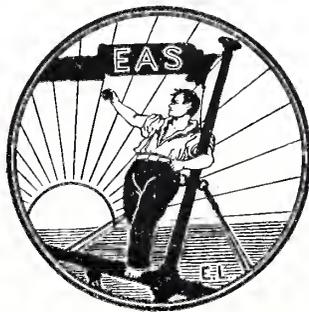




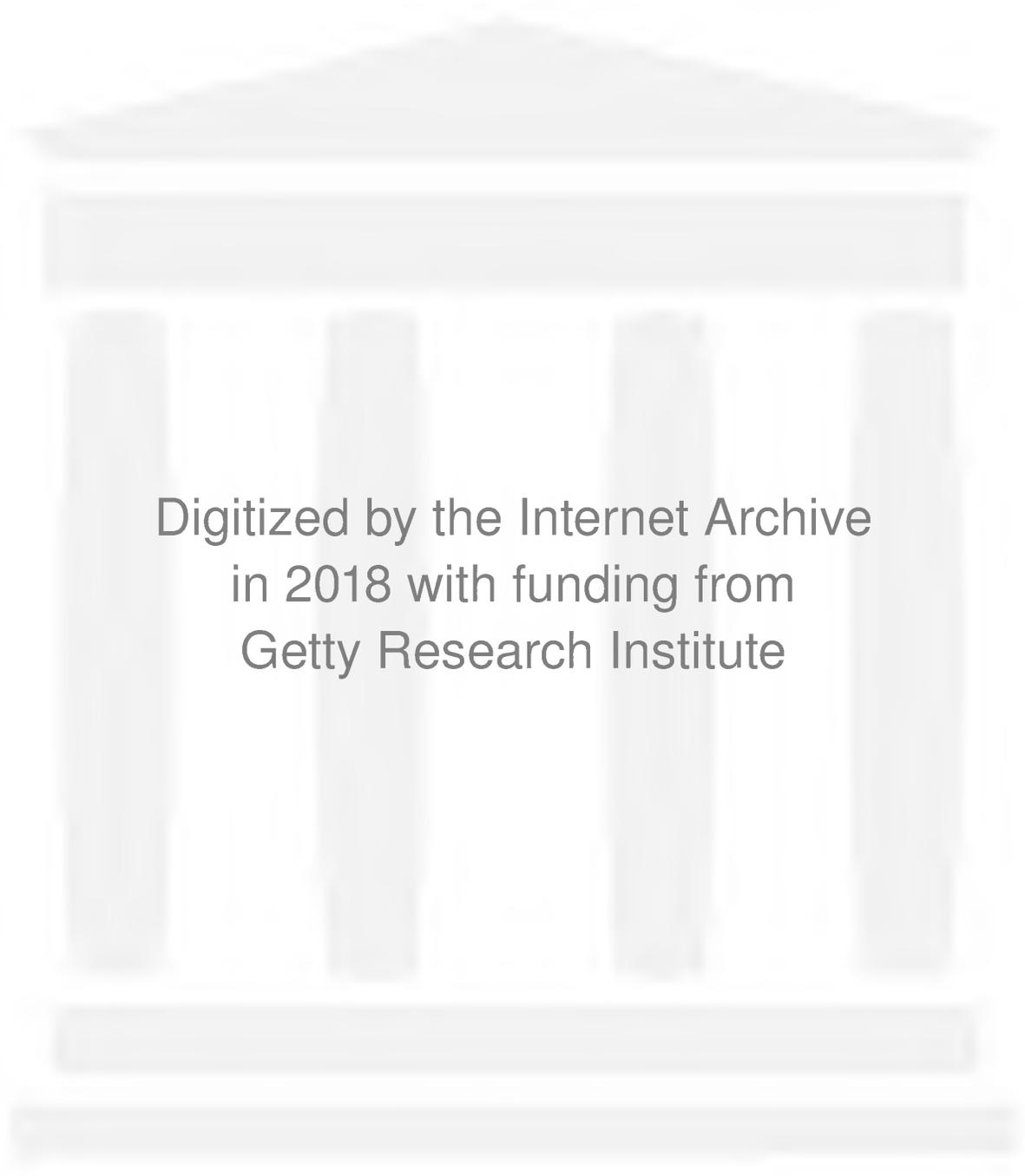
ZEITSCHRIFT
FÜR
BILDENDE KUNST

MIT DEN BEIBLÄTTERN
KUNSTCHRONIK UND KUNSTMARKT

NEUE FOLGE
SIEBZEHNTER JAHRGANG



LEIPZIG
VERLAG VON E. A. SEEMANN
1906



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

<https://archive.org/details/zeitschriftfurbi41unse>

Inhalt des siebzehnten Jahrgangs

	Seite		Seite
Beiträge zur neueren und modernen Kunst			
Erinnerungen eines Künstlerdruckers. Von <i>August Delatre</i> . Mit 1 farbigen Radierung und 4 Abbildungen	1	Die Villa d'Este in Tivoli. Von <i>Bernhard Patzak</i> . Mit 46 Abbildungen.	51, 117
Josef Anton Kochs Dante-Werk. Von <i>Ludwig Volkmann</i> . Mit 4 Abbildungen	33	Die Anfänge der deutschen Porträtmalerei. Die Porträts Kaiser Karls des Kahlen. Von <i>Max Kemmerich</i> . Mit 5 Abbildungen	147
W. Rudinoff. Ein Selbstbekenntnis. Mit 2 Originalradierungen und 6 Abbildungen	43	Zu Meisterwerken der Renaissance. Bemerkungen eines Archäologen. Von <i>Eugen Petersen</i>	179
Puvis de Chavannes als Karikaturenzeichner. Von <i>Karl Eugen Schmidt</i> . Mit 2 Abbildungen	63	Ein Flußgott Michelangelos. Von <i>Josef Gottschewski</i> . Mit 3 Abbildungen	189
Albert Edelfelt. Von <i>J. J. Tikkanen</i> . Mit 12 Abbildungen	73	Die erste sizilianische Madonna des Francesco Laurana. Von <i>Wilhelm Rolfs</i> . Mit 2 Abbildungen	193
Karl Hofer. Von <i>Wilhelm Schäfer</i> . Mit 1 Originalradierung und 1 Abbildung	105	Ein männliches Bildnis Botticellis. Von <i>Ferdinand Labau</i> . Mit 1 Heliogravüre	213
Christian Karl Magnussen. Von <i>Harro Magnussen</i> . Mit 8 Abbildungen	109	Eine deutsche Buchsfigur im Berliner Privatbesitze. Von <i>Max J. Friedländer</i> . Mit 1 Heliogravüre	221
Gaston de Latenay. Von <i>Karl Eugen Schmidt</i> . Mit 1 Originalradierung und 4 Abbildungen	143	Das Grabmal des Theoderich zu Ravenna. Von <i>Josef Durm</i> . Mit 14 Abbildungen	245
Adolf Schinnerer. Mit 2 Originalradierungen und 2 Abbildungen	188	Die jüngste Wiederherstellung des Laokoon. Von <i>Giuseppe Cocca</i> . Mit 5 Abbildungen	260
Maurice Denis. Von <i>R. A. Meyer-Paris</i> . Mit 5 Abbildungen	216	Unbeachtete Malereien des 15. Jahrhunderts in Florentiner Kirchen und Galerien I. Von <i>O. Wulff</i> . Mit 4 Abbildungen	262
Jules Cheret. Zu seinem siebzigsten Geburtstag. Von <i>Karl Eugen Schmidt</i> . Mit 1 Dreifarbendruck und 7 Abbildungen	224	Ein Madonnenbild des Jacopo Bellini. Von <i>Georg Gronau</i> . Mit 1 Abbildung	266
Ein neues Werk von Max Klinger. 3 Abbildungen der Silberstatuette »Galathea«	268	Der neue Cranach in der Sammlung des Städtischen Kunstinstitutes. Von <i>Franz Rieffel</i> . Mit 1 Kunstbeilage und 2 Abbildungen	269
Zu der Radierung von Hermann Struck nach Max Liebermann	315	Antonio Begarelli. Von <i>Siegfried Weber</i> . Mit 8 Abbildungen	274
		Ein Bild des Giuseppe Caletti detto il Cremonese. Von <i>L. von Buerkel</i> . Mit 4 Abbildungen	315
Ausstellungen und Sammlungen		Allgemeines	
Die Lenbach-Ausstellung in München 1905. Von <i>L. von Buerkel</i> . Mit 6 Abbildungen	15	Künstler als Schriftsteller und Kritiker 20, 46, 68, 107, Rasse, Kultur und Kunst. Von <i>Alfred Braunsen</i>	289, 25
Aus den Kunstsammlungen des Hauses Este in Wien. Von <i>Otto Egger</i> und <i>Hermann Julius Hermann</i> . Mit 27 Abbildungen	84	Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Caspar Friedrich, worauf ein Kapuziner. Bemerkungen von <i>Clemens Brentano</i> bei einer Kunstausstellung 1826	66
Die Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museumsvereins. Von <i>Richard Graul</i> . Mit 7 Abbildungen	133	Ein Meisterwerk farbiger Reproduktion. Von <i>Julius Vogel</i> . Mit 1 Dreifarbendruck	132
Die deutsche Jahrhundertausstellung in Berlin 1906. Von <i>Franz Dülberg</i> . Mit 1 Dreifarbendruck und 50 Abbildungen	161, 197, 231, 293		
Forschungen zur älteren Kunstgeschichte		Biographisches und Bücherschau	
Neuentdeckte Rembrandtbilder von <i>Wilhelm Bode</i> . Mit 5 Abbildungen	9	Richard Schöne. Von <i>W. von Seidlitz</i>	49
Die Flußgötter an den Medici-Gräbern Michelangelos. Von <i>Ernst Steinmann</i> . Mit 3 Abbildungen	39	J. M. W. Turner. <i>By</i> <i>W. L. Wylie</i>	160

Kunstbeilagen

	Seite		Seite
<i>Sandro Botticelli</i> , Männliches Brustbild aus der Sammlung Eduard Simon. Heliogravüre . . . zu	213	<i>Gaston de Latenay</i> , Hafen von Antwerpen. Originalradierung zu	133
Buchsstatuette einer Tänzerin aus der Sammlung Benoit Oppenheim-Berlin. Heliogravüre . . . zu	221	<i>Victor Müller</i> , Hamlet am Grabe der Ophelia. Dreifarbendruck zu	316
<i>Jules Cheret</i> , Ballettphantasie. Dreifarbendruck . zu	244	<i>Arthur Rackham</i> , Aquarell zu Rip van Winkle. Dreifarbendruck zu	49
<i>Fukas Cranaach</i> , Altarbild mit der hl. Sippe . . . zu	269	<i>Rembrandt</i> , Selbstbildnis. Handzeichnung . . . zu	245
<i>Murtha Cunz</i> , Blick auf St. Gallen. Farbiger Holzschnitt zu	109	<i>Rembrandt</i> , Staalmeesters. Dreifarbendruck . . zu	245
<i>I. Delatre</i> , Auf Posten. Farbige Radierung . . . zu	1	<i>W. Rudinoff</i> , Porträtstudie. Originalradierung . zu	25
<i>Götz Dolder</i> , Sehnsucht. Originalradierung . . . zu	189	<i>W. Rudinoff</i> , An der Elbe. Originalradierung . zu	48
<i>Pl. Franck</i> , Mutterglück. Originalradierung . . . zu	24	<i>Adolf Schinnerer</i> , Judith. Originalradierung . . zu	161
<i>Otto Campert</i> , Herbstlandschaft. Originalradierung zu	212	<i>Adolf Schinnerer</i> , Ruhendes Mädchen zu	188
<i>Marie Gey-Heinze</i> , Frühling. Originalradierung . zu	116	<i>Hermann Struck</i> , Bildnis des Baron Berger. Radierung nach einem Gemälde von Max Liebermann zu	293
<i>Peter Halm</i> , Aus der Peterskirche zu Mainz. Originallithographie zu	292	<i>Hans Thoma</i> , Aquarell in der Königl. Galerie zu Kassel. Dreifarbendruck zu	108
<i>Bruno Héroux</i> , Schulschwester. Originalradierung zu	160	<i>William Turner</i> , Vor Venedig. Dreifarbendruck zu	132
<i>Eben J. Hoeck</i> , Landstraße. Schabkunstblatt . . zu	268		
<i>Karl Hofer</i> , Nächtliche Überfahrt. Originalradierung zu	73		



Jung. par Eug. Delacroix
En Sentinelle



FARBIGE RADIERUNG VON E. DELATRE

ERINNERUNGEN EINES KÜNSTLERDRUCKERS

VON AUGUST DELATRE IN PARIS

ICH soll Ihnen etwas aus meinem Leben erzählen. Ja, das ist eine schwierige Sache. Erstens bin ich kein Schriftsteller und habe Mühe, ein paar Sätze hintereinander zu Papier zu bringen, und dann habe ich so viel erlebt, daß ich da nicht weiß, wo ich anfangen soll. Lieber ist es mir, Sie setzen sich einfach dahin, und ich erzähle Ihnen, was Sie dann aufschreiben können. Denken Sie, daß ich 1830 zusehen habe, wie man die Barrikaden baute, 1848 habe ich selbst auf den Barrikaden gestanden, dann habe ich den Staatsstreich Napoleons und nachher den Krieg mitgemacht. Ich war Nationalgardist während der Belagerung von Paris und habe nachher wie alle ehrlichen und anständigen Pariser in den Reihen der Kommune gegen die Versailler gekämpft. Mit tausend anderen bin ich dann nach London geflohen, und bin bis zur Amnestie da geblieben. Sieben Jahre habe ich in London gewohnt, aber englisch habe ich nicht gelernt, sowenig wie Dalou, der gerade so lang drüben war und doch kein Englisch konnte. Dalou war als Professor der Skulptur angestellt. Da er kein Englisch sprach, machte er seinen Schülern alles handgreiflich vor, anstatt ihnen lange

Reden zu halten. Genau so habe ich es gemacht, denn auch ich hatte in London einen Kursus eröffnet, wo ich den Künstlern zeigte, wie man radiert, ätzt und druckt. Geschwätzt habe ich dabei nicht, sondern die Hauptsache war, daß ich es ihnen vormachte.

Aber Sie wollen wissen, was ich als Radierer und Drucker getan habe. Daß ich Kommunard und Achtundvierziger gewesen bin, interessiert Sie nicht. Ja, wenn ich gewollt hätte, hätte ich vor einem Jahre mein siebzigjähriges Jubiläum als Drucker feiern können. Heute bin ich dreiundachtzig, und ich war zwölf Jahre alt, als ich Drucker wurde. Schon mein Vater war Drucker, und gewöhnlich brachte ich ihm mittags das Essen in die Werkstatt. Als ich zwölf Jahre alt war, fragte ich den Druckereibesitzer, der gerade herauskam, als ich da mit meinem Topf auf die Mittagsstunde wartete, ob er keinen Lehrling brauchen könne. Er sah mich an und fragte:

»Wie heißt du denn?«

Ich antwortete: »Ich bin der Sohn Delätres, der bei Ihnen arbeitet.«

»Gut,« sagte er, »warum nicht? Du kannst gleich morgen antreten.«

Also habe ich da erst meine Lehrzeit durchgemacht, und dann habe ich da noch eine ganze Weile gearbeitet. Eines Tages aber war der Mann so grob und böse mit mir, daß ich fortgelaufen und nicht mehr wiedergekommen bin. Damals war ich achtzehn oder neunzehn Jahre alt. Dann habe ich andere Arbeit gesucht und auch gefunden, die aber nie sehr regelmäßig war. Einmal, als ich wieder ohne Arbeit war, sagte mir ein Kamerad:

„Geh doch einmal zu dem Maler Jacque. Der braucht öfters einen Drucker. Vielleicht kannst du da ankommen.“

Ich ging hin und hatte das Glück, daß Jacque wirklich gerade einen Mann brauchte. Jacque veröffentlichte damals zusammen mit Marvy eine Reihe von Radierungen, Landschaften mit Staffage, die viele Abnehmer fanden. Jacque und überhaupt alle Künstler druckten ihre Radierungen selbst, ehe ich zu ihm kam. Und da hatten sie auch recht. Denn in der Radierung ist das Drucken genau ebenso wichtig wie das Zeichnen und das Ätzen. Ein Künstler, der seine Platte einfach dem ersten besten Drucker gibt, damit er davon hundert oder tausend Abzüge mache, ist sehr schlecht beraten. Ebenso gut könnte er seine Zeichnung von dem ersten besten als Ölbild ausführen lassen. Nein, das Drucken ist eine Kunst, kein mechanisches Gewerbe, und das ist auch der Grund, daß ich nachher für alle Künstler gedruckt habe.

Jacque merkte bald, daß mir seine Sachen Vergnügen machten, und daß ich sie verstand. Da fing ich auch selber zu zeichnen und zu radieren an, und Jacque war dabei mein Lehrmeister. Bald sah er, daß ich seine Radierungen mit ebensoviel Sorgfalt, Verständnis und Liebe druckte, wie er selbst, und so schlug er mir eines Tages vor, ich solle ihm seine beiden Pressen abkaufen und mich als Drucker etablieren. Die Zahlungen machte er mir so leicht wie möglich, außerdem sicherte er mir seine Kundschaft zu, die schon etwas wert war, denn er hatte als Radierer beständig sehr viel zu tun, und dann hatte ich, während ich bei ihm arbeitete, viele andere Künstler kennen gelernt, die mir zusprachen, eine Druckerei zu eröffnen.

