweide zu bieten, irgend ein tieferes Gefühl in uns auszulösen vermöchte.

Dergrösste französische Tierbildner ist immer noch Frémiet.

Welch intensives Leben wogt in den beiden

Hochreliefs mit dem Mann aus dem Steinzeitalter, der einen jungen Bären an den Ohren mit sich zieht, und dem Orang-Utang, der einen Menschen erdrosselt! Berühmt und schon häufig nachgebildet

sind die Statuen des heiligen Michael und des heiligen Georg. Weit aus der begabteste unter seinen Schülern ist Georges Gardet. Er wurde bereits auf der vorigen Weltausstellung mit einer goldenen Medaille ausgezeichnet, hat aber doch erst in den letzten Jahren mit der sprühend lebendigen Gruppe kämpfender Panther, die sich im Luxembourg befindet, und der prachtvollen ruhigen Doppelgruppe »Löwen und Tiger« sein volles Können gezeigt und den Gipfel des Ruhmes erklommen. Die Löwen Dalou's sind die besten Figuren auf seinem schon besprochenen grossen Denkmal. Valton ist mir besonders durch seine Gruppe »Unter dem Auge des Bändigers;



*Panther. Von Georges Gardet.*

Unter dem Auge des Bändigers;

Löwe und Löwin-  
nen« aufgefallen.  
Suchen diese alle  
mehr oder weni-  
ger die Majestät  
des Raubtieres  
darzustellen, so  
hält sich Viktor  
Peter mit Vor-  
liebe an die ge-  
mütlicheren,  
menschenähn-  
lichen Züge, wie  
seine »Mutter-  
schaft« (Löwin  
und junge Lö-  
wen), der »Löwe  
mit der Ratte«  
und die amüsante  
Gruppe der spie-  
lenden jungen  
Löwen beweisen.

Ganz Vorzüg-  
liches wird in  
Frankreich wie  
bei der Malerei  
so auch hier im  
*Porträtfach* ge-  
leistet. Rodin hat  
seine berühmten  
Büsten von Da-  
lou, Laurens, An-  
toine Proust und  
Puvis de Cha-  
vannes und dazu  
die neueren von  
Falguière und  
Rochefort und  
einige wunder-  
bare Frauenköpfe  
ausgestellt. Was  
die Intensität des  
Ausdrucks und  
demgemäss auch  
des hervorge-  
brachten Ein-  
drucks angeht,  
gehören sie zu  
den grössten  
Meisterwerken  
aller Zeiten. Da-  
lou ist schlichter  
und vielseitiger.  
Bei Rodin's Bü-  
sten scheint der  
Geist die Wände  
des Gesichts zu  
sprengen, Dalou  
weiss ebensogut  
liebenswürdige  
und nicht allzu



*Die Natur entschleiert sich. Von E. Barrias.*

geistreiche Lebe-  
männer wie  
scharfe Charak-  
terköpfe darzu-  
stellen. An dritter  
Stelle möchte ich  
den greisen Guil-  
laume nennen,  
der übrigens auch  
in der Jahrhun-  
dertausstellung  
einen Ehrenplatz  
erhalten hat. Die  
Nebeneinander-  
stellung seiner  
Andromache, die  
sich den berühm-  
ten »Grarchen«  
im Luxembourg  
und der »Römi-  
schen Hochzeit«  
würdig anreihet,  
und der lebens-  
sprühenden Büste  
des Chemikers  
Chevreul in sei-  
nem hundertsten  
Jahre, beweist,  
dass das Streben  
nach klassischem  
Adel der Form  
den Blick fürs Le-  
ben nicht stumpf  
zu machen  
braucht. Ganz  
ausserordentlich  
ausdrucksvoll  
sind auch die  
Bronzebüsten  
von Paul Dubois.  
Aus der Zahl der  
übrigen Porträt-  
bildhauer einige  
herausgreifen,  
heisst vielen Un-  
recht thun. Im-  
merhin sei auf  
die Männerbüsten  
von Bartholdi,  
Lenoir und  
Schneegg, die  
Frauenbüsten  
von Injalbert und  
Carlès und vor  
allem auf die Kin-  
derbüsten des  
herrlichen Meis-  
ters Dampf hin-  
gewiesen, der auf  
der Weltausstel-  
lung leider nur

in der Centennale und beim Kunstgewerbe vertreten ist.