Das tat ich gegen Ende der vierziger Jahre in der Rue Rochechouart. Nachher bin ich mindestens zehnmal umgezogen, bis ich zuletzt da oben auf den Montmartre gekommen bin, wo ich jetzt noch wohne. Wie schon gesagt, habe ich ein paar Jahre lang in London gewohnt und dort eine Druckerei gehabt, sonst aber bin ich beständig hier in Paris tätig gewesen, und in den letzten fünfzig oder sechzig Jahren ist hier keine Radierung eines bekannten Meisters gedruckt worden, die nicht aus meiner Werkstatt gekommen wäre. Alles, oder fast alles, was Corot, Millet, Daubigny, Jacque, Delacroix, Meryon radiert haben, habe ich gedruckt. Alle diese Leute habe ich intim gekannt, und ich kann sagen, daß sie mich nie als einen gewöhnlichen Drucker, sondern als ihren Kameraden, als einen Künstler wie sie selbst, angesehen haben. Dann habe ich auch für die Engländer

gedruckt: Edwin Edwards, Heseltine, Seymour Haden, Whistler haben mir ihre Platten anvertraut, soweit sie sich nicht selbst an die Presse gestellt haben.

Da sehen Sie die Widmung, die mir Seymour Haden in das Buch geschrieben hat, das Philipp Burty über ihn veröffentlicht hat:

»A Delâtre. S'il eût vécu dans le temps de Rembrandt, celui-ci, certainement, l'eût employé à tirer ses eaux-fortes. Seymour Haden.«

Dann habe ich noch ein paar Briefe von Whistler, der meine Kunst nicht weniger hochschätzte als Seymour. Alle die Leute habe ich in London und Paris gekannt, aber wie lange ist dies alles her! Da, sehen Sie, die Widmung Seymours ist vom Jahre 1864. Länger als vierzig Jahre ist es her.

Den alten Bracquemond sehe ich jetzt nicht mehr. Er ist alt wie ich und geht nicht mehr aus. Aber früher waren wir sehr befreundet, und ich habe fast alles von ihm gedruckt. Meryon sah ich fast jeden Tag. Der wohnte in einem merkwürdigen alten Hause da oben hinter St. Etienne du Mont. Wenn er ausging, ließ er den Schlüssel in der Tür stecken, da konnte jeder eintreten, wer wollte. Einmal mußte ich ihm etwas sagen und fand ihn nicht zu Hause. Also legte ich mich auf sein Kanapee und wartete. Da schlief ich ein; als ich aber aufwachte, war es mir so unheimlich, daß ich schleunigst weglief und nach Hause eilte. Dieser Meryon hatte fürchterliche, unheimliche Ideen, er sah Gespenster am lichten Tage, und ich weiß nicht, wie es kam, aber als ich da bei ihm eingeschlafen war, schienen mich die schwarzen Gedanken des Bewohners zu umringen und auf mich einzudringen. Endlich wurden die Gespenster zu toll für den armen Kerl. Eines Tages kam sein Diener, ein ehemaliger Matrose — wie Sie wissen, war Meryon Marineoffizier, ehe er sich ganz der Radierung widmete — zu mir und bat mich, doch einmal zu seinem Herrn zu kommen, der krank sei. Ich fand ihn im Bett. Es fehlte ihm, glaube ich, körperlich gar nichts, aber er bildete sich ein, sehr krank zu sein, und nicht aufstehen zu können. Ein paar Tage später hatte er den Verfolgungswahn. Wir mußten ihn nach Charenton in die Irrenanstalt bringen lassen. Dort hat er auch noch ein paar Platten gearbeitet, die ich gedruckt habe, aber es ging schnell abwärts mit ihm. Er schrieb lange Briefe an mich und Bracquemond, worin er uns die seltsamsten und unverständlichsten Dinge zur Last legte, uns des Verrates an ihm und an Frankreich beschuldigte und uns die Freundschaft kündigte. Als ich ihn das letzte Mal sah, kannte er mich nicht mehr, und ein paar Wochen später war er tot. Er ist in Charenton begraben. Und wenn ich seine Radierungen von der Rue des Mauvais Garçons oder von der Morgue ansehe, unheimliche Sachen, wo man dunkle Morddaten und finstere Verbrechen mehr fühlt als sieht, so kommt es mir vor, als ob ein bißchen Wahnsinn schon immer bei ihm zu spüren gewesen sei.

Die Leute von Barbizon waren weniger unheimlich. Ich bin oft im Sommer bei ihnen gewesen. Damals mußte man von Melun aus zu Fuß gehen,

während man jetzt mit der Bahn hinfährt. Millet, den Schweizer Karl Bodmer, Rousseau und besonders Daubigny habe ich intim gekannt. Daubigny kam freilich nur als Gast nach Barbizon, sein fester Sitz war in Auvers an der Oise, und da habe ich ihn auch oft besucht. Das waren alle nicht nur tüchtige Künstler, sondern auch brave Menschen, und ich denke manchmal, daß man damals dem Gelde nicht gar so sehr nachlief wie heute. Millet hatte eine große Familie und lebte wie ein Bauer, aber ich glaube nicht, daß er sich für Geld dazu entschlossen hätte, etwas anderes zu malen, als was ihn anzog. Deshalb ging es ihm denn auch sehr oft schlecht genug, und die Kameraden suchten, soviel es ging, einander gegenseitig zu helfen. In Paris lief ich herum und suchte die Verleger und Händler für die Radierungen meiner Freunde zu begeistern. Ach Gott, Sachen, die jetzt das einzelne Blatt mit hundert, fünfhundert, ja tausend Franken bezahlt werden, kaufte damals der Händler die ganze Platte für hundert, ja für fünfzig Franken, und der Künstler war froh, den Käufer zu haben. Rousseau hatte etwas Ver-

mögen, Daubigny ging es auch nie eigentlich schlecht. Sie unterstützten die anderen Kameraden, wo es anging, und das taten sie wie brave Leute.

Eines Tages, als Millet in höchster Not war, die Hausmiete schon seit einem Jahre oder länger nicht mehr bezahlt hatte, auch dem Metzger und dem Bäcker schuldete, kam ein Brief von Rousseau, der, um den Salon zu sehen, nach Paris gegangen war. Da hieß es: »Ich habe hier einen reichen Amerikaner entdeckt, der Dein Bild im Salon kaufen will. Der Mann will aber nur zweitausend Franken geben. Soll ich es ihm lassen?« Natürlich bejahte Millet in größter Eile. Erst viele Jahre später erfuhr Millet, wer der reiche Amerikaner gewesen war. Als Rousseau starb, fand man das Bild Millets, verborgen hinter allerhand Skizzen, in seinem Atelier. Er selbst hatte damals das Bild gekauft, um dem Kameraden zu helfen, und um Millet keinerlei Dankesschuld aufzubürden, hatte er den reichen Amerikaner erfunden. Sehen Sie, das waren Leute, Prachtmenschen! Wo sind solche Leute heute?

Wahrscheinlich wissen Sie nicht, daß ich auch



RADIERUNG VON E. DELATRE

gemalt habe? Nicht sehr viel, aber so hundert Bilder werde ich wohl verübt haben. Da, sehen Sie diese Landschaft da! Sie erinnert an Michel, meinen Sie? Ja, da haben Sie Recht, und ich freue mich, daß Sie das finden. Denn ich halte Michel für einen sehr großen Landschaftler. Er ist der eigentliche Vater der modernen Landschaft, der ungekünstelten, natürlichen Landschaft, wie sie nach ihm von den Leuten von Barbizon zu Ehren gebracht worden ist. Daran habe ich meine Freude gehabt von jeher. Vor sechzig Jahren wußte man noch nichts von Michel. Damals waren seine Zeichnungen und Aquarelle für ein paar Sous zu haben. Ich habe selber eine ganze Mappe voll, die ich von sechs bis zehn Sous bezahlt habe. Ich könnte sie ja ganz gut verkaufen und was dabei verdienen, aber mein Gott, man kauft doch kein Kunstwerk, um Geld damit zu verdienen! Man kauft so was doch, um sich daran zu freuen. An den Michels freue ich mich mehr, als wenn jedes einzelne Blatt ein Tausendfrankenschein wäre!

Ja, wenn ich ans Geldverdienen gedacht hätte und keine Grille, sondern eine Ameise gewesen wäre, dann könnte ich jetzt von meinen Renten leben. Denken Sie: alle berühmten Radierungen der letzten sechzig Jahre sind von mir gedruckt worden, darunter Blätter, die Hunderte und Tausende wert sind. Alles, was Millet, Corot, Daubigny, Lalanne, Lançon, Ribot, Jongkind, Roybet, Chaplin, Feyen-Perrin, Manet, Jules Hereau, Hervier, Bracquemond, Meryon, Legros, Jacquemart, Gaillard, Waltner, Rops radiert haben, ist durch meine Pressen gegangen. Wenn ich da nur ein Blatt von jeder Platte aufgehoben hätte, he, dann könnte ich jetzt im Automobil fahren und in den Champs Elysees wohnen!

Übrigens ist bei der Belagerung von Paris meine Werkstatt samt Pressen, Platten, Abzügen und der ganzen Einrichtung zum Kuckuck gegangen. Eine preußische Kanonenkugel hat alles zerstört. Das hat mir dann den Umzug nach London erleichtert. Ich brauchte nichts mitzunehmen.

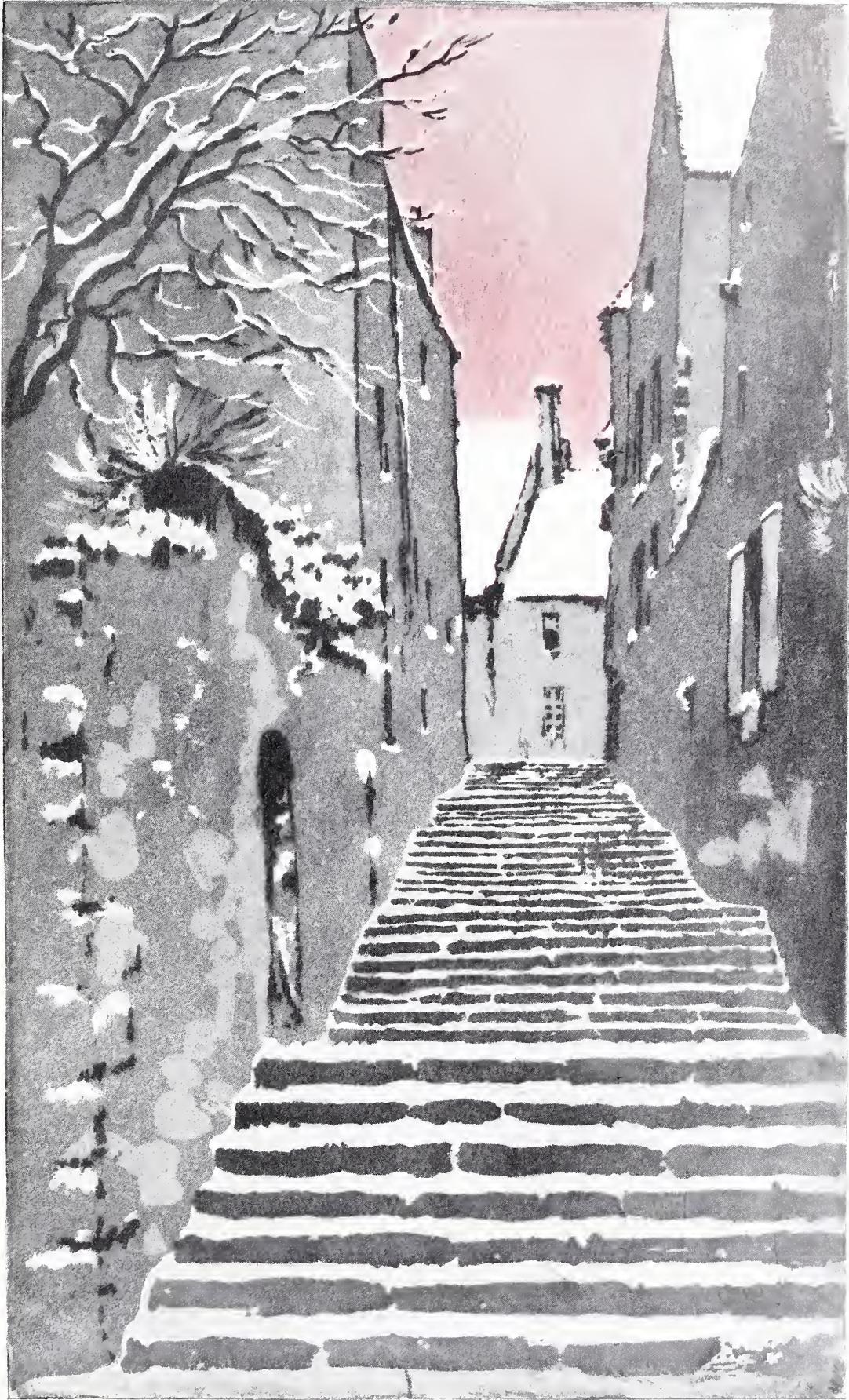
Seit drei Jahren gehe ich nur noch spazieren. Ich stehe morgens um sechs Uhr auf und mache mich auf den Weg. Auf dem Montmartre kennt jedermann den Père Delâtre, die Kinder geben mir die Hand, die Großen reden mit mir von vergangenen Tagen. Jeden Tag gehe ich hinunter in die Werkstatt, wo jetzt mein Sohn Eugen regiert. Das ist ein tüchtiger Künstler, und ich freue mich, daß er tun kann, was ich so gern getan hätte. Natürlich macht das Drucken von schönen Radierungen Spaß, aber noch schöner ist es, wenn man selber radiert. Ich habe es ja getan, und ich habe auch gemalt, aber in der Hauptsache habe ich doch die Arbeiten anderer drucken müssen. Mein Sohn druckt auch für andere, aber zugleich ist er selbst Radierer und Maler, der sich neben irgend einem andern sehen lassen kann. Was ich ihn lehren konnte, das weiß er, und dann hat er sich auf ein Gebiet geworfen, von dem wir uns vor fünfzig Jahren nichts träumen ließen: die farbige Radierung nämlich. Wie vor dreißig, vierzig und fünfzig Jahren alle schwarzen Radierungen aus

meinen Pressen kamen, so druckt mein Sohn jetzt alle farbigen Radierungen, soweit sie nicht vom Künstler selbst gedruckt werden. Die schönen Blätter von Thaulow z. B. sind alle von meinem Sohne gedruckt. Und das ist noch viel schwieriger als der Einfarbindruck.

Schon bei dem Einfarbindruck kommt es vor, daß der Künstler gar nicht recht weiß, was aus seiner Platte zu machen ist. Sogar Charles Jacque, der doch sehr gut Bescheid wußte mit den Möglichkeiten der Radierung, hat seine Platten mitunter geändert, nachdem ich ihm ein paar Abzüge gemacht und angedeutet hatte, wie eine stärkere Wirkung hervorzubringen sei. Bei der farbigen Radierung ist das aber noch weit mehr der Fall. Gewöhnlich bringt der Künstler uns ein Ölgemälde oder ein Aquarell, wonach die Farben bestimmt werden sollen. Außerdem bringt er natürlich die Platte, aber auf der Platte ist weiter nichts als die Zeichnung. Nun ist aber eine farbige Radierung etwas ganz anderes als ein Ölgemälde oder ein Aquarell. Bei dem Drucke werden die Farben dermaßen in das Papier eingepreßt, daß sie überhaupt eins sind mit dem Papier. Dadurch erhalten sie einen ganz anderen Farbenwert, als wenn man sie auf die Leinwand oder auf das Papier hinstreicht. Sowohl die Tiefe als auch die Transparenz wird ganz verändert. Man kann keine farbige Radierung machen, welche genau ebenso aussieht wie ein Ölgemälde oder ein Aquarell. Eine jede Technik hat ihre besonderen Vorzüge und auch ihre Nachteile. Mit der farbigen Radierung kann man Dinge sagen, die sich weder mit Ölfarben noch mit Wasserfarben sagen lassen, und umgekehrt hat man bei diesen beiden Techniken Möglichkeiten, die man in der Radierung entbehrt.

Will also ein Künstler eine farbige Radierung haben, die genau seinem Ölgemälde oder seinem Aquarell entspricht, so bitten wir ihn höflich, anderswo anzuklopfen und sich z. B. eine Chromolithographie machen zu lassen. Nimmt er Vernunft an, so versucht und probiert er mit meinem Sohne, was aus seiner Platte zu machen ist. Gewöhnlich weiß der Künstler das lange nicht so gut wie mein Sohn, und nach den Ratschlägen des Druckers entsteht dann aus der farbigen Radierung etwas ganz anderes, als dem Künstler ursprünglich vorschwebte. Manche Wirkungen, die der Künstler in seinem Bilde herausgebracht hat, sind mit der Radierung nicht zu erreichen, dagegen aber lassen sich ganz andere, vielleicht noch schönere Effekte in diese bringen. Das kann aber nur der Künstler wissen, der zugleich Drucker ist, oder nur der Drucker, der zugleich Künstler ist. Das ist das ganze Geheimnis, das meine Drucke berühmt gemacht hat, und welches jetzt die Arbeiten meines Sohnes unvergleichlich besser macht als die irgend eines anderen Druckers in der Welt.

Wie schon gesagt, bietet die farbige Radierung dem Drucker noch ganz andere Möglichkeiten als die schwarze, dergestalt, daß hier der Drucker eine noch größere Rolle spielt als bei den einfarbigen Sachen. Claude Monet hat sich z. B. hingesetzt und hat das



FARBIGE RADIERUNG VON E. DELATRE

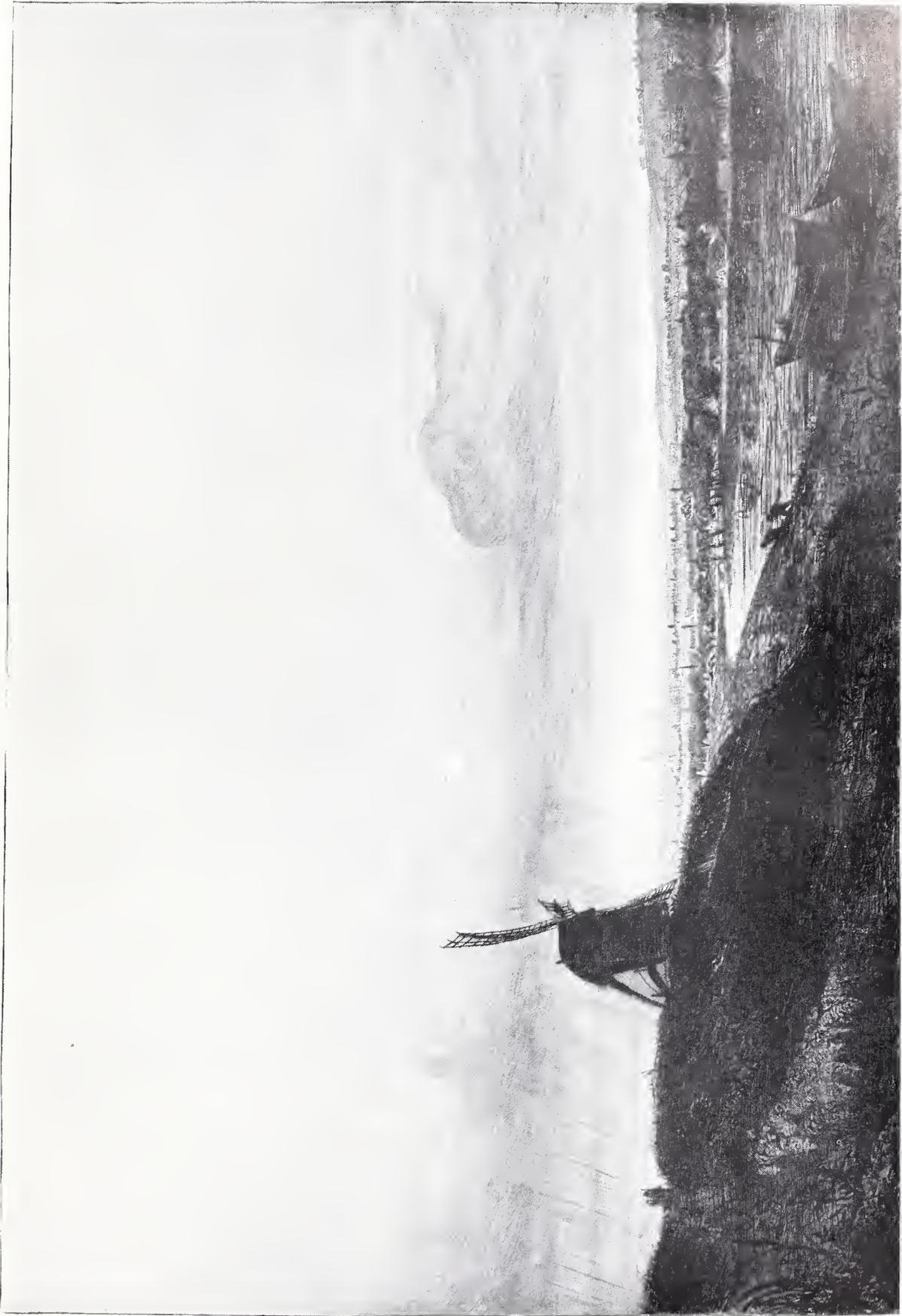
nämliche Kirchenportal, den nämlichen Heuschaber, die nämliche Flußlandschaft zehn- oder fünfzehnmal in verschiedener Beleuchtung gemalt. Die Zeichnung blieb dabei immer die nämliche, nur die Farbe und das Licht wechselten. Farbe und Licht bringt aber der Drucker in eine farbige Radierung, und so könnte er von der nämlichen Platte zwanzig durchaus verschiedene Blätter drucken. Da können Sie sehen, welche bedeutende Rolle der Drucker in der Radierung spielt. Schon in der einfarbigen Radierung ist es so ähnlich, und ich könnte Ihnen z. B. von der nämlichen Platte eine helle Tageslandschaft oder ein düsteres Mondscheinbild drucken. Aber bei der farbigen Radierung ist die Bedeutung des Druckers noch weit größer. Der muß nämlich in Wirklichkeit für jedes einzelne Blatt das ganze Bild wieder malen. Für jedes einzelne Blatt muß er die Platte neu mit Farbe bedecken, nur die Zeichnung bleibt und liegt ihm vor, die Farbe aber muß er erst auf die Platte bringen. Das ist eine Arbeit, die so viel Verständnis und Sorgfalt erheischt, daß große Blätter einen halben, ja mitunter einen ganzen Tag Arbeit zum Drucke eines einzigen Exemplars in Anspruch nehmen. Von Gilsoul drucken wir eben ein Blatt, wovon jedes Exemplar beinahe einen ganzen Tag Arbeit kostet.

Sie meinen, eigentlich sollten die Künstler ihre Radierungen selber drucken? Freilich, das ist sehr richtig, aber erstens haben die wenigsten Künstler eine eigene Presse, und zweitens haben sie nicht die Geduld, so lange an der Presse zu stehen. Sie drucken wohl drei oder vier Probestätter selbst, wo es sich aber um hundert oder gar noch mehr Blätter handelt,

werden sie bald schlapp, wie das auch nicht gut anders möglich ist. Aber dabei sein sollte der Künstler, zum wenigsten beim Drucke der ersten Probestätter. Das ist auch der Grund, daß wir für Ihre Landsleute nie drucken, während wir für belgische und englische Künstler häufig arbeiten. Die haben es näher, kommen öfters nach Paris und sind dann dabei, wenn die ersten Blätter gedruckt werden, und wenn der Drucker bestimmt, was mit einer solchen Platte zu machen ist. Sind dann Künstler und Drucker oder vielmehr Zeichner und Drucker, denn Künstler müssen sie beide sein, wenn etwas ordentliches zustande kommen soll, einig über das Endresultat, so braucht sich der Zeichner um nichts mehr zu kümmern. Alles andere ist unsere Sache. Aber wenn uns z. B. ein Bild und eine Platte aus Deutschland geschickt würden mit dem Ersuchen, darnach eine farbige Radierung zu drucken so würden wir uns schön bedanken. Nein, der Künstler muß selber dabei sein, damit ihm der Drucker handgreiflich und augenfällig zeigen kann, was mit seiner Arbeit zu machen ist.

Damit Sie übrigens nicht glauben, daß ich jetzt gar nichts mehr tue, sehen Sie sich das Bildchen da an, das ich diesen Sommer gemalt habe. Radieren kann ich nicht mehr, denn die Augen wollen nicht mehr. Und wenn Tizian Radierer gewesen wäre, hätte er wohl auch vor dem neunzigsten Jahre Feierabend gemacht. Und dann hat Tizian wohl auch nicht so früh angefangen wie ich. Wenn man einmal siebzig Jahre lang gearbeitet hat, darf man sich wohl ausruhen, nicht wahr?





RADIERUNG VON AUGUST DELATRE



REMBRANDT. SASKIA ALS FLORA. SAMMLUNG DES HERRN MEYER VON STADELHOFEN

NEUENTDECKTE REMBRANDTBILDER

VON WILHELM BODE

Die Enten haben gebrütet, und die Brut ist flügge geworden in den Hundstagen; auch die Preßenten, unter denen die über neuentdeckte Meisterwerke aller großen Künstler zu den allerprächtigsten gehören. Mit dem Herbst, wo die Ebbe der Nachrichten ihr Ende nimmt, ist das Bedürfnis nach »Enten« nicht mehr so stark; es wäre die Zeit gekommen, wo man die Körner von der Spreu ausieben könnte, wenn unter jener Sommersaat, welche die Zeitungen ausgestreut haben, überhaupt Körner wären; dies ist aber nur selten einmal der Fall. Immerhin ist jetzt die Zeit gekommen, wo wir, ohne Gefahr zu laufen, daß unsere Angaben mit jenen sommerlichen Preßnachrichten für gleiche Ware genommen werden, eine Zusammenstellung von dem machen, was in den letzten Monaten an bisher unbekanntem Kunstwerken von wirklicher Bedeutung neu zum Vorschein gekommen ist. Hier sollen nur die Gemälde Rembrandts namhaft gemacht werden, die gerade besonders zahlreich sind und ein hervorragendes Interesse bieten.

In dem achten und letzten Bande unserer Publikation über Rembrandt haben wir ein Supplement zum Verzeichnisse der Gemälde gegeben, das die ersten sieben Bände brachte; es sind darin einige fünfzig Bilder aufgezählt, die uns bei der Abfassung jenes Verzeichnisses noch nicht bekannt waren. Gerade während dieses Supplement im Erscheinen ist, sind bereits weitere neun Gemälde aufgetaucht; meist wieder in England, das uns im Laufe der Jahre noch manche Überraschung auch nach dieser Richtung bringen wird. Unter diesen Bildern befindet sich nicht das durch alle Zeitungen ausposaunte Porträt der Saskia in London, denn es ist nur eine Kopie; wohl aber sind verschiedene Bilder darunter, die wertvoller, und mehrere, die interessanter sind wie die Mehrzahl derer, die unser Supplement bringt. Bei der außerordentlichen Wertschätzung der Gemälde Rembrandts ist es begreiflich, daß die Werke, die bis jetzt versteckt oder unerkannt geblieben waren, in der Regel nicht gerade zu seinen Meisterwerken zählen. Der großen Mehrzahl nach sind die Bilder, die in den letzten Jahren zum Vorschein gekommen sind, Studienköpfe, meist von kleinem Format und flüchtig in der Ausführung; namentlich solche aus den ersten Jahren seiner Tätigkeit, die man früher gar nicht als Werke Rembrandts anerkannte.

Ein solches Jugendwerk ist auch unter den jetzt neu bekannt gewordenen Gemälden, aber eins von reicherer Komposition und von hervorragendem Interesse für die Entwicklungsgeschichte Rembrandts durch die enge Beziehung, die es noch zu seinem Lehrer

Pieter Lastman zeigt. Dargestellt ist »Bileams Esel«. Der Prophet haut unbarmherzig auf den unter ihm zusammenbrechenden Esel ein, der vor dem Engel mit dem Schwerte scheut. Die Auffassung ist derb realistisch; die Prügelei mit dem Esel ist der eigentliche Inhalt des Bildes, der durch die steife Gestalt des Engels keineswegs in eine höhere Sphäre gehoben wird. Im Grunde der barockphantastischen Landschaft sehen wir ein paar Reiter in orientalisierender Tracht, mit ihren Pagen hinter sich. Einer dieser Reiter geht auf dieselbe Studie zurück wie der Saul in dem frühen Bilde des Städelschen Museums zu Frankfurt. Die Lokalfarben sind sehr kräftig und hell. Bileam trägt einen gelben Rock mit breitem Barockbesatz, durch einen bunten türkischen Schal gegürtet, und einen kurzen gelben Mantel, der hellrot gefüttert ist; sein Turban ist weißbunt. Der junge blondgelockte Engel ist ganz in Weiß gekleidet. Die Hauptgruppe ist sehr sorgfältig, doch zum Teil schon mit einer gewissen Bravour hell und pastos im Licht gemalt. Die Beleuchtung ist helles Tageslicht; noch ist keine Spur von Helldunkel zu entdecken. Die derb naturalistische Auffassung, die starke Bewegung, der Aufbau der Gruppe im Dreieck, die übertriebene Durchbildung der Details, wie der Satteltasche, der Lattichpflanzen im Vordergrund und so fort, die Wahl der Farben, die Typen sind durchaus charakteristisch für den jungen Rembrandt; namentlich erinnern sie an die »Taufe des Eunuchen«, von der die beste alte Kopie in der Galerie zu Oldenburg aufbewahrt wird. Wie dieses Bild wird auch der »Bileam« um 1629 entstanden sein. Durch die helle harte Färbung, wie durch Kostüm und Anordnung erinnert dies Bild so stark wie kein anderes Jugendwerk Rembrandts an seinen Lehrer Lastman, und doch erscheint der Künstler diesem hier schon weit überlegen und in seiner Eigenart deutlich erkennbar. Abweichender Ansicht darüber ist meines Wissens nur Dr. Hofstede de Groot. Das Bild ist in Holland aufgefunden, war kurze Zeit im Besitz des Malers Simon Maris und ist jetzt in Prager Privatbesitz (Abb. S. 14).

Ein zweites Jugendwerk befindet sich, seit langer Zeit schon, in Schweizer Privatbesitz, die »Saskia als Fiora« in der Sammlung von Herrn Meyer von Stadelhofen auf Schloß Hermance bei Genf. Das ovale, ursprünglich auf Holz gemalte, sehr charakteristische Bild, das bei der Übertragung auf Leinwand leider gelitten hat, trägt den vollen Namen des Künstlers. Da es fast genau mit dem schönen Porträt der Saskia von 1633 bei Lord Elgin übereinstimmt, so dürfen wir es wohl in dasselbe Jahr setzen. Der Künstler hat die Züge, die jenem Bildnisse zugrunde liegen, etwas verallgemeinert, den Ausdruck herber

gehalten und die Kostüm phantastisch umgestaltet. Eine ähnliche Figur aus derselben Zeit befindet sich in der an interessanten Gemälden der holländischen Schule so reichen Galerie Schloß zu Paris; beide gehen den größten Bildern beim Duke of Buccleugh (1633) und in der Eremitage (1634) voraus. Wohl alle diese Bilder wurden gemalt, als Saskia noch die Braut des Künstlers war.

Die Zahl der kleinen Studienköpfe aus Rembrandts mittlerer Zeit, von denen in den letzten Jahren so manche aufgetaucht sind, ist jetzt wieder durch den flotten Studienkopf eines vollbärtigen Greises vermehrt, der sich im Besitze des Kunsthändlers Dowdeswell zu London befindet. Er ist prima mit genialer Sicherheit über einen anderen angefangenen Studienkopf gestrichen, dessen Spuren man in dem struffen Bart noch entdecken kann. Nach Auffassung und Malweise ist das Bild um 1643/45 entstanden.

Sehr viel bedeutender sind ein paar lebensgroße Brustbilder, trefflich durchgeführte Studien, die herkömmlich als »Rabbiner«, »Philosophen« usw. bezeichnet werden. Von einem derselben bringt das Supplement des Rembrandtwerkes schon eine Abbildung, aber nicht nach dem jetzt aufgefundenen Exemplar in Londoner Privatbesitz, sondern nach einem Exemplar in der Galerie Moritz Kann zu Paris. Das Londoner Exemplar hat schon durch die volle echte Bezeichnung (neben der Jahreszahl 1646) vor dem unbezeichneten Pariser Exemplar den Vorzug; es ist ihm aber auch durch die sichere Meisterschaft der Ausführung und die große, vornehme Wirkung überlegen. Von gleicher Schönheit, dabei ungewöhnlich sorgfältig in der Durchbildung und durch die reichen Farbentöne im Fleisch ausgezeichnet ist ein ähnliches Brustbild eines sympathischen Mannes von feinem Ausdruck aus dem Jahre 1648, das George Salting in London in seine gewählte Galerie aufgenommen hat.

Ein kleiner Studienkopf im Besitze des Malers Vollon zu Paris gehört schon in die letzte Zeit des Künstlers, wie schon der Umstand zeigt, daß er eine Studie von dem im Matthäus des Louvre 1661 dargestellten Manne ist, und zwar im gleichen Alter. Neben den ähnlichen, etwa gleichgroßen Studien desselben Kopfes, die sich in der Galerie Rudolf Kann und beim Maler Léon Bonnat befinden, erscheint dieser im verlorenen Profil genommene Kopf sehr farbig. Ein rotbrauner Mantel mit gelbem Kragen ist auf der Schulter sichtbar und eine gelblich-weiße Leinenmütze deckt das melierte lange Haar. Diese Farbenwirkung, die ganz ähnlich in einem kleinen Porträt der Sammlung Moritz Kann aus dem Jahre 1659 wiederkehrt, ist von außerordentlicher Kraft und Wirkung. Dabei zeigt die Behandlung, trotz aller meisterlichen Breite, daß der Künstler das Bild wiederholt vornahm und mit aller Sorgfalt durcharbeitete.