\* \* \*

Der erste, der in Frankreich bemerkenswerte *polychrome* Skulpturen schuf, war wohl Charles Cordier. Die Bewegung hat langsam aber stetig immer weitere Kreise gezogen. Und zwar begnügt man sich nur selten mit einer leisen Tönung des Marmors, sondern setzt, wie Klinger, am liebsten die ganze Statue aus verschiedenen Steinarten zusammen. Das hervorragendste Werk der letzten Jahre in dieser Richtung ist die sich entschleiende Nacht von Barrias, von der wir eine Abbildung bringen. Das Gewand besteht aus herrlichstem Pyrenäenmarmor, die Spange aus Malachit, der Schleier aus Onyx, Kopf und Arme sind leicht getönt. Bei der reizenden »Quellenmuse« von Hugues besteht der Brunnen aus farbigem mit Bronzerelief geschmückten Marmor, die auf ihm sitzende Nymphe aus vergoldeter Bronze. Sehr eigenartig ist bei dem schon erwähnten »Spiegel« von Carlier die Zusammenstellung einer Europäerin aus weissem Marmor und ihrer Negersklavin aus Bronze. Am kompliziertesten ist die Salammbô von Ferrary. Der Leib ist aus weissem Marmor, die Haare und das Gewand, das nur an einer Spange vom linken Arme herabhängt, sind leicht getönt, um die Knöchel schliessen sich goldene Ringe. So lehnt das junge Weib an einer roten Marmorsäule, die oben mit Götzenbildern und unten mit einem Relief aus Bronze geziert ist. Von oben herab aber ringelt sich eine riesige schuppige Schlange um ihren Arm. Hier seien auch die merkwürdigen Frauenköpfe aus bemaltem Wachs von Ringel d'Ilzach erwähnt, die die Beethoven'schen Symphonien darstellen sollen.

Am stärksten macht sich diese Bewegung zu Gunsten der Farbe in der Kleinskulptur bemerkbar. Die einfachen Bronzen sind fast völlig verschwunden, man scheint den grossen Giessereien fast nur noch die Nachbildung von Statuen in verkleinertem Massstabe zu lassen. Viele Werke bestehen nicht nur aus den edelsten Materialien wie Gold, Elfenbein, Onyx, Jaspis, sondern sind obendrein mit Edelsteinen und Perlen geschmückt. Auch hier ist wieder Ferrary zu nennen. Auf einem Epheulager aus Malachit, das auf einem Bronzefuss ruht, liegt seine Leda, während der bronzene leicht vergoldete Schwan ihren Oberkörper trägt. Ähnlich ist seine Favoritin und seine Sulamith. Sehr reizend wirkt die japanische »Musme« aus Onyx, buntem Marmor und Goldbronze von Boisseau, der ausserdem einen Troubadour und eine Gruppe »die Söhne Chlodomirs auf dem Throne« ausgesellt hat. Delacour ist mit einer an den Felsen angeschmiedeten Andromeda aus Elfenbein, Onyx und Bronze, Lafont mit einer »Seele der Ruinen«, d. h. einer weiblichen Gestalt, die neben einer Eule auf einem hohen alten Gemäuer sitzt, vertreten, bei der Marmor, Solenhofer Stein, Nephrit und Onyx verwendet sind, Lavasseur mit einer Jungfrau von Orléans, bei der sich zu Edelmetallen und Elfenbein noch Perlen und Rubine gesellen. Das Beste auf diesem Gebiete aber hat

wohl Théodore Rivière geschaffen. Sein Porträt der Gräfin Recopé, eine Statuette in Elfenbein und Onyx, halte ich allerdings für eine Verirrung, aber wie reizend sind seine Gruppen Salammbô und Mathô, Karl VI. und Odette und das junge Paar aus der Bretagne mit ihrer Zusammenstellung von Elfenbein und Bronze! Hier seien auch die Wachsstatuetten von Vernhes, die Büste Frémiet's und die Phryne aus Solenhofer Stein von Gréber, die Holzfiguren von Schnegg und die höchst lebendigen, wohl auch in Deutschland bekannten Serpentin tänzerinnen von Carabin erwähnt. Alles das sind höchst interessante und beachtenswerte Versuche, die verschiedensten Materialien zu plastischen Zwecken auszunutzen. Gerade einige der begabtesten jüngeren Künstler haben sich hier mit Glück versucht, man darf also auf die Weiterentwicklung dieser Bewegung gespannt sein.