In der Sammlung des verstorbenen Rudolf Kann befindet sich ein wirkungsvolles kleines Bild, Christus und die Samariterin am Brunnen darstellend. Es ist nicht, wie wir allgemein annahmen, mit der Jahreszahl 1659, sondern 1655 gezeichnet. Eine spätere größere Variation dieser Komposition, durch Über-

malung sehr entstellt, ist vor kurzem im Magazin der Eremitage aufgetaucht; sie trägt die Jahreszahl 1658; sie ist der gleichzeitigen Radierung desselben Motivs sehr verwandt. Jetzt ist im Besitze des Rev. Sheepshanks in Harrogate in Nordengland eine dritte, weitaus die schönste und bedeutendste Variante dieser Komposition zutage gekommen, welche gleichfalls schon aus dem Jahre 1655 datiert. Und doch ist sie wahrscheinlich die früheste von allen, denn bei der außerordentlichen Verwandtschaft der Komposition und Gestalten mit der gleichen Darstellung in venezianischen Gemälden des 16. Jahrhunderts (namentlich mit dem Bilde Morettos in der Galerie zu Bergamo, worauf kürzlich schon Dr. Valentiner hinwies), scheint es mir sehr wahrscheinlich, daß der Künstler, der infolge seiner Insolvenzerklärung sich von seinen herrlichen Sammlungen trennen mußte, zur Erinnerung an diese Bilder eine freie Wiederholung nach einem Hauptschatz dieser Sammlung anfertigte: dem »groot stuck van de Samaritaensch vrouw von Sjørjon«, das er mit Pieter la Tombe gemeinsam besaß. Es ist viel stärker venezianisch als jene Bilder und die verwandten Radierungen des Künstlers vom gleichen Gegenstande aus dem Jahr 1658 und schon von 1634; nicht nur in den Gestalten und in der Gewandung, auch in der Färbung, namentlich in dem bei Rembrandt ganz ungewöhnlichen dunkellilafarbenen Rock der Samaritanerin, und in dem Garten mit den Palmen. Das Bild ist von großer Leuchtkraft und außerordentlich durchgebildet.

Das merkwürdigste Bild Rembrandts, ein Werk, von dessen früherer Geschichte wir bisher gar keine Andeutung haben, obgleich es schon von Smith (Catalogue raisonné, Suppl., S. 793) erwähnt wird, ist vor nicht langer Zeit in einer Londoner Versteigerung um wenige Pfund Sterling verkauft worden. Erst gelegentlich einer Restauration, der es unterzogen werden sollte, kam der Käufer auf den Gedanken, daß er in diesem großen, dunklen, arg verwahrlosten Bilde in der Art des Rembrandt wohl gar ein echtes Werk des Künstlers besitzen könne. Die Restauration ist jetzt durch Professor Hauser in Berlin ausgeführt worden und das Bild ist, wenn auch mit der Zeit durch schlechte Aufbewahrung nachgedunkelt und durch ein paar Löcher beschädigt, im wesentlichen in seinem ursprünglichen Zustande wieder zutage gekommen. Es trägt neben dem Namen die Jahreszahl 1653.

Die Darstellung ist der römischen Geschichte entnommen. Ein jugendlicher römischer Feldherr an der Spitze seiner Truppen, von Likatoren und Standardenträgern begleitet, hält auf einem erhöhten Punkte unter den hohen Mauern einer Burg. Zu ihm tritt, barhaupt, ein würdiger weißbärtiger Krieger, der von seinem Pferde abgestiegen ist. Er ist im Begriff — das verrät seine Stellung trotz seiner graden würdevollen Haltung — die Veste und sein Heer dem römischen Sieger zu übergeben; hinter ihm sein Heer, das aus der Burg in weitem Zuge über eine hohe Brücke und eine steile Rampe herabreitet. Smith bezeichnet die Darstellung als »The Triumphal Entry of a Warrior



REMBRANDT. BRUSTBILD EINES MANNES
SAMMLUNG G. SALTING, LONDON

into Rome und vermittelte Scipio Africanus in dem Triumphator, die als Rembrandts in die Familie der Scipionen hatte verkehrt. Einmal hat Rembrandt Feldherren aufzuweisen. Der ältere Scipio Africanus kam der Dargestellte nicht sehr Ähnlichkeit zu. Auch auf den jüngeren Scipio Africanus ist die Skizze der Sieger über Antiochus III. zu sehen. Im Zuge des besiegten Heeres ist der auf der Rampe bemerkt man einen geköpften Antiochus; das würde nach Rembrandts Aufzeichnung auf Asien passen.

Das Bild ist, trotz seines Umfanges (es mißt 1,75 m in der Höhe bei 1,05 m in der Breite), zweifellos nur eine Skizze. Es ist also als Entwurf für ein Gemälde entstanden, das auf außerordentliche Abmessungen berechnet war. Dieser Umstand wie auch die Darstellung legen den Gedanken nahe, ob dieses Bild nicht, wie die Verschwörung des Claudius Civilis, für das Stadthaus in Amsterdam bestimmt war. Auch ein anderes Bild wird uns dadurch in Erinnerung gerufen, die »Eendracht vant Land« im Boymansmuseum zu Rotterdam, dessen Entstehung als Entwurf zu einem großen Dekorationsgemälde ich schon früher als wahrscheinlich bezeichnet hatte. Alle diese Bilder, die zwischen den Jahren 1648 und 1662 entstanden sind, beweisen uns, daß Rembrandt doch nicht so ganz aus der Mode gekommen war, wie man jetzt meist annimmt; er muß noch gute Freunde an wichtigen Stellen gehabt haben, die ihn bei großen Aufträgen heranzuziehen suchten. Freilich ohne den gewünschten Erfolg; denn entweder wurden ihm die bestellten Bilder nicht abgenommen, wie der »Claudius Civilis«, oder sie wurden überhaupt nicht bestellt, wie es mit der Allegorie auf den Westfälischen Frieden und mit dem Triumph des Scipio gegangen zu sein scheint. Ob sich je Urkunden finden werden, durch die sich wird feststellen lassen, was Rembrandt zur Anfertigung dieser Skizzen veranlaßte? Bisher sind auch Zeichnungen weder zu diesem Bilde noch zu dem Westfälischen Friedensbilde bekannt geworden; wenigstens sind mir solche nicht bekannt.

Daß diese Skizze auf die Väter der Stadt, oder wer sie sonst bestellt hatte, keinen großen Eindruck machte, ist begreiflich; denn den macht sie auch heute auf uns nicht, die wir für die Kunst des großen holländischen Meisters gerade in dieser späteren Zeit ein ganz anderes Interesse und viel mehr Herz haben als seine Zeitgenossen und Landsleute. Das Bild wäre, wenn es ähnlich dunkel ausgefallen wäre wie

die Skizze, alles andere, nur kein Dekorationsbild geworden. Die Komposition ist zwar klar und bei großer Eigenartigkeit selbst großartig; namentlich ist die Art bewundernswert, wie der Künstler auf dem engen, geschlossenen Raume den Eindruck großer Truppenmassen zu geben weiß, ohne daß der Aufbau dadurch unklar oder überhäuft erscheint. Aber ungünstig ist die abendliche Stimmung, die über dem Ganzen liegt, und die das Bild, obgleich alles klar ist, dunkel und beinahe schwarz erscheinen läßt. Unerfreulich wirkt auch die Lieblosigkeit, mit der gerade die Figuren im Vordergrund behandelt sind. Die Körper haben jene steife Haltung, die wir in Rembrandts späteren Bildern nicht selten finden, und die Köpfe sind fast ausdruckslos nur in den groben Hauptformen hingestrichen. Scipio und sein weißes Streitroß sind besonders hölzern und schlecht gezeichnet. Eine Ausnahme macht der greise feindliche Feldherr, der dem römischen Sieger in ergebener aber würdevoller Haltung naht, um seine Unterwerfung anzubieten. Der Gegenstand fordert von selbst den Vergleich mit einem der Meisterwerke des Velazquez heraus, mit der »Übergabe von Breda«; nicht zum Vorteil von Rembrandt, der die Hauptfiguren der Massenwirkung zu sehr untergeordnet, der das mysteriöse Dunkel der Beleuchtung zum Schaden der Darstellung übertrieben hat. Freilich würde das Bild in der großen Ausführung wohl wesentlich anders ausgesehen haben als die Skizze; denn diese hat dadurch, daß sie auf einer braunen Untermauerung prima hingestrichen ist, und daß der Künstler seine vielfachen Änderungen mit dicker Farbe ganz flüchtig direkt auf die alte Malerei aufgesetzt hat, sehr nachgedunkelt und macht einen teilweise geradezu unerfreulichen Eindruck. Auch würde dem Künstler das, was er hier absichtlich gerade ganz vernachlässigt hat, der Ausdruck, in der großen Ausführung zur Hauptsache geworden sein; wir würden daher in dem Bilde, wäre es ausgeführt worden, sicher ein sehr eigenartiges, bedeutendes Werk besitzen. Die Skizze, wie sie uns vorliegt, hat neben dem merkwürdigen Einblick, den sie uns in die Tätigkeit des Künstlers für öffentliche Institute gewährt, den Vorzug großer malerischer Wirkung, namentlich in der Ferne. Der Zug der geharnischten Reiter, der zwischen Fußvolk die steile Rampe hinunterreitet und in weitem Bogen dem Vordergrunde sich nähert, ist mit genialer Meisterschaft skizziert und bietet pikante Einzelheiten in Menge.



REMBRANDT. TRIUMPH DES SCIPIO
SAMMLUNG NEWGASS, LONDON



REMBRANDT. BILEAMS ESEL PRAG, PRIVATBESITZ



REMBRANDT. CHRISTUS UND DIE SAMARITERIN. SAMMLUNG SHEEPHANKS

DIE LENBACH-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN 1905

VON DR. LUDWIG VON BUERKEL-FIESOLE

DIE letzten Jahre haben eine Reihe von Kollektivausstellungen gebracht. Ein Gemeinsames war in allen zu erkennen. In der künstlerischen Entwicklung der Maler, die als alternde herüberreichen in die neuere Zeit, gibt es meist einen Augenblick, in dem sie Überzeugung wechseln, sich selbst verlieren — scheinbar wenigstens. Nur wenige, die außen einsam auf dem Lande lebten, wie Leibl, sind sich treu geblieben. Man hat sich dran gewöhnt, die frühen Werke dieser Maler als große Kunstwerke zu preisen, die neueren zu bedauern — meist mit Recht. Von Franz von Lenbachs Arbeit aber dasselbe zu sagen, ist ein Unrecht. Die Gedächtnisausstellung gibt Gelegenheit zur Abbitte.

Recht viel hat sie wieder gut zu machen. Jeder Kunstverein, jeder Kunsthändler war nach Lenbachs Tode bestrebt, eine den Verstorbenen »ehrende« Gedächtnisausstellung zu arrangieren. Was gerade von Bildern seiner Hand zu bekommen war, wurde, da mit wenig, dort mit noch weniger Kritik zusammengetragen und sollte den Beschauern von Lenbachs Heldengröße sprechen. Vor diesen Reihen flüchtiger Bilder aber, auf Bestellung, ohne Interesse schnell gemalt, schlug sich wohl auch mancher Lenbachgläubige an die Brust und frug: Sollten die neuen Propheten doch Recht haben, die sein Lebenswerk verwerfen?

Bedauerlich wird es stets bleiben, daß der Geschäftsmann Lenbach dem Künstler Lenbach oft in den Arm fiel. Daß aber sein Schaffen von den Anfängen bis zum Ende immer wieder gleichzeitig mit Geringem Werke erzeugte, die in sich wertvoll, die historisch als beste Leistungen der Zeit noch wertvoller sind, sollte nicht vergessen werden. Die gegenwärtige Ausstellung kommt dieser Erkenntnis zu Hilfe, indem sie eine große Zahl von den allerbesten Werken Lenbachs gibt. Aber gerade um Lenbach verkennenden Gedanken wirksam zu begegnen, hätte sie gut daran getan, noch strenger zu sichten und noch weniger, aber Vollereres zu bieten. Es sind Leinwände ohne jeden Wert — wie die der Lilian Sanderson oder die halbversteckte der Saharet, zu viel Karikaturen und Atelierwitze auch vorhanden. Die Mitglieder der Allotria mag diese Auswahl wohl an heitere Stunden erinnern, sonst aber sind sie nur geeignet, das Urteil zu verwirren. Unglücklich auch ist Dekoration wie Zusammenstellung. Der Saal, in dem Wandteppiche mit zarten, alten Tönen mit kleinen, schreiend bunten Improvisationen Lenbachs wechselnd die Wände bedecken, ist sicher nicht geeignet, einen Begriff von des Meisters Prunkliebe zu geben. Ein Fehler — nur verständlich, weil die Leitung selbst den frühen Lenbach höher einschätzt, als den späten — ist die

unhistorische Aufstellung, durch die erreicht wird, daß späte, malerisch kühne Werke mit wohlabgetönten Farbharmonien der früheren Jahre einen unerquicklichen Kampf führen. Das historische Prinzip in der Aufstellung hätte schlagend bewiesen, daß der Höhepunkt in Lenbachs Können wenige Jahre vor seinem Tode erreicht ist und daß erst beginnende Krankheit und Lähmung der Hand den Künstler merklich schwächten.

Sucht man nach dem Entstehungsjahr die Bilder zusammen, so stellt sich Lenbachs Entwicklung etwa so dar, wie ich sie hier kurz skizziere.

Ohne Hilfe, ohne Lehrer beginnt er die Felder, den Himmel, die Menschen abzumalen, wie er sie sieht. Er sieht erstaunlich viel, mehr als er wiederzugeben vermag. Er kommt in die Stadt, in Pilotys Lehre. Selbständig bleibt er, wie er war. Technisch lernt er, künstlerisch läßt er sich nicht beeinflussen. Eine tiefe Wirkung dagegen übt Rom, die ewige Stadt, auf ihn aus. Nicht die Antike, nicht alte Meister gewinnen Herrschaft über den jungen Künstler, der große Stil, den die Stadt atmet, die weiche Ruhe nimmt ihn gefangen, macht ihn träumerisch. Die gelassene, schemenhafte Art, in der sich seine Figuren unter dem Titusbogen (1860) bewegen, das weiche Spiel der umflorten Sonne an heißem Sommertag ist kaum glaubhaft als Schöpfung des harten, bis zur Grobheit wahren jungen Deutschen. Das Träumen hat er nach der Heimat nicht mitgebracht. Die frischen deutschen Lüfte brachten ihn schnell auf andere Gedanken. Die erste große Frage tritt an ihn heran — was soll er malen, um zu Rang und Ruhm zu kommen. Er entscheidet sich für das Porträt, seine besondere Begabung für das charakteristische Erfassen der menschlichen Züge erkennend. Belehrung durch gleichzeitige Künstler verneint er; er wählt als Vorbilder die Porträtwerke der Alten, alles Gute für seine Zwecke studierend, verarbeitend, selbständig bis zum äußersten auch jetzt. Er nimmt nur an, was er braucht und hat die Alten von oben herunter, nicht von unten heraus studiert. So kam es, daß er auch damals von den Alten nur die Kunst der Charakteristik, nicht aber ihre Kunst der Raumgestaltung, der harmonischen, bis ins kleinste durchdachten Bildvereinigung lernte. Wieder bereitet seine herrische Art die nächste Beschränkung vor, zu der er sich ein Jahrzehnt später entscheiden muß. Das Bild der Josefine Lenbach (1864) — ein falscher Rembrandt, der Frau Schraudolph (1867) — ein falscher Van Dyck sind bezeichnende Produkte dieser Lehrjahre. Arnold Böcklins Porträt vom Jahre 1861 ist ein eminentere Beweis für seine bedeutende Fähigkeit, Charaktere zu schildern. Aber er strebt weiter nach Verein-

fachung der Mittel, er will erreichen, mit dem wenigsten alles zu sagen. In den siebziger Jahren entfemt er sich entscheidend von der Art der Alten; denn war ihr Streben das Vergessenmachen der Arbeit, so zeigt der fortschreitende Lenbach immer offener, wie er arbeitet. Seine Art ist erschreckend klar, und wer sein Auge an den Harmonien der Alten schult, wird vor Lenbachs Werken nicht zu reinem, höchstem Genuß kommen. Aber Lenbach hat sich entschieden nur für die lebensvolle Wiedergabe seiner Modelle und verneint Raungestaltung, Bildvollendung in Zeichnung oder Farbe. Ja nicht einmal die Hände zieht er zur Charakteristik heran, er beschränkt sich völlig darauf, aus den Gesichtszügen Fähigkeiten des Geistes, des Herzens zu lesen. Wenn ein kristallklarer Geist wie Bismarck dem Münchener Maler das zugestanden hat, was er allen anderen verweigert hat, so hat das seinen guten Grund gehabt. Der alte Kanzler erkannte, welch Geistes Kind Franz Lenbach war. Seine Werke — soweit sie Geisteshelden schildern — sind wahr, lebendig in so unerhörtem Maße, in so imponierender Konsequenz

wie kaum je in der alten Kunst. Daß Lenbach so weit gekommen war, verdankt er der bewußten Beschränkung. Hätte er die Vollendung zur Bedingung seiner Werke gemacht, so wäre er nicht zu seiner Vollendung in der Charakteristik gekommen. Daß er den Verzicht leisten konnte, ist Schuld der Zeit. Ihr fehlen die Gesetze einer strengen Tradition. Der Künstler ist heute vogelfrei. Möge aus der Anknüpfung an die Tradition und aus dem Erkennen des Großen in Lebenswerken wie dem Franz Lenbachs ein neuer Boden für die Kunst geschaffen werden. Größer als Lenbach wird heute keiner, kann keiner werden. Lenbach wäre der Größten einer, hätte ihm die Tradition zur Seite gestanden. Der Kampf wird um so härter, je mehr sich die Künstler trennen. Jeder sucht seinen Acker, den er für sich bestellt, der eine kommt zur Ausbreitung und Vergrößerung des Besitzes, beim andern will nichts wachsen. Viel Gutes und Bestes geht zugrunde, wer steigen will, muß andere nieder-treten. Aber wer denkt heute daran, daß wir nicht die letzten sind, die auf der deutschen Scholle ackern?