\* \* \*

Ganz ohne Rivalen ist Frankreich immer noch auf dem Gebiete der *Medaille*. Wenn auch die beiden herrlichen Meister Roty und Chaplain noch nicht völlig erreicht, geschweige denn übertroffen worden sind, so finden wir doch einen ganzen Stab jüngerer Künstler mit schönem Erfolg auf diesem dankbaren Gebiete tätig. Roty hat einen grossen Glaskasten mit den schönsten seiner in den letzten zehn Jahren entstandenen Werke gefüllt. Er ist der liebenswürdigste, zarteste, sinnigste von allen. Es galt, eine grosse Medaille auf die Vollendung des Riesengefängnisses in Fresnes-les-Rungis zu schlagen, das manche spöttisch ein Schloss für die Verbrecher genannt haben. Wie sinnig hat der Meister die Aufgabe gelöst! Auf der einen Seite erblicken wir drei Einzelzellen mit den arbeitenden Häftlingen, auf der anderen sehen wir, wie sie nach der Verbüssung ihrer Strafe beglückt und friedlich auf der Landstrasse heimwärts ziehen. *Salubritate domus vires et animus in laborem servantur*. Und wie reizend ist die Medaille auf die französische Akademie in Athen mit dem jungen Mädchen, das ein antikes Figürchen staunend betrachtet, auf der einen und der Akropolis und der Akademie auf der anderen Seite (1898)! Zu seinen besten Schöpfungen in den letzten Jahren gehören ausserdem die Plakette auf Pasteur und die Medaille auf den Besuch des Zarenpaares. Chaplain ist kräftiger als Roty. Seine Hauptstärke liegt in den Porträtköpfen. Das Ehepaar Weill, der berühmte Sprachforscher Gaston Paris, der Architekt Pascal, der Universitätsrektor Gréard, das vornehme Diplomaten-gesicht des Grafen Delaborde und der charaktervolle Greisenkopf des jüngst verstorbenen Ravaisson-Mollien und viele andere sind in den letzten drei Jahren entstanden. Auch seine Frauen haben etwas Männliches, so das prachtvolle scharfe Profil der Schauspielerin Bartet (1900). Der vor kurzem auf so traurige Art ums Leben gekommene Daniel Dupuis besass nicht ganz die Abgeklärtheit seiner grossen Genossen, trotzdem hat er die Erwartung nicht getäuscht, als man ihm mit ihnen zusammen die Modelle für die neuen Münzen übertrug. Gerade solche Dinge sind Stichproben; das sollten wir

Deutschen bedenken, die wir uns bei ähnlichen Gelegenheiten in jüngster Zeit so heillose Blößen gegeben haben. Derselben Generation wie diese drei gehören Alphée Dubois, der mehrere prachtvolle Porträts wie Pasteur und Carnot ausgestellt hat, und Léon Deschamps an. Wohl etwas jünger ist Vernon, von dem ich ausser den Porträts der Königin von Dänemark, des Arztes Terrier, des Ministerpräsidenten Waldeck-Rousseau u. a. und den grossen Medaillen auf Gesellschaften, Schulen u. dergl. eine sehr amüsante kleine Medaille auf die Eröffnung eines grossen Hotels in den Champs-Élysées hervorheben möchte. Ihm

wären Patey, Borrel, Bottée, Peter, Henri Dubois und andere anzureihen. Pillet hat prächtige Männerköpfe, Vernier vor allem entzückende Kinderköpfchen ausgestellt. Einer der zartesten, fast zu zart ist Lechevrel. Mit Legastelois kommen wir zu einer anderen neueren Richtung, die den Wandlungen in der Malerei und der grossen Skulptur entsprechend mehr auf impressionistische Wirkung ausgeht. Michel Cazin und der auf den verschiedensten Gebieten höchst Bemerkenswertes schaffende Alexandre Charpentier stehen hier in erster Linie; Cariat und Niclause eifern ihnen nach.