F. v. LENBACH. MÄDCHENKOPF. 1858



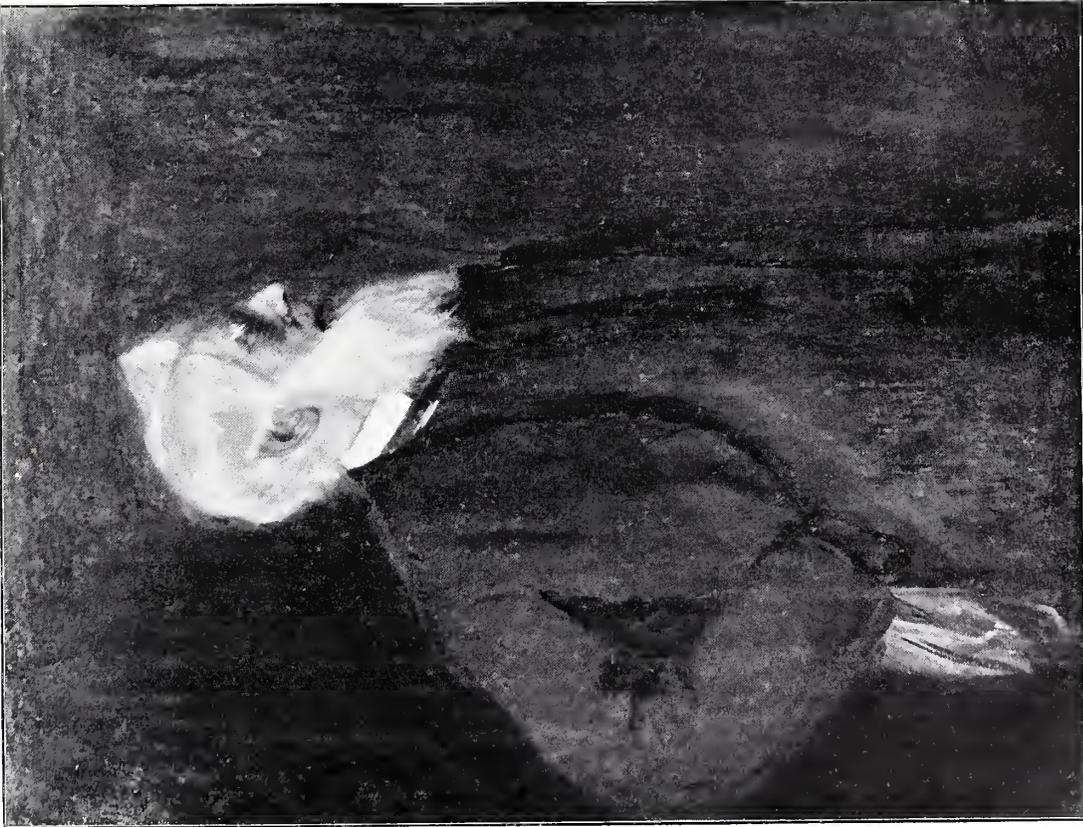
DIE LENBACH-AUSSTELLUNG IN MÜNCHEN 1905



F. v. LENBACH. PORTRAT EINES KÜNSTLERS (1859)



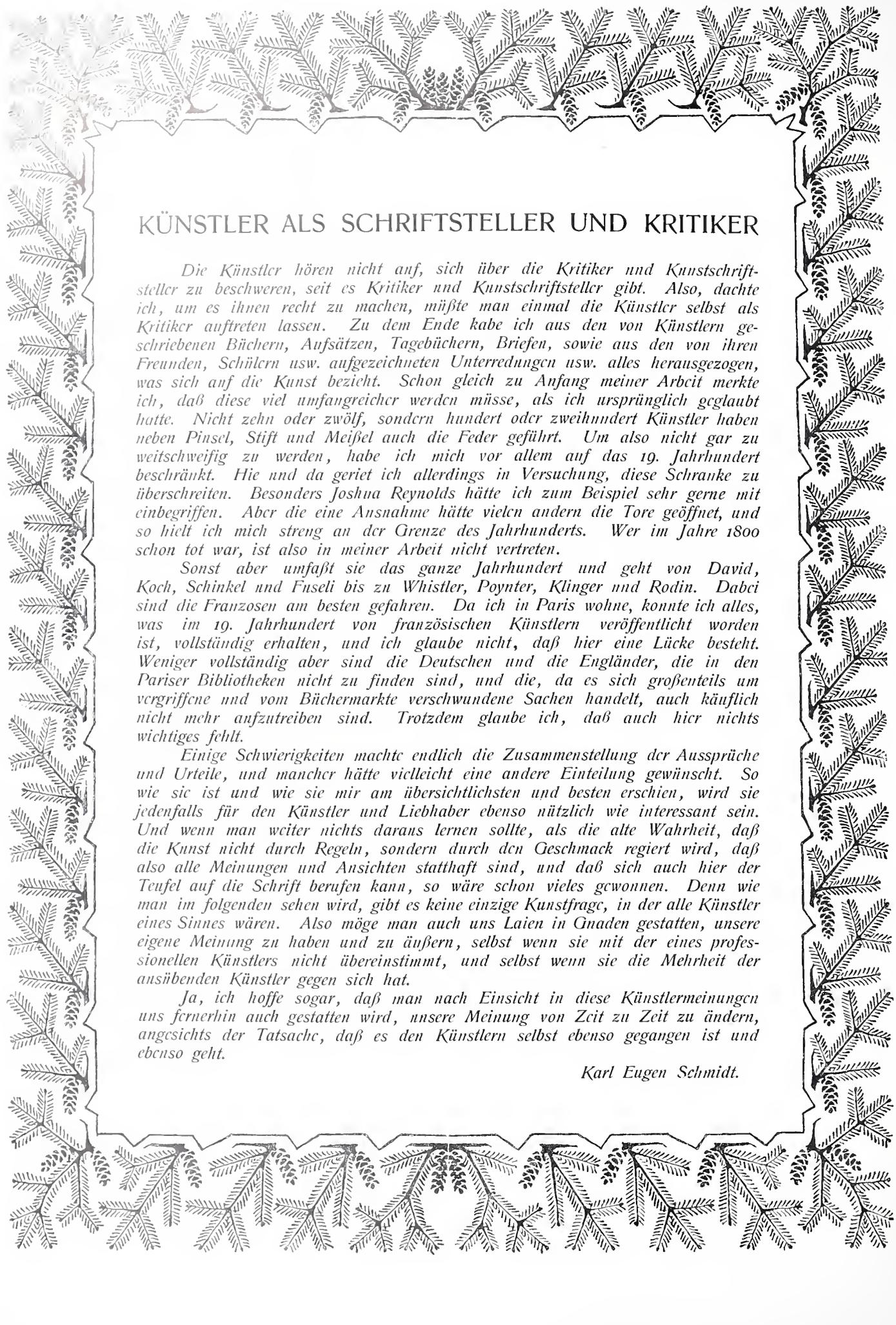
F. v. LENBACH. ARNOLD BÖCKLIN (1861)



F. v. LENBACH. FÜRST MARC ANTONIO BORGHESE (1883)



F. v. LENBACH. GABRIEL SEDLMAYR (1889)



KÜNSTLER ALS SCHRIFTSTELLER UND KRITIKER

Die Künstler hören nicht an, sich über die Kritiker und Kunstschriftsteller zu beschweren, seit es Kritiker und Kunstschriftsteller gibt. Also, dachte ich, um es ihnen recht zu machen, müßte man einmal die Künstler selbst als Kritiker auftreten lassen. Zu dem Ende habe ich aus den von Künstlern geschriebenen Büchern, Aufsätzen, Tagebüchern, Briefen, sowie aus den von ihren Freunden, Schülern usw. aufgezeichneten Unterredungen usw. alles herausgezogen, was sich auf die Kunst bezieht. Schon gleich zu Anfang meiner Arbeit merkte ich, daß diese viel umfangreicher werden müsse, als ich ursprünglich geglaubt hatte. Nicht zehn oder zwölf, sondern hundert oder zweihundert Künstler haben neben Pinsel, Stift und Meißel auch die Feder geführt. Um also nicht gar zu weitschweifig zu werden, habe ich mich vor allem auf das 19. Jahrhundert beschränkt. Hier und da geriet ich allerdings in Versuchung, diese Schranke zu überschreiten. Besonders Joshua Reynolds hätte ich zum Beispiel sehr gerne mit einbegriffen. Aber die eine Ausnahme hätte vielen andern die Tore geöffnet, und so hielt ich mich streng an der Grenze des Jahrhunderts. Wer im Jahre 1800 schon tot war, ist also in meiner Arbeit nicht vertreten.

Sonst aber umfaßt sie das ganze Jahrhundert und geht von David, Koch, Schinkel und Fuseli bis zu Whistler, Poynter, Klinger und Rodin. Dabei sind die Franzosen am besten gefahren. Da ich in Paris wohne, konnte ich alles, was im 19. Jahrhundert von französischen Künstlern veröffentlicht worden ist, vollständig erhalten, und ich glaube nicht, daß hier eine Lücke besteht. Weniger vollständig aber sind die Deutschen und die Engländer, die in den Pariser Bibliotheken nicht zu finden sind, und die, da es sich größtenteils um vergriffene und vom Büchermarkte verschwundene Sachen handelt, auch käuflich nicht mehr anzutreiben sind. Trotzdem glaube ich, daß auch hier nichts wichtiges fehlt.

Einige Schwierigkeiten machte endlich die Zusammenstellung der Aussprüche und Urteile, und mancher hätte vielleicht eine andere Einteilung gewünscht. So wie sie ist und wie sie mir am übersichtlichsten und besten erschien, wird sie jedenfalls für den Künstler und Liebhaber ebenso nützlich wie interessant sein. Und wenn man weiter nichts daraus lernen sollte, als die alte Wahrheit, daß die Kunst nicht durch Regeln, sondern durch den Geschmack regiert wird, daß also alle Meinungen und Ansichten statthaft sind, und daß sich auch hier der Teufel auf die Schrift berufen kann, so wäre schon vieles gewonnen. Denn wie man im folgenden sehen wird, gibt es keine einzige Kunstfrage, in der alle Künstler eines Sinnes wären. Also möge man auch uns Laien in Gnaden gestatten, unsere eigene Meinung zu haben und zu äußern, selbst wenn sie mit der eines professionellen Künstlers nicht übereinstimmt, und selbst wenn sie die Mehrheit der ausübenden Künstler gegen sich hat.

Ja, ich hoffe sogar, daß man nach Einsicht in diese Künstlermeinungen uns fernerhin auch gestatten wird, unsere Meinung von Zeit zu Zeit zu ändern, angesichts der Tatsache, daß es den Künstlern selbst ebenso gegangen ist und ebenso geht.

Karl Eugen Schmidt.

Technik

Das technische Wissen und Können ist alles, aber gerade das will kein Mensch glauben. Man will lieber an etwas Außerordentliches, an etwas Übermenschliches glauben, als sich der Wirklichkeit fügen. Technisches Wissen, langsame und überlegte Arbeit, das sieht natürlich nicht so schön aus wie die Inspiration, das macht weniger Effekt; aber doch sind hier die einzigen Grundlagen der Kunst. *Rodin.*

Man erlerne erst das Handwerk der Kunst! wisse bevor und dichte dann! *Schadow.*

Es ist sehr schädlich, das bestimmte Wissen, das Handwerk der Künste gering zu schätzen. *Schadow.*

Und wenn Ihr für 10000 Franken Handwerk besitzt, zögert nicht, die Gelegenheit wahrzunehmen, wo Ihr noch für einen Sou dazukaufen könnt. *Ingres.*

Für mich sind Kunstwerke nur durch ihren handwerklichen Wert interessant. Ein schlecht gemaltes Bild sagt mir nichts, und ich habe ihm nichts zu sagen. Sag mir, wie du malst, und ich sage dir, was du wert bist. *Bonvin.*

Die größten Meister sind die geschicktesten Arbeiter gewesen. Ein Kunstwerk kann man nicht einem Sekretär diktieren, man muß die eigene Hand ans Werk legen. Die Kunst ist zugleich Wissenschaft und Handwerk; sie hat ihre Prinzipien, ihre Überlieferungen, ihre Formeln, ihre Rezepte und auch ihre Werkzeuge. *Bracquemond.*

Gesegnet sei die Stunde, die mich Herr der Technik werden ließ, um jetzt dem Geiste unbeirrt nachgehen zu können. *Feuerbach.*

Ich gehe einer guten Technik nach, und das halte ich für unentbehrlich. Und ich glaube, daß man womöglich nach der besten Art, die es in der Welt gibt, malen, modellieren, schreiben, zeichnen oder radieren soll, wenn die Arbeiten überhaupt da sein und nicht nur im Traume existieren sollen. *Félicien Rops.*

Eine Arbeit, die dauern soll, muß kräftig ersonnen und überaus schön ausgeführt sein. Die Idee einer Arbeit spricht zu der Menge, aber die Ausführung richtet sich nur an die wenigen Leute, die sich darauf verstehen. Die Idee verschwindet mit der Zeit, aber wenn die Arbeit gut ist, bleibt das Werk für immer. Der Gedanke, der die ägyptische Kunst befruchtet hat, die Ideen der griechischen und selbst die der christlichen Kunst haben für uns, die wir in einem skeptischen Zeitalter leben, keine Bedeutung mehr. Aber diese verschiedenen Kulturen haben uns Denkmäler einer so erstaunenswürdigen Kunst hinterlassen, daß sie heute noch die Bewunderung fesseln und ewig fesseln werden. *Dalou.*

Technik

Es ist ungeheuer viel Handwerkliches in der Kunst, viel Erfahrungssache dabei, viel Probieren nötig, viel mechanische Arbeit. *Böcklin.*

Wieviel Talent ist doch überall zu bemerken, aber wieviel geht unter, weil die meisten meinen, das Talent allein mache es. Sie lernen nichts und können deshalb nichts. Die Zeit wird vertan in schönen Phantasien, Erfindungen, Kritisieren; man hört vortrefflich rasonieren über Kunst; sie wissen alle schon, wie das Ziel aussieht, das sie erreichen sollen, komponieren und lehren und sehen, und zu arbeiten unterlassen sie mit dem Troste, daß Technik, wie sie es zu nennen belieben, Nebensache und nebenbei zu lernen sei. Was ist aber Technik, wo fängt sie an und wo hört sie auf? Für mich bleibt wenig, was ich so nennen kann. *Rietschel.*

Es ist ein großes Übel, wenn die Ideen eines Künstlers weiter gehen als sein technisches Ausdrucksvermögen. *Thomas Lawrence.*

Ihr müßt Euer Handwerk lernen, denn wenn Ihr nicht die Unannehmlichkeiten der Lehrzeit durchgemacht habt, könnt Ihr nie Meister werden. *Joseph Pennel.*

Wenn ich Ihnen Aufklärungen über meine Manieren geben soll, so würde das etwas lange sein, denn darum habe ich mich nie gekümmert, und wenn ich überhaupt Manieren habe, so kann das nur von dem mehr oder weniger tiefen Eindringen in mein Thema, von den Schwierigkeiten des Lebens usw. herkommen. *Millet.*

Es soll sich von selbst verstehen, daß der Künstler sein Handwerk kann; er soll aber auch ein feiner Kerl sein und damit etwas anzufangen wissen. *Stauffer-Bern.*

Der Geist muß sich die Technik bilden, oder vielmehr, die Technik muß sich nach und nach aus dem Geiste bilden und ihm entspringen. Wer eine fremde, angenommene Technik seinem Geiste anpassen will, hat sich verrechnet; beide werden schwerlich harmonieren. Hier steckt die Originalität des Vortrages. *Ludwig Richter.*

Alle Technik taugt nicht viel, wenn noble, wahre Empfindung sie nicht begleitet. *Stauffer-Bern.*

Wir müssen unser technisches Wissen und Können bis aufs äußerste ausbilden, aber wir dürfen unsere Phantasie, unseren Schönheitssinn, unser Gefühl nicht vernachlässigen, denn ohne das haben wir nichts auszusprechen. *Walter Crane.*

Es ist dies im Gegensatz zur eigentlichen Kunst das Untergeordnetere, aber erlernt müssen alle diese Techniken doch werden. *Rudolf Maison.*

Technik

Technik kann jeder ~~Schriftsteller~~ haben, kann jeder lernen. *Böcklin.*

Es ist durch ~~keine~~ Hoffnungslos, in irgend einer Form der Kunst durch rein mechanische Prinzipien und Lehren irgend etwas erreichen zu wollen. Selbst die vollkommenste Bemeisterung des Materials kann nicht genügen. Denn in der Tat beginnt dann doch erst die Arbeit des wirklichen Künstlers, wie die Satz-bildung und die Form des Ausdrucks der Erlernung der Sprachlaute folgt. *Walter Crane.*

Die Kunst hört auf, wo bloße Geschicklichkeit in der Wiedergabe beginnt. *Aman-Jean.*

Ich zeichne ohne das, was man in der Atelier-sprache »ficelles« nennt. Die »Ficelles« sind die traurige Zuflucht der Leute, die nur Arme, aber weder Kopf noch Herz haben. Also weg mit den »Ficelles«! *Charlet.*