## BÜCHERSCHAU

**Spanien.** *Von Jozef Israëls.* Berlin, Bruno & Paul Cassirer. 1900.

Ein prächtiges Buch, ein Buch, dem man gut ist. Es fesselt, obwohl ihm jedes litterarische Gepräge fehlt. »Alles hat so seine Eigentümlichkeiten — was man malt, kann durch kein Musizieren oder Schreiben erreicht werden; wenn man dagegen eine Geschichte erzählen oder seine Ansichten über das eine oder andere zu erkennen geben will, so muss man sprechen oder schreiben und so habe ich denn dieses einzige Mal den geschmeidigen Pinsel mit der stählernen Schreibfeder vertauscht und die bunten Farben beiseite gelegt, um mich mit der einfachen Tinte zu behelfen«. Anspruchslos wie diese Worte, mit denen der Künstler anhebt, fliesst die Erzählung fort. Und doch ist es ein ganz und gar persönliches Buch; ja, bei manchen Stellen in ihrer feinen, teilnehmenden Beobachtung, in ihrer schlichten und dabei erschöpfenden Darstellung möchte man ausrufen: ein echter Israëls! — Dann aber auch: welch sonniges, jugendfrisches Herz bei so hohen Jahren. Er, der schon die Siebzig überschritt, weiss sich noch in die Welt Wagner'scher Melodien zu finden, fühlt sich ergriffen von Tristan und Isoldens Wonne und Weh, deren Anhörung in Brüssel zu den einleitenden Reiseerlebnissen gehört. — Über die spanische Kunst bekommen wir wenig zu hören, nur Velazquez wird voll gewürdigt; am Ende dieses Kapitels heisst es: »Quel peintre et quel talent! Und wir stehen hier und suchen, was solch ein Mann in solcher Umgebung gefühlt haben muss, wir Maler ohne Mut, ohne Modelle, ohne Hof, König oder Kaiser, um stolz darauf zu sein. Ein Bildchen von kaum ein paar Metern beängstigt uns, und der König lacht über das, was wir ihm auf einer Ausstellung lebender Meister zeigen, und wir kriechen in unsern Winkel und sind Maler in Zweifeln und freudloser Arbeit.« — Murillo ist ihm zu süß, Morales ergreift ihn als neue und in ihrer Herbheit überraschende Erscheinung. Doch, wie gesagt, es ist nicht das Buch eines, der auszog um über Spaniens Maler »feine Bemerkungen« zu prägen. — Eine schöne Beigabe bilden die eingestreuften — leider so wenigen — Proben aus dem Skizzenbuche.

G. K.

**Stanislao Frasehetti: *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo, con prefazione di Adolfo Venturi.*** Milano, Ulrico Hoepli. 1900.

Wir haben uns ein künstliches Sehen angewöhnt, wenn wir das heutige Rom durchwandern. So natürlich ist uns dieses geworden, dass unser Auge ganz unwillkürlich unter der Masse der Bauten in erster Linie die

Reste des klassischen Altertums, die Basiliken des Mittelalters und die Paläste der Renaissance heraussucht, dass wir in den Kirchen und Palästen uns hauptsächlich den Skulpturen und Gemälden jener Zeitalter zuwenden. Wir müssen uns fast dazu zwingen, die Denkmäler des Barock zu betrachten und uns darüber klar zu werden, dass sie der ewigen Stadt die Hauptsignatur verleihen. Altertum, Mittelalter, Hochrenaissance und Barock, das sind die vier Zeitalter, in welchen Rom seine Hauptbedeutung hatte, in welchen es massgebend war für die ganze Welt. Das Barockzeitalter war das letzte von ihnen, und daher konnte es die Unsumme von Ruhm und Ansehen, welche die drei früheren hinterlassen hatten, als glückliche Erbschaft übernehmen. Es war aber auch die direkte Fortsetzung jenes Zeitalters höchster Kultur und Kunst, welches wir mit dem Namen Hochrenaissance bezeichnen. Die Baumeister, Bildhauer und Maler desselben hatten die Kunst zur vornehmsten Geistesmacht emporgehoben. Sie selbst litten noch darunter, dass vor ihrer Zeit und in ihrer Jugend die Kunst noch nicht dieses Ansehen und die Künstler noch nicht diese soziale Stellung gehabt hatten, daher war es ihnen oft so schwer, die Verkörperung ihrer grossen Ideen materiell durchzusetzen, und auf vieles mussten sie verzichten. Erst ihre glücklichen Erben hatten Ansehen genug, alles an Platz und Geldmitteln für ihre Werke fordern zu dürfen. Erst das Barockzeitalter schafft unumschränkt in riesiger räumlicher Grösse. Erst damals werden häufig ganze Gebäudegruppen und ganze öffentliche Plätze nach einheitlichen künstlerischen Gesichtspunkten gestaltet, werden z. B. ganze Kirchen in Rücksicht auf die Dekoration eines Platzes errichtet. Erst im Barockzeitalter wagen die Bauherren und die Auftraggeber von Werken der Skulptur und der Malerei nicht mehr die Künstler in ihren Ideen zu beschränken, sondern der Künstler erfreut sich einer ziemlich ungekürzten Willensfreiheit, er ist ein Grandseigneur, welcher den Grossen der Welt gleich, ja über ihnen steht. So ist das vorletzte Rom, das vor der ganz modernen Epoche, zustande gekommen mit seinen stolzen Riesenpalästen, seinen wuchtigen Barockkirchen, seiner pomphaften Begleitung und seinen effektreichen Abschlüssen ganzer Strassenzüge, seinen charaktervollen Plätzen, seinen majestätischen Treppenanlagen, mit der Fülle seiner auch künstlerisch rauschenden Wasserwerke, mit seinen weit gespannten Brücken, seinen monumentalen Thoren, mit seinen malerischen Villen und Parkanlagen, mit seinem Volk von dekorativen Statuen, seinen deklamatorisch mächtigen Grabmälern, mit seinen Riesengemälden auf hohen

Altären. Es ist charakteristisch für Rom, dass seine Künstler fast niemals geborene Römer gewesen sind. Die ganze antikrömische Kunst war von Griechenland entlehnt, die ganze Hochrenaissance ist die letzte Blüte einer Kunst, die in anderen Landschaften erwachsen ist. Auch im Barockzeitalter kommen die meisten Künstler von auswärts, aber die Hochrenaissance hatte gezeigt, dass es eine Kunst spezifisch römischen Geistes geben konnte, und so wird der Barock denn, wenigstens in Architektur und Plastik, spezifisch römisch, ja der Barock ist der erste Kunststil, welcher in Rom selbst entsteht, und Rom wird künstlerisch massgebend für die ganze Welt in einem Grade, wie es noch niemals der Fall gewesen war. Dazu kommt, dass im Barockzeitalter die Kunst ein wahrhaft schlagender Ausdruck des allgemeinen Kulturzustandes ist. Dieselben geistigen Kräfte, welche dem Zeitalter der sog. Gegenreformation im allgemeinen seinen Stempel aufdrücken, bestimmen auch den Charakter der Barockkunst. Das schwärmerisch-exstatische Element findet sich auch in ihr; man merkt es ihr an, dass damals die Musik bedeutend hervortrat, dass das Theater und die Oper blühten. Aus allen diesen Gründen müsste der römische Barock unsere Aufmerksamkeit in hohem Grade erregen. Nichtsdestoweniger ist er von der Kunstgeschichte bis vor kurzem arg vernachlässigt worden. Unsere in einem bisher unbekanntem Masse historisch denkende Zeit verfolgte namentlich die Entwicklung gern und fand mehr Gefallen daran, den mühsamen Aufstieg zu beobachten und den ersten Jubel auf erreichter Höhe mit zu empfinden als die weitere Entwicklung auf der gewonnenen Höhe zu betrachten, zumal sofort nach der Erlangung vollkommener künstlerischer Freiheit Degeneration und Verwilderung eintritt. — Mit feinem Künstlerauge hatte Manzoni erkannt, welche Fülle des Lebens die allseitig frei gewordenen Kräfte im Barockzeitalter erzeugt hatten, deshalb verlegte er seinen berühmten Roman *J. Promessi Sposi* in jene Epoche. So ruft denn Venturi in seiner Vorrede zu dem Buch seines Schülers Stanislao Frascchetti über Bernini in sehr glücklicher Weise den Geist jenes gefeierten Romanschriftstellers an und zeigt, wie ein Manzoni die Kunst Bernini's geschätzt habe. Von jenen grossen kultur- und kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten, unter denen ich oben das Studium des Barockzeitalters empfohlen habe, enthält Frascchetti's dickleibiges Buch allerdings nichts, sondern es beschränkt sich darauf, eine Monographie über Bernini zu sein. Der Autor ist wohl noch zu jung, um so weit um sich blicken zu können. Von Bernini's Lebensbeschreibung durch Baldinucci und durch seinen eigenen Sohn hat er sich losgesagt, und seinem Buch selbständige Forschungen in den Archiven und unmittelbare Betrachtung der Werke des Künstlers zu Grunde gelegt. Der Entstehung aller Werke Bernini's, von denen er 134 aufzählt, hat er sorgfältig nachgespürt und mehr als tausend unpublizierte Dokumente benutzt. Auch die Persönlichkeit des Künstlers tritt uns aus dem Buche greifbar entgegen, wir lernen ihn