Man mag in der Technik noch so stark sein; um ein ganzer Künstler zu sein, muß man es noch anders-wo sitzen haben. *Meissonier.*

In der Malerei ist die technische Geschicklichkeit so überaus wichtig geworden, daß man oft über den Mitteln den Zweck vergißt. Glänzende Ausführung scheint so ausreichend, daß die Hand zum Hirne zu sagen scheint: »Dich brauche ich nicht.« *Walter Crane.*

Die Geschicklichkeit der Hand erwirbt man durch Erfahrung und Übung. Aber die Richtigkeit des Gefühls und des Urteils sind angeboren und bis zu einem gewissen Grade können sie die technische Geschicklichkeit ersetzen. *Ingres.*

Die Art, wie ihr eine Sache anschaut, macht das Bild aus, nicht die Farbe oder wie ihr die Farbe auflegt. *William M. Hunt.*

Könnt ihr glauben, daß kalte Berechnung den Strich bewirken kann, der euern Gedanken wieder-geben, ihm ohne Unterlaß folgen und ihn auf allen seinen Wendungen und Bewegungen begleiten soll? *Breton.*

Erfahrung

Je mehr Gewandtheit ich in meiner Kunst er-werbe, desto mehr Vergnügen werde ich dabei finden. Ohne diese Geschicklichkeit käme ich jeden Augen-blick in Verlegenheit, und die Arbeit würde mir zur Last. *Constable.*

Alles, was man tun kann, ist *versuchen*. Kein Mensch tut mehr; alle versuchen nur. *Wm. M. Hunt.*

Erfahrung

Unsere ersten fünfzig Jahre vergehen in großen Irrtümern: dann werden wir ängstlich und können kaum den rechten Fuß vor den linken setzen, so genau kennen wir unsere eigene Schwäche. Dann zwanzig Jahre voll Mühe, und jetzt fangen wir an zu verstehen, was wir tun können, und was wir un-getan lassen müssen: und dann kommt ein Hoff-nungsstrahl und ein Trompetenstoß — und weg müssen wir von der Erde! *Burne-Jones.*

Der Künstler erwirbt jeden Tag neue Kenntnisse in seiner Kunst: dieser Fortschritt kann erst aufhören an der Altersstufe, wo die Geisteskräfte abnehmen, ein Zeitpunkt, wo der geistige Mensch seine Lauf-bahn beendet. *Wiertz.*

Man wird nicht wieder jung, weil man nicht altert. Was mich anlangt, so nehme ich mit jedem Jahre zu an Erfahrung, meine Ansichten klären sich, ich fasse meine Beobachtungen zusammen, aber ich altere nicht. Ich möchte nicht mehr zwanzig Jahre alt sein. Man leidet zu viel von seinem Mangel an Erfahrung und von dem Gefühle seiner Unzuläng-lichkeit. Man ist schutzlos und läßt allzuvielle Illu-sionen in den Dornen hängen. *Rousseau.*

Ihr habt es alle so verteufelt eilig, malen zu lernen. Ach Gott, ich habe mein ganzes Leben lang damit zugebracht, und ich habe heute nicht das Gefühl, etwas zu können. *Wm. M. Hunt.*

Fünfzig Jahre braucht ein Künstler, um zu lernen, was er machen kann, und weitere fünfzig, um zu wissen, was er nicht machen kann, und dann noch fünfzig, um alles zu prüfen und zu wissen, was er eigentlich tun will; und endlich dreihundert Jahre, um es endlich zu tun, und wenn es dann getan ist, hat es für Himmel und für Erde weder Nutzen noch Interesse. *Burne-Jones.*

Genre

Das sind die Fächler, die Klasse von Malern, denen die Kunst nicht in ihrer Allheit und Einheit erscheint; sondern die sich ein Fach auslesen und dafür allein arbeiten. Sie sind immer ein Zeichen des Verfalls der Kunst und behalten nur einigen Wert, insofern sie sich auf die wahre, allumfassende Kunst stützen, wie die Niederländer; sonst sind sie mir immer langweilig. *Cornelius.*

Die Kunst ist ein Ganzes; der Künstler muß alles machen; darum ist das Fächeln keine Kunst und gehört auch in keine Akademie. *Cornelius.*

Die wahre Kunst kennt kein abgesondertes Fach; sie umfaßt die ganze sichtbare Natur. Die Gattungsmalerei ist eine Art von Moos- oder Flechtengewächs am großen Stamme der Kunst. *Cornelius.*

Genre

Heutzutage scheint man von einem Künstler weiter nichts zu verlangen, als daß er verstehe, aus irgend einer begrenzten Melodie Variationen zu ziehen. So haben wir einige Künstler, die ihre ganze Zeit Vogelnestern widmen, andere machen ein Vermögen aus Sonnenuntergängen usw. Es ist der Mühe wert, diese Ansichten mit dem Begriff zu vergleichen, den man im Mittelalter und in der Renaissance in Italien von dem Künstler hatte. Damals war der Künstler häufig nicht nur Maler, sondern auch Bildhauer und Architekt und oft noch mehr als das. *Poynter.*

*

Sich zu spezialisieren ist in der Kunst wahrhafter Unsinn, angesichts der Natur, die vielseitig ist. Die wahren großen Meister haben sich bemüht, sie unter allen Gesichtspunkten wiederzugeben, und dies ist ihnen gelungen. *Dalou.*

*

Ich frage mich sehr, ob die Kunst des Malers nicht herabgewürdigt wird, wenn man sie zur Ausschmückung der Architektur benutzt. Wie gut auch die dem Maler überlassene Flächen berechnet sein mögen, wie sehr sie auch das Gebäude schmücken mögen, immer bleibt die Malerei hier ein Anhängsel, das sich dem Werke des Architekten unterordnet und ihm daher dienstbar sein muß. *David Wilkie.*

*

So oft die Malerei in Gesellschaft der Architektur ihre Nase gezeigt hat, hat sie einen Nasenstüber erhalten. *Turner.*

*

Wie könnten all diese Soldatengeschichten auch was werden! Überlegen Sie nur: ich muß doch nicht da und da und da Rot hinsetzen, weil ich muß (wie bei Uniformen), sondern weil *es* muß (weil es das Bild verlangt, aus malerischem Zwang, als Faktor des Rechenexempels). So ein Kerl muß einen gelben Kragen machen, wo er blau nötig hätte, und wird achselzuckend antworten: Das ist richtig so. Hier ist also nicht das malerische Bewußtsein, sondern die militärische Kleiderordnung verantwortlich in einem Kunstwerk. *Böcklin.*

*

Der wahre Schlachtenmaler muß alles im Feuer aufzeichnen. *Charlet.*

*

Ich habe nicht die geringste Achtung für die Darstellungen von Stilleben. Sie erinnern mich an die gemalten Holzscheite, womit die Kohlenhändler die Außenseite ihrer Buden schmücken. *David von Angers.*

*

Die Karikatur ist die leichteste aller Künste, das kann ich Ihnen versichern. Es ist eine schändliche Kunst, deren man sich schämen müßte. *Etex.*

*

Unsere merkantilen Gewohnheiten haben unzählige Fächer in die Malkunst gebracht. Heutzutage gibt es fast ebensoviele Genres der Malerei, wie Sterne am Himmel. Für uns und für alle, die sich

Genre

weder von den Marktschreibern, noch von den Schulmeistern irreführen lassen, gibt es nur zwei Arten Malerei: die gute und die schlechte. *Etex.*

*

Ein würdiges Genre ist eines, das zur Vollkommenheit führt. *Delacroix.*

*

Ein Schüler hatte die Absicht, Schwind zu fragen, welcher Unterschied zwischen einem Genre- und einem Historienmaler sei. Trotz allen Abredens tat er es, wurde aber kurz und schlagend abgefertigt: »Was soll das sein? Da gibt es eigentlich keine Grenze. Es gibt in der Kunst noble Menschen und Knoten! Und nun sind wir fertig.«

*

Ein Künstler kann sowenig eine Spezialität haben, wie eine Manier. Ein Streber oder geschickter Handwerker muß sie haben. *Böcklin.*

*

Die Kunst soll eins sein wie die Natur, und nicht in Fächer getrennt, sonst ist es keine wahre, rechte Kunst mehr. *J. A. Koch.*

*

Meistens schänden sie die Kunst, indem sich dabei so viele Fächlein und Geschicklichkeiten, in moderner Welt etwas zu bedeuten, vorfinden, wozu man selbst Hunde abrichten könnte, daher kommt es, daß der eine geschickt und praktisch die Hunde, ein anderer die Katzen, ein dritter die Madonnchen im ersten Geschmack malt, der malt die ehrlichen Leute, ein anderer die Spitzbuben. So gibt es Pferde-, Kühe-, Ochsen- und Vergißmeinnichtmaler, andere malen nichts als Grafen, noch andere läuseknickende Bettler und Diebe in der klassischen Livree der Räuber. Wird ein solcher Tausendkünstler berühmt, so bekommt er den Namen Raffael, als da sind: Hunde-, Katzen-, und Schweine-Raffaele. *J. A. Koch.*

*

In Gottes Schöpfung gibt es kein Genre oder Fach. Alle Teile derselben bilden ein Ganzes, die Nachäffung dieses oder jenes Stoffs macht noch keinen Künstler. *J. A. Koch.*

*

Komposition

Unter Komposition verstehe ich, was wir in uns tragen. — Wäre es anders, so wäre der Maurer mit seiner Latte bald fertig mit der Komposition eines Bildes, welches das Meer vorstellen soll. Eine wagrechte Linie in beliebiger Höhe der Leinwand würde dazu genügen. Wer aber soll das Meer komponieren, wenn nicht die Seele des Künstlers? *Rousseau.*

*

Die Komposition existiert da, wo die dargestellten Gegenstände nicht um ihrer selbst willen da sind, sondern wo sie unter ihrer natürlichen Erscheinung das Echo enthalten, das sie in unsere Seele gelegt haben. *Rousseau.*

*

Kritik

Die Kritik folgt den Schöpfungen des Geistes, wie der Schatten dem Körper. Sie hat wenig Nutzen, da die meisten Kritiker ganz unzulänglich sind.

Delacroix.

Man kann die Kunstkritik betrachten: 1. als eine Manifestation der Eitelkeit und des Eigendünkels. 2. als etwas überaus Törichtes, Lächerliches und Absurdes, wenn es sich dabei nur um die Meinung der Witzbolde, der Dichter, der Zeitungsschreiber oder auch der Maler handelt. 3. als eine Verschwendung von Intelligenz, die keinem Menschen nützt, da jeder-mann eine verschiedene Ansicht von schön und häßlich hat, und da schließlich nur das schön ist, was uns gefällt.

Wiertz.

Die Künstler sind Parasiten, und die Kritiker sind die Parasiten der Parasiten.

Carabiu.

Nein! Weg mit den Kritikern! Sie sind kein notwendiges, sondern ein ganz unnötiges Übel, aber sicherlich ein Übel. Schaden tun sie und nicht Nutzen.

Whistler.

Die Kritiken, die seit undenklicher Zeit veröffentlicht werden, haben fast immer zwei unvermeidliche Mängel gehabt: erstens bringen sie die Leser zum Gähnen, weil sie ihnen unverständlich, obscur und langweilig sind und ihnen nichts im Gedächtnis haften lassen. Zweitens werden sie von den Künstlern verabscheut, weil derartige Abhandlungen, anstatt der Kunst nützlich zu sein, die einfachsten Fragen verwirren und alle Ideen irreführen. Und schließlich sprechen die Fachleute den Theoretikern das Recht ab, sich derartig auf ihrem Gebiet und auf ihre Kosten breitzumachen. Die Künstler sagen, nichts sei leichter, als Worte an Worte zu reihen und in einem kurzen oder langen Texte noch einmal zu machen, was von einem anderen gehörig überlegt, erwogen und vor allen Dingen ausgeführt worden ist. Der arme Künstler, den man mit seinem Werke nackt ausgestellt hat, erwartet also mit Unruhe den Spruch dieser Leute, welche die Manie des Urteilens haben.

Delacroix.

Ein Künstler sollte nie auf Kritiker hören, vor allem aber nicht während der Arbeit. Die Kritik verdirbt die unbefangene, naive Sicherheit, und das untergräbt die schaffende Kraft.

Cornelius.

Die moderne Kritik ist von 1830 bis auf unsere Tage unheilbringend gewesen; sie hat große Talente abgeschreckt und sich immer gehässig gezeigt, wenn ein Künstler nur durch sein Verdienst und ohne Beihilfe der Kritik zu Erfolg gelangte. In ihrer Dummheit und Unwissenheit hat sie oft sogar den zweifelhaften Talenten geschadet, die durch ihren Beifall ausgezeichnet wurden. Der moderne Kritiker ist fast immer ein verpuschter Schriftsteller oder ein Bourgeois, der seinen Beruf verfehlt hat. Unfähig,

Kritik

etwas Eigenes zu schaffen oder in einem ehrlichen Beruf sein Brot zu verdienen, wirft er sich auf die Kritik.

Couture

Ich unterwerfe mich im voraus der Kritik. Ich will kritisiert werden. Wenn man mich nicht kritisiert hätte, würde ich mich nicht kennen. Gerecht hat die Kritik mir Lehren, ungerecht hat sie mir Kräfte gegeben.

Vernet.

Die verständigen Kunstkritiker können uns den besten Rat geben, und wir werden ihn mit Dank annehmen, aber nur mit der äußersten Vorsicht befolgen.

Breton.

Die Erfahrung lehrt, daß die am heftigsten angegriffenen und verteidigten Werke am festesten in der öffentlichen Meinung haften bleiben. Eine solche Prüfung schützt doch zum wenigsten vor kalter Gleichgültigkeit, die tausendmal beleidigender ist, als der Tadel.

Girodet-Trioson.

Einige behaupten, die Kritik hemme mit ihrem Zirkel und mit ihrem Lineal die Inspiration. Wenn die Kritik ernst ist, hält sie den Künstler in einem Ideenreiche, welches den nicht in die Mysterien unserer Kunst eingeweihten Massen zugänglich ist. Eine solche Rolle ist nicht unnütz.

David von Angers.

Der Weg zur Vollkommenheit und zu jedem Fortschritt ist fortwährende Selbstkritik.

Böcklin.

Was nun die Selbstkritik anlangt, so bin ich überzeugt, die beste Henne in der Welt würde nie ein Küchlein ausbrüten, wenn sie, so oft sie ein Ei gelegt hat, es erst lange genug prüfte und besichtigte. Aber indem sie legt, immer legt und brütet, immer brütet, wirft die Henne die ganze Verantwortung auf die Küchlein.

Wu. M. Hunt.

Meine Kritiker sind wahrscheinlich Leute von Bildung und Geschmack. Aber ich kann nicht in ihre Haut schlüpfen.

Millet.

Ich kenne Leute, die behaupten, die öffentliche Meinung berühre sie nicht, sie hätten kein Gefühl für die Kritik. Das glaube ich nicht. Ein wahrer Künstler muß den Stachel fühlen; wenn man seine Seele und seine Kräfte ehrlich und tüchtig in einer Arbeit niedergelegt hat, so tut es immer weh, wenn dann der erste beste Journalist kommt, sie nicht versteht und sie heruntermacht.

Meissonier.

Heutzutage gibt es Künstler, die sich mehr um die öffentliche Meinung kümmern, als um das Urteil eines andern Künstlers.

Meissonier.

Die Kritiker leben von der Habe der andern und könnten nicht existieren ohne die Leute, die sie heruntermachen.

Meissonier.

(Fortsetzung folgt)

FRANCK
1905





Der Hardy
W. Rudinoff
Sheffield 1902

RASSE, KULTUR UND KUNST

VON ALFRED BRAMSEN IN KOPENHAGEN

Die Frage, die im Laufe der Zeit einmal über andere wiederkehrt und Beantwortung verlangt, ist folgende: Soll die Kunst eines Landes sich so viel wie möglich von fremder Einwirkung isolieren oder kann eine solche Einwirkung stattfinden, ohne das eigentümliche nationale Gepräge zu verwischen? Oder ist es am Ende sogar nützlich, ja notwendig, daß die örtliche Kunst von Zeit zu Zeit von fremden Kulturen befruchtet wird?

Kunst ist ja nur eines der vielen Elemente, die bei der Schaffung einer Kultur mittätig sind. Es wird deshalb notwendig sein, ehe man die Fragen zu beantworten sucht, in ganz kurzen Worten darzulegen, in wie äußerst verschiedenem Grade die Kunst ihre kulturschaffende Aufgabe bei den verschiedenen Rassen erfüllt. Es zeigt sich nämlich, daß die Wirkung des fremden Einflusses fast ausschließlich von diesem Verhältnis abhängt.

Frägt man einen unserer heutigen Durchschnittsmenschen, was unter Kulturfortschritt zu verstehen sei, so wird die Antwort zweifellos lauten: Die mannigfachen und wunderbaren Anwendungen der Dampfkraft, des Leuchtgases und der Elektrizität. Die Griechen und Römer besaßen ja freilich Kulturen, die nicht zu verachten waren, aber die erwähnten Kulturförderer waren ihnen ganz fremd — aus diesem Grunde bildet sich auch der heutige Mensch ein, ihnen weit überlegen zu sein.

Die Zusammensetzung der Bestandteile, die eine Zivilisation ausmachen, ist eine besondere für jedes besondere Volk — der zuverlässige Ausdruck für das eigenartige Gedanken- und Gefühlsleben des Volkes.

Ein Volk kann indessen eine hohe Zivilisation erreichen, ohne deshalb nennenswerte künstlerische Begabung zu besitzen. Die Phönikier z. B. besaßen kaum eine wesentlich andere Überlegenheit, als ihre einzig dastehende Tüchtigkeit in allem, was in das Gebiet des Handels gehörte. Und doch ist es hauptsächlich ihnen zu verdanken, daß die Völker des Altertums eine Kultur erhielten, denn sie waren es ja, die eine lebhafte Verbindung zwischen den verschiedenen Orten in Gang brachten und eine künstlerische Einwirkung vermittelten. Sie förderten die Verbreitung der Kunst ungefähr wie die Vögel die Verbreitung mancher Pflanzen fördern — automatisch, nicht mit Absicht. Sie selbst schufen sozusagen keine Kunst und ihre Kulturgeschichte ist die Geschichte ihres Handels. Sie waren eine Art Juden des Altertums, die Gold und Ideen von Ort zu Ort brachten: Handelsreisende der Ideen.

Umgekehrt haben die Mongolen in Indien Monumente errichtet, die nach dem Ausspruche Kundiger von hohem, künstlerischem Range sind, ohne daß man

deswegen die Kultur der Mongolen zu den höheren zählen dürfte.

Es sind auch nicht gerade die Zeiten der höchsten Kultur, in denen die Kunst zur vollen Blüte gelangt. Bei den Ägyptern und besonders bei den Hindus stammen die vollkommensten Arbeiten aus einer älteren Zeit, und von einem heutigen Standpunkt kann Italien um das Jahr 1500 wohl noch als ein halb barbarisches Land betrachtet werden. Die Menschen benahmen sich damals wie die Wilden, räsionierten aber wie Zivilisierte — eine Art intelligenter Wölfe, sagt Taine.

Es ist deshalb unmöglich, den Kulturgrad eines Volkes einzig nach dem Standpunkt der Kunst abzumessen. Die Kunst ist ja freilich ein wichtiges Kulturelement. Aber ist sie *das* Wichtigste? Die Antwort hängt von dem ab, an den die Frage gerichtet ist.

Es gibt viele, und zu ihnen gehört der Schreiber dieser Zeilen, die da meinen, es sei die Kultur des Ohres und des Auges: Literatur, Musik, Skulptur, Architektur und Malerei, die den höchsten Schmuck einer Zivilisation bilden, und daß einer Kultur, der es an diesen gebräuche, das Wesentlichste fehle; viele, die da meinen, daß die nordamerikanischen Republiken immer fortfahren können, Gold anzusammeln in Haufen so mächtig wie der Sand im Meer, und ihre Herrschaft über ein ganzes Festland auszudehnen, ohne deshalb in der kulturhistorischen Wagschale so viel zu wiegen wie die kleine atheniensische Republik.

Das hilft jedoch alles nichts — denn es steht fest, daß die Römer im Altertum an der Spitze der Kultur ihrer Zeit marschierten, und daß die Amerikaner heute in gewissen Beziehungen dasselbe tun — trotzdem diese beiden Völker in künstlerischer Hinsicht zu den schwächsten gehören. Nicht daß die Römer keine Kunst gehabt hätten, oder die Amerikaner in dem Maße, wie die Reichtümer sich aufhäufen und auf diese Weise eine Aristokratie sich bildet, nicht viel für künstlerische Zwecke aufwendeten; sondern weil die Kunst der Römer in wesentlichem Grade eine Anleihe bei der griechischen Kunst war, wie die Kunst der Amerikaner eine Anleihe bei der europäischen, speziell der französischen Kunst ist. Und hier sind wir schon bei dem Kernpunkt: Wie formt ein Kulturelement sich unter starker Einwirkung von außen her?

Es zeigt sich nämlich, daß selbst diese in künstlerischer Hinsicht so unselbständigen Völker der geliehenen Kunst ein Merkmal, das Rassenmerkmal, aufprägen. Selbst bei einem Volke wie dem römischen, dessen starke Seiten auf ganz anderen Gebieten lagen — auf dem militärischen, dem politischen, dem juri-

dischen und dem literarischen — und das sich Muster und Ideen in ungefähr derselben Weise aus fremder Kunst verschrieb, wie es gleichzeitig Metalle oder Spezereien vom Auslande einführt — selbst bei ihm wird die Kunst schon nach wenigen Jahrhunderten bis zu einem gewissen Grade in eine nationale Umformung gezwungen, — sozusagen wider Willen gezwungen, ein Ausdruck der Rasse zu werden, die sie importierte.

Die römische Architektur, die Tempel, Paläste, Triumphbogen und Basreliefs sind ja griechischen Ursprungs — ja, sie wurden sogar zum Teil von Griechen ausgeführt. Trotzdem erweckt der ganze Charakter dieser Monumente, ihre Bestimmungen, ihre Ornamentik, ihre gewaltigen Dimensionen selbst keine eigentlichen poetischen Erinnerungen an Griechenland. Eher erinnern sie an die Kraft, die Herrschermacht und den kriegerischen Mut, die so tief in der Seele Roms wohnten. Sie erhöhten keineswegs das griechische Ideal, sie vergrößerten nur die Verhältnisse der Tempel und machten die Paläste geräumiger. Ihre besten Arbeiten bestehen nicht in einem mystischen Heiligtum, ja nicht einmal in dem Palast eines Helden, sondern in einem Zirkus zur Unterhaltung oder Brutalisierung des Volkes, und in Bädern für den Bedarf des Müßigen.

Also selbst auf Gebieten, wo sie am wenigsten Ursprünglichkeit, am wenigsten Persönlichkeit offenbart, kann eine Rasse kaum einige Schritte tun, ohne Spuren zu hinterlassen, die es deutlich verraten, was sich in der Tiefe des Herzens und des Gedankens, im Grunde der Seele selbst regt.

Und findet die Umformung statt, wo der Kunstdrang weder auffallend stark noch persönlich ist, wie viel tiefgehender muß sie nicht werden, wo der Drang nach einem selbständigen künstlerischen Ausdruck vorhanden ist. Man darf sicherlich davon ausgehen, daß keiner der Bestandteile, die das eigenartige Postament der Kultur eines Volkes bilden, auf ein anderes Volk, und am allerwenigsten auf eine andere Rasse übertragen werden kann, ohne gleichzeitig eine langsame und tiefgehende Umformung zu erfahren. Allerdings lernten wir in der Schule das Gegenteil. Wir lernten, daß ein Volk die Religion, Sprache und Institutionen eines anderen Volkes »annahm«. Bei näherer Untersuchung stellt es sich jedoch heraus, daß die vorgeblichen Verwandlungen, die noch dazu häufig einer einzelnen Person, der Initiative eines Eroberers oder eines Religionsverkünders zugeschrieben werden, nur eine Maskierung sind. Es sind anfangs nicht viel mehr als die Worte, die Bezeichnungen, die von der einen Kultur auf die andere übergegangen sind, wogegen das, was die Worte decken, die Realitäten, die Dinge selbst, auch weiterhin in allem wesentlichen ungefähr so leben wie vorher, und nur äußerst langsam umgeformt werden und sich der übrigen Kultur der Rasse anpassen. Noch nie, so lange die Welt steht, hat ein Volk plötzlich seinen seit hunderten von Jahren ererbten Glauben aufgegeben, um zum Christentum, Buddhismus oder Islam »überzutreten«, ebensowenig wie es seine Sprache geändert,

durchgreifende Umwandlungen in seinen Institutionen oder seiner Kunst vorgenommen hat. Eine solche plötzliche Veränderung wäre ungefähr ebenso undenkbar, wie daß ein völlig erwachsener Mensch von einem Tage zum anderen seine Größe oder die Farbe seiner Augen wechselte.

Zu den vielen Torheiten, die die Geschichtsschreibung auf dem Gewissen hat, gehört die, daß ein Volk zu dem und dem Zeitpunkt zum Christentum »übergang«. Unwillkürlich stellt man sich vor, daß es sich um etwas handelt, was wir heutigen Menschen Christentum nennen — was ja völlig verkehrt ist. In Wirklichkeit kann nur von einzelnen Samenkörnern die Rede sein, die einst im Laufe vieler Generationen gradweise zu einem lebendigen Gewächs wurden, die aber im übrigen in dem neuen Erdboden ihre besondere rassenbestimmte und von anderen mehr oder weniger abweichende Form annahmen. Und was von der Religion gilt, gilt auch von den Sprachen und der Kunst. Selbst wenn die lebende Sprache als *Schriftsprache* fest bestimmt ist, so erfährt sie doch auf ihrer Wanderung von Volk zu Volk große Veränderungen. Ein lateinisches Sprichwort lautet: »Quot linguas quis callet, tot homines valet«: so viele Sprachen man kann, so viele Male mehr ist man Mensch. Denn die Worte einer Sprache finden nicht immer und vollständig Äquivalente in einer anderen Sprache. Die hinter den Worten liegenden Begriffe sind nicht genau dieselben. So wird das deutsche »Geist« mit dem französischen »Esprit« übersetzt, und das englische »wit« = »Bosheit« mit Malice und »Wickedness« = »sinnreich« mit »ingenieux« und »clever«; aber in Wirklichkeit versteht jedes Volk etwas Besonderes darunter, das mit einem einzelnen Wort nicht übersetzt werden kann. Die Gallier nahmen, trotz ihrer ungeheuren numerischen Überlegenheit, ehe zwei Jahrhunderte vergangen waren, die Sprache der überwundenen Römer an — aber diese Sprache formten sie nach ihrem eigenen Kochbuch um und aus dieser Anpassung ging die französische Sprache hervor, die ja von der italienischen und spanischen recht verschieden ist, obgleich doch beide denselben Ausgangspunkt haben wie die französische. —

Wenn die Kunstgeschichte uns darüber belehrt, daß die Kunst ein vollgültiger Ausdruck für die Kultur eines Volkes ist, so kann das also wahr sein, ist es aber bei weitem nicht immer. Es hat allerdings eine Kultur existiert, die mehr als alle anderen Kulturen der Welt sich in ihrer Architektur und Bildhauerkunst abspiegelte: die alte ägyptische. Eine solche Klarheit und Kraft hatten die künstlerischen Typen, die an den Ufern des Nils geboren wurden und über fünfzig Jahrhunderte dort lebten, daß sie sich unmöglich nach anderen Orten überführen ließen, ohne umgegossen zu werden. Wäre Ägypten das einzige uns bekannte Volk des Altertums, ja, dann würde es sich hören lassen können, daß die Kunst der zuverlässigste Ausdruck ist für die Seele der Rasse, die sie geschaffen hat, der Ausdruck ihres Lebens, Glaubens und ihrer Denkart. Keine Kunst

ist leichter herauszukennen als die ägyptische, denn sie ist ungemischt national wie keine andere. Wenn sie von einer unübersteigbaren Mauer umgeben gewesen wäre, so könnte der ägyptische Stil nicht reiner gehalten worden sein, als er es wurde. Vermutlich hat die Menschheit niemals Kunst hervorgebracht, die mehr von der Roheit entfernt ist, keine, die besser wußte, was sie wollte oder ihren Willen durchzusetzen verstand, selbst wo es die größten technischen Schwierigkeiten zu überwinden galt. Eines der charakteristischsten Momente für diese Kunst ist es, daß sie ungehindert durch Jahrtausende sich selbst wiederholt, primitive, halb tierische Züge wiederholt (z. B. kauende Figuren), daß sie aber gleichzeitig ihre Erzeugnisse mit einer ausgefeilten Eleganz in Zuschnitt und Form ausführt, die eine Schule, eine Übung, eine fest organisierte Herrschaft über die Arbeit verrät, wie sie vielleicht nirgends größer war. Man sehe z. B. den »Schreiber« in der salle funeraire des Louvre. Und die Ägypter setzten offenbar eine Ehre darein, daß ihre Kultur stehen blieb, wie sie jahrtausendlang gestanden hatte. In dem »ältesten Buche der Welt« wird die Lernbereitschaft als die größte aller Tugenden gepriesen: die Worte des Lehrers sind Weisheit, und der Vater ist der beste Lehrer. »Kein Wort darf verändert, kein Wort darf hinzugefügt, kein Ding darf an die Stelle eines anderen gesetzt werden. Das Neue, was in uns selbst keimt, muß gebändigt werden.« Was ist Wahrheit? Antwort: Das einmal Gebilligte, dasjenige, dessen Grenzen schon gezogen sind. — Ist es eigentlich so merkwürdig, daß diese Kunst, ja daß die ganze ägyptische Kultur eine so unabsehbare, einzig dastehende, lange Lebenszeit hatte? Die verschiedenen auflösenden Einflüsse, die sich anderwärts geltend machen, sobald eine Kultur eine gewisse Höhe erreicht hat, sind unbekannt hier, wo das einmal Gewonnene die Bevölkerung ungestört durchsäuern darf. Es ist allerdings die Zufriedenheit mit dem Gewonnenen, dem Bestehenden, die die Hauptbedingung für die Erhaltung einer Kultur bildet. Ägypten ist das lehrreichste Beispiel dafür, wie die Kunst in einer hochkultivierten Gesellschaft ohne jede Einwirkung von außen her sich »entwickelt« — wenn man das Wort Entwicklung in diesem Zusammenhange anwenden darf. Hier wie nirgends sonst ist Gelegenheit, die starken und schwachen Seiten der Isolierung zu studieren.

* * *

Aus der Geschichte der *griechischen Kunst* ersieht man, wie langsam die Assimilierung oder Aneignung der fremden Eindrücke vor sich geht, selbst bei einem Volk, dessen natürliche Veranlagung in künstlerischer Bedeutung einzig dasteht. Denn es ging ja den Griechen des Altertums, wie es allen späteren Völkern der Welt gegangen ist: sie begannen als Borgende. Die Kulturen, die vor 7—8000 Jahren von den Ägyptern und Assyriern aufgebaut worden sind, glichen einem unerschöpflichen Born, aus dem alle späteren Kulturen einmal übers andere geschöpft haben. Sollten die neuen Kulturen jedesmal ganz von vorn beginnen,

so würde die Entwicklung sich im Schnecken-tempo bewegen müssen.

Der Ursprung der griechischen Kunst war die merkwürdige Kunst an den Ufern des Nils, aber das, was in Ägypten so viele hundert Jahre gebraucht hatte, um feste Form und festen Stil anzunehmen, ließ sich ja unmöglich an einem einzelnen Tage assimilieren — selbst in griechischen Gehirnen. In seinem Werk über die bildende Kunst weist Julius Lange nach, wie die eigenartige symmetrische Steifheit der ägyptischen Kunst, die er »Frontalität« nennt, in die griechische Kunst übergeht und viele Generationen hindurch von ihr aufrecht erhalten wird, ehe die eigene Kunst der Griechen der bildenden Kunst ihren Befreiungsstempel aufdrückt. Lange vorher hatte die Dichtkunst mit den homerischen Gesängen ihren Höhepunkt erreicht, was den meist übersehenen Mangel an Parallelismus zwischen den verschiedenen Kulturelementen zeigt, den wir unter anderem auch bei den Hindus finden, wo die Literatur vorzüglich, die bildende Kunst schwach, die Architektur großartig und die Wissenschaftlichkeit gleich Null ist.

Es ist das Leben des *Volkes*, das die griechische Bildhauerei frei macht. Die Gymnastik, die Athletik, die olympischen *Spiele*, wo die Jünglinge nackt auftreten, dieses Griechenland ganz eigentümliche Volksleben führt die Nacktheit in die griechische Kunst ein; denn die Plastik entspricht der Gymnastik, wie der Handschuh der Hand. Bei einer jugendlich lebensfrohen Nation, deren Begriffe von Arbeit und Spiel von den unseren weit verschieden waren, und die es kaum eines hochgesinnten freigeborenen Menschen würdig erachteten, nach dem bloß *Nützlichen* zu streben, wurde das *Spiel* ganz natürlich eines der wichtigsten Glieder in der Erziehung, und das Spiel wurde organisiert als eine Nationalsache von größter Bedeutung. Die Kunst in Griechenland, deren Anfänge in Werken bestand, die an die Schöpfungen Ägyptens lange nicht heranreichten, wurde von dem griechischen Volk seinem Ideal entsprechend umgeschaffen und bewegte sich schließlich auf bisher völlig unbetretenen Bahnen.

Allerorten sieht man etwas ähnliches: Erst wenn ein Volk eine hinlänglich feste Kulturgrundlage besitzt, ist es in stande, das fremde Blut völlig umzubilden, das durch Transfusion in seine Adern überführt wird. Geschieht dies nicht, so wird das künstlerische Resultat nur eine sklavische Nachahmung.