in seinem Privat-, Liebes- und Familienleben kennen. Auch seine Nebenbeschäftigungen werden gebührend gewürdigt als Maler und geistreicher Karikaturenzeichner, als lustiger dramatischer Schriftsteller und Schauspieler, als phantasievoller Erfinder von Dekorationen für kirchliche und weltliche Feste. Einzelne wichtige kunstgeschichtliche Streitfragen, wie die über die Entstehung der Fontana Trevi und des Palastes von Montecitorio, werden an der Hand der Dokumente eingehend behandelt. Bernini's Reise nach Paris und seine Beziehungen zu Ludwig XIV. werden zum erstenmal authentisch dargelegt. Viele andere Künstler werden gestreift, und viele berühmte Gestalten jener Zeit: Fürsten, Schriftsteller, Gelehrte, Kardinäle, durch hohe Bildung oder Schönheit ausgezeichnete Frauen treten auf. Während so alles Historische in breiter Ausführlichkeit vorgetragen und das Buch zu einem zuverlässigen und brauchbaren Quellenwerk wird, kommt das eigentlich Künstlerische zu kurz. Für die künstlerische Würdigung Bernini's lernen wir so gut wie nichts Neues, der Verfasser hat augenscheinlich wenig Blick dafür, und er vermag sich aus der Beschreibung und wenn auch öfters künstlerischen Betrachtung des Einzelnen nicht zu grösseren kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten zu erheben. Das umfangreiche Werk ist aber gut und mit jugendlicher Begeisterung geschrieben, so dass es angenehm zu lesen ist, und da es mit der bei italienischen kunstgeschichtlichen Werken üblichen Opulenz an gutem Papier und Druck und mit zahlreichen vortrefflichen Abbildungen ausgestattet ist, bietet es sich auch äusserlich angenehm dar.

M. G. Z.

Gaetano Guasti. *Di Cafaggiolo e d'altre fabbriche di Majolice in Toscana.*

Der Bruder des bekannten, leider zu jung verstorbenen Florentiner Archivars Cesare Guasti, Gaetano, kündigt eine Publikation von Urkunden und Stücken über die Majolikafabriken Toscanas an, für die er nach italienischer Art Abonnenten sucht. Hoffen wir, dass es ihm glückt, diese in der nötigen Zahl zu finden, damit die Publikation zustande kommt, der das weiteste Interesse entgegen gebracht wird. Durch die neuesten Veröffentlichungen italienischer Majoliken ist die Frage nach der Bedeutung der toskanischen Fabriken neben denen der Marken, namentlich nach dem Verhältnis von Cafaggiolo zu Faenza wieder in den Vordergrund gerückt. Dadurch, dass eine beträchtliche Zahl primitiver Fayencen des 15. Jahrhunderts nach den Wappen, Emblemen oder dem Fundort mit grosser Wahrscheinlichkeit als toskanischen Ursprungs nachgewiesen sind, ist das Bedürfnis nach der Veröffentlichung von Urkunden, über die Fabrikation von Majoliken in Toscana, über die verschiedenen Orte, wo sie geübt wurde, über Zeit und Umfang derselben, über die Marken u. s. f. um so dringender geworden. Zur Lösung aller dieser Fragen verspricht das Programm von Gaetano Guasti reiches Material zu bringen, für das er auch unveröffentlichte Urkunden des berühmten Florentiner Archivars Gaetano Milanesi in Aussicht stellt

W. B.

## ZU DER HELIOGRAVÜRE

Von *Benjamin-Constant's* ungemein vornehmem Doppelbildnis seiner Söhne, das wir mit Erlaubnis des Künstlers nach Braun'scher Photographie in Heliogravüre bringen, war schon im vorigen Hefte (S. 225) als einem der schönsten Porträtstücke des diesjährigen Salon die Rede. Die scheinbar dem Augenblick abgelauchte und doch so fein kompo-

nierte Haltung des Bildes, der sensitive Blick des Einen und der kraftfrohe des Anderen geben ihm eine besondere Anziehungskraft, die noch durch die schmerzliche Empfindung verstärkt wird, dass einer dieser beiden schönen Männer dem Künstler nach Vollendung des Bildes durch einen plötzlichen Tod entrisen ward.









GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00092 0039