Nach dem Tode der genialen primitiven niederländischen Meister *Hubert* und *Jan van Eyck*, vor der Mitte des 15. Jahrhunderts, war es, als ob die Sonne Flanderns sich verdunkelte und alles künstlerische Licht von Italien ausstrahlte. Ging der Künstlerstrom früher von Süden nach Norden, so kehrte er sich nun gründlich um. Alles was Italien vom Rom und Athen des Altertums gelernt hatte, das sollte jetzt die übrige Welt vom Florenz, Rom und Venedig der Gegenwart lernen. Und sicherlich lernten die vlämischen Künstler, die nach Süden zogen, den größten Teil dessen, was sich von der Anatomie, der Kunst der Perspektive, Gruppierung und Übung der

großen und freien Darstellung der nackten Menschengestalt überhaupt lernen läßt. Aber es gebrach diesen »Romanisten«, wie sie genannt wurden, an Selbstständigkeit: sie besaßen nicht überlegene Kultur und vielleicht auch nicht Talent genug, um ihr künstlerisches Ideal mit dem Humanismus der Italiener zu verschmelzen. Nirgends scheint deshalb die Wiedergeburt unter langwierigeren Wehen vor sich zu gehen als gerade in Flandern. Mehr als hundert Jahre war die Renaissance dort ein Luxusartikel, eine Blume, die sich in einen dichten Wald verirrt hatte. Der Rassenunterschied zwischen dem italienischen und vlämischen Temperament trug natürlich das Seine zu der äußerst langsamen Übertragung bei. Die Nation verlor jedoch bei diesem Warten nichts, denn im 17. Jahrhundert war die wunderbarste Frucht dieser Verbindung zwischen Nord und Süd herangereift: *Peter Paul Rubens*, der vlämischste der Vlamen. Gewissermaßen könnte man unsere jetzige Malkunst von ihm datieren, weil das rein Malerische hier zum erstenmale zum Ausdruck kommt. Er war Maler, durchweg Maler und nur Maler. Rücksichtslos nahm er und verschwenderisch gab er wieder. Er hatte keine Angst, seine ursprüngliche nordische Persönlichkeit einzusetzen, aber er bedachte sich freilich ebensowenig, sich eine Masse fremder und verschiedenartiger Bildungselemente anzueignen, die er alle miteinander dazu verwandte, den Glanz und die Kraft seiner eigenen Individualität zu erhöhen.

Denn kein Künstler, auch der größte nicht, steht allein, das Joch der Tradition schüttelt selbst der eigenartigste nicht ab. Eine mächtige und scheinbar einzig dastehende Künstlerpersönlichkeit wie *Rembrandt* hat sicherlich weit größere Einwirkung von italienischer Kunst erfahren, als man früher ahnte; aber die Wiedergabe und die malerische Behandlung der von außen erhaltenen Stoffe und Gruppierungen ist freilich so sehr verschieden von der klassischen, daß man zu der Annahme versucht wird, das Fremde habe ihn gerade gereizt, den geliehenen Stoffen die denkbar kühnste Umformung zu geben. Die Klarheit und die festen Umrisse der klassischen Kunst rufen bei dem leidenschaftlichen Anhänger des Clair-obscure und des Mysteriums ihren Gegensatz hervor. Man vergleiche z. B., wie Tizian und Rembrandt das Thema »Christus und Magdalena« behandelt haben, wobei Rembrandt augenscheinlich stark unter dem Einfluß des Italiens gestanden hat. Aber auch das Claire-obscure und die bestrickende — in der Malerei so schwierige — Gabe, den Beschauer noch mehr *erraten* zu lassen, als er sieht, hatte Rembrandt Lionardo abgelauscht. Es geht ja in der Regel so zu, daß die berühmte Persönlichkeit, die als Erfinder einer Sache genannt wird, sie in Wirklichkeit nur zur Vollendung gebracht hat. Deshalb ehrt man in den van Eycks die Entdecker der Ölmalerei und in Rembrandt den Entdecker des Helldunkels.

Wir sehen also: überall, wo der Kunstdrang bei einem Volke stark und gesund ist, da wird die Einwirkung von außen derart nationalisiert werden, daß ihr Ursprung fast unkenntlich wird. Eigentlich kann

es deshalb recht gleichgültig sein, ob der stimulierende oder erweckende Einfluß ursprünglich von Westen, Osten oder Süden, von Ägyptern, Franzosen oder Buschmännern ausging. Ist die Künstlerseele im Volke lebendig, so liegt keine Gefahr dafür vor, daß die Rasse nicht allem Geliehenen ihren Stempel aufdrücke. Das fremde Geld wird umgeschmolzen und von neuem ausgemünzt, ehe die Kinder des Landes es als gangbare Münze akzeptieren. Goethe sagt:

Was du ererbt von deinen Vätern hast,
Erwirb es, um es zu *besitzen!*

Wenn der »Vater« der dänischen Malerei, Eckersberg, im Anfang des Jahrhunderts stark und tief von dem Franzosen Louis David beeinflusst wurde, so verhinderte dies doch keineswegs, sondern trug vermutlich gerade dazu bei, daß Eckersberg für die dänische Malerei wurde, was er geworden ist. Denn er akzeptierte und bearbeitete den Teil des Fremden, der mit seiner eigenen Seele und der seiner Rasse übereinstimmte — das unmittelbare nüchterne Naturstudium — und befreite sich allmählich von dem fremdartigen Hochgestimmten, das in seinem schlichten dänischen Gemüt keine Resonanz fand. Und nicht wenige der Künstler, die später in Dänemark entstehen, besitzen gleichzeitig Eckersbergs Nüchternheit im Naturstudium und außerdem die Phantasie und Poesie, die ihm abgingen.

1879 zogen Krøyer und andere dänische Maler nach Paris, gelockt von den sogenannten »neuen« Entdeckungen, die die Franzosen in der Maltechnik gemacht hatten: dem Gesetz der »valeurs«, dem Verhältnis zwischen dem Lichtgehalt und der Kraft der einzelnen Farbentöne, der »Luft« im Bilde usw. Julius Lange war darüber besorgt und behauptete, daß es das »positive Prinzip« in der Kunst sei, worauf es ankomme. Ist nichts vorhanden, was sie erstrebt und worauf sie hinarbeitet, wenn sie nicht in einem wirklichen Verhältnis zu ihren natürlichen Aufgaben steht, so mag sie unsertwegen dahin gehen, wo der Pfeffer wächst; sie ist für uns im Grunde wertlos. Ist dagegen etwas derartiges vorhanden, dann muß sie *selbst* Punkt für Punkt die Aufgaben lösen, die auf *ihrem* Wege liegen und kann die Lösung nicht von einer anderen Seite borgen, wo die Aufgaben nie ganz dieselben sein werden.

Dies mag schon ganz richtig sein, aber es war in Wirklichkeit gar keine Gefahr vorhanden, und die Resultate beweisen es. Die neue Epoche in der dänischen Kunst nach 1880, die Krøyer einleitete und deren Abschluß von so gewichtigen Namen gekennzeichnet wird, wie denen der beiden großen Koloristen Wilhelm Hammershøi und Julius Paulsen, zeigte es ja gerade: die Einwirkung von da draußen, die direkte und die indirekte, die Verschleierung der Linien, der Verzicht auf das naive Aufsetzen der »Couleur« und das Verständnis für das harmonische Verschmelzen der Farben — all dies ließ sich ganz ausgezeichnet gut vereinen mit der natürlichen, vollen Entwicklung der Persönlichkeit und mit der künstlerischen Selbstständigkeit.

In Wirklichkeit müßte die Bezeichnung Kunstwerk nie angewendet werden, wenn wir nicht einer wirklich neuen und persönlichen Anschauung gegenüberstehen, die ihren eigenartigen Ausdruck erhalten hat. Und heute gibt es unter tausend Werken kaum eins, das diese Forderung erfüllt. Ein solches Werk gleicht ja einer Brücke, die die Seele des Künstlers mit der unseren verbindet. Es ist ein Resultat des Einflusses, ein Echo des Eindruckes, den die Welt auf einen Ausnahmemenschen hervorbringt. Aber es hat auch und muß auch die Eigenschaft haben, denselben Eindruck in anderen verwandten Seelen zu wecken, die selbst nicht imstande sind, ihren Gefühlen einen künstlerischen Ausdruck zu geben. Gibt es keine solchen Seelen, in denen das Kunstwerk wieder auflebt, ja, dann ist das Bild, wie Alfred Lichtwark gesagt hat, nur Leinwand mit Farbe darauf, die Statue ein behauener Stein, das Gedicht Druckerschwärze auf Papier und die Musik irritierender Lärm.

Und dies ist buchstäblich zu verstehen. Die Geschichte bestätigt es auf unzählige Arten in Vergangenheit und Gegenwart. Die antiken Marmorstatuen wanderten in den Kalkofen, die Bronzen wurden zu Pfeilspitzen und Kesseln umgeschmolzen, die Tempel wurden zu Steinbrüchen, die Pergamente zu Stiefelsohlen benutzt. Das wiederholt sich Jahrhundert für Jahrhundert; wenn die verständnisvollen Seelen nicht mehr da sind, zerfällt alles zu Staub. Die Kunstwerke gehen in Wirklichkeit schnell verloren, wenn die Seelen nicht mehr vorhanden sind, die sie erfassen und schätzen können, und sie können deshalb auch verschwinden, wenn das Verständnis *noch* nicht da ist. Selbst Papst Nikolaus V., der zu den Kunstfreunden seiner Zeit gezählt wird, ließ den Probustempel zerstören und benutzte die Ruinen des Alten zu Neubauten. Es war eigentlich erst Pius II., der, noch ehe er den Papststuhl bestieg, davor warnte, die antiken Marmorarbeiten zu Kalk zu verbrennen, und der 1462 eine Bulle erließ, die alle Zerstörer von Resten des Altertums mit strengen Strafen bedroht.

* * *

Wenn die Bezeichnung *nationale* Kunst im vorhergehenden angewandt worden ist, so ist es nicht unangebracht, darauf aufmerksam zu machen, daß die beiden Begriffe nationale Kunst und patriotische Kunst einander keineswegs decken — etwas, was man sich heutzutage nicht genug zu Gemüte führen kann. Man glaube nur nicht, daß ein Künstler national ist, weil er patriotisch ist. Es werden ja hoffentlich nicht die Monumente auf Straßen und Märkten, die Ergebnisse der grassierenden Statuenmanie sein, die der Nachwelt von unserer künstlerischen Kultur Kunde bringen. Mit einem Wort: es ist der *Stil*, nicht der Stoff, auf den es ankommt. Echte Kunst *firmit* deshalb nie unter der Bezeichnung »national«. Sie *kann* es gar nicht tun. Dazu ist sie zu unmittelbar, zu unbewußt in ihrem Ursprung und ihrem Wesen. Und alle Kunst, die sich von vornherein selbst den nationalen Stempel aufdrückt, ist allein aus diesem Grunde mit größtem Mißtrauen aufzunehmen.

Nach einem Rezept läßt die Kunst sich nun einmal nicht herstellen. Der Künstler wird unbewußt und stark von dem Leben beeinflusst, das sich um ihn her bewegt, einem Leben, das seine eigenartige Form und Farbe von dem Erdboden erhalten hat, dem es entsprossen ist. Wie wenig der »historische« Apparat in Wirklichkeit auf sich hat, ergibt sich mit genügender Klarheit aus der Kunstgeschichte. Rembrandt kleidete die Personen in seinen biblischen Bildern nach der holländischen Mode um die Mitte des 17. Jahrhunderts, ohne daß sie deshalb geringer oder stimmungsärmer wurden, und Paolo Veronese erzählt (in einem Briefe an Gennaro Lauretti), als er die »Hochzeit zu Kana« malte, hatte er nicht so sehr die Absicht, dieses biblische Thema zu malen, als ein prächtiges venezianisches Gastmahl darzustellen. »Ich finde,« schreibt er, »daß es Kunst wäre, aber besonders *historische* Kunst, die Trachten meiner Zeit zu malen. Und damit es mir recht gelingen könne, einen wahrheitsgetreuen Ausdruck zu geben, nahm ich meine besten Freunde, sie, deren Charakter und Äußeres ich am besten kannte, zu Modellen.«

Eckersberg war ganz national, als er *dänische* Luft, *dänisches* Licht, *dänische* See in seine Kunst einfuhrte, und am wenigsten national in seinen patriotischen Bildern. Und wer kümmert sich jetzt um diese? Das Nationale bei ihm, wie bei jedem Künstler, ist unbewußter Art. Es ist der Drang des Herzens, sich in das zu vertiefen, was anzieht, das Unmittelbare. Sein Werk ist ja besonders deshalb für die dänische Kunst von bleibendem Wert gewesen, weil er in seiner Kunst so wenig literarisch war.

Und die Holländer um das Jahr 1600, sind sie nicht national? Wenn man die lange Reihe der uns so lieben Bilder in der Erinnerung vorbei passieren läßt, sehen wir ein Volk, das fröhlich seinen Krug leert, tanzt, die Mädchen küßt und seine Tonpfeife raucht. Heu aufladen, Kühe melken oder sie zur Tränke treiben sind ja recht alltägliche Ereignisse im Leben des Bauern. Es geschieht im ganzen nichts Merkwürdiges in all diesen Bildern, alles ist so schlicht, daß man erstaunt fragt, ob das auch wirklich dasselbe Volk ist, das gleichzeitig die unendlichen Kriege mit England, mit Spanien, mit Ludwig XIV. führte, und das sein Land Zoll für Zoll verteidigen mußte. Diese friedlichen Bilder entstanden unter einem fast ununterbrochenen Kanonendonner, und eine eigentlich patriotische Kunst kennt man sozusagen nicht aus dieser Zeit. Die Sache ist die, daß der nationale Stil von etwas bestimmt wird, was noch tiefer liegt als politische und soziale Institutionen, Krieg und Frieden, Reformationen und Revolutionen; er wurzelt in der Seele der Rasse, im *Volkscharakter*. Dieser ist es, der, mit dem Gewicht vieler Generationen die Wagschale beschwerend, das Schicksal der Völker, ihren Glauben, ihre Institutionen und ihre Kunst bestimmt.

* * *

Der *Charakter*, nicht die Intelligenz, macht die Stärke eines Volkes aus. Ein Volk ist stark, dessen

einzelne Mitglieder bereit sind, alles: Eigentum, persönliche Freiheit, Familie, ja das eigene Leben der Größe, Unabhängigkeit und dem Glauben, kurz, einer Idee zu opfern. Was lehrt uns die Vergangenheit anderes, als daß Barbaren oder Halbbarbaren, die in jeder Hinsicht außer in der Charakterstärke zurückstehen, die Plätze der höchst Kultivierten einnehmen? Es geht abwärts mit einem Volke, wenn sich der Charakter verändert, und eine Charakterverringering ist die unvermeidliche Folge der steigenden Intelligenz. Gelten dieselben Gesetze auch für die Zukunft, so wird die Erreichung einer allzu hohen intellektuellen Entwicklung so ziemlich mit das gefährlichste, was einer Nation geschehen kann. Es wird gewiß schwer fallen, Beispiele dafür nachzuweisen, daß Nationen infolge intellektueller Stagnation zugrunde gegangen sind — überall ist es der Charakter gewesen, der erschlaffte. Ja, so gleichartig scheint der Auflösungsprozeß zu sein, daß man gemeinsam mit dem Dichter fragen muß, ob die Geschichte trotz all ihrer Bücher mehr als *eine* beschriebene Seite hat.

Die Schlüsse, die der heutige Mensch aus den Resultaten der entwickelten Wissenschaften zu ziehen genötigt ist, üben offenbar eine zerstörende Wirkung auf den Charakter aus. Das intelligente Abwägen der relativen Berechtigung der verschiedensten Standpunkte, »die heilige Relativität«, wie sie genannt worden ist, weil man so stolz darauf ist, unterminiert das Kulturgebäude. Welche Festigkeit kann man von einer Kultur erwarten, die auf einer so schmachvollen Grundlage ruht, statt auf den robusten, absoluten Wahrheiten der Vergangenheit, nach denen die Völker noch beständig dürsten? Aus Mangel an besserem flüchten die Massen zum Evangelium des Sozialismus mit seinen »absoluten Wahrheiten«. Die alten Götter, die alten Ideale sind tot und verschwunden, und der Himmel ist leer; nur der »Staat« ist übrig und er wird schon jetzt früh und spät von Millionen erschlaffter, unselbständiger Seelen angerufen.

Wer stiftete die großen Religionen, die die Welt beherrschten, oder die mächtigen Reiche, in denen die Sonne nie unterging? Waren es vielleicht die großen Intelligenzen, Forscher oder Denker? Nein, es waren Arme im Geiste, deren Glaube stark genug war, um Berge zu versetzen, und deren Ansprüche an Behagen gering, deren Ideen begrenzt, aber lebenskräftig waren, und die alles für deren Verwirklichung einsetzten. Die Herrschaft gehörte immer dem, dessen Stärke in blinder ideeller Benommenheit bestand, nicht in hervorragender Begabung, zu durchdenken und Vernunftschlüsse zu ziehen. Damit eine Idee siegreich werde, muß sie akkurat ein oder zwei Körnchen Wahrheit haben, denn die Menschen werden leicht genug für eine Illusion entbrannt, dagegen nie für die »heilige Relativität«. Es geht mit der Kultur wie mit den Hoffnungen des Knaben auf die Zeit, »wenn er groß wird«. Mit den Jahren kommt die Desillusion: die Träume werden verwischt und das Feuer erlischt. Erreicht eine Kultur erst den fatalen Punkt, wo das höchste Streben des Menschen sich als eitel

Chimäre offenbart, dann geht die Kunst — sowohl die bildende wie die Dichtkunst — einer bedrängten Zeit entgegen.

Es mag ganz richtig sein, daß es der Kampf selbst und nicht das Resultat ist, das die größte Befriedigung gewährt; aber wie lau wird nicht für das gekämpft, wovon man glaubt oder weiß, daß es ein Trugbild ist! Die starke wissenschaftliche und soziale Entwicklung der Gegenwart muß notgedrungen das Wachstum der Kunst hemmen. Es ist hart, ein Land glücklich preisen zu sollen, wo es, wie in Rußland, fast unberührte Glaubensbilder gibt, wo eine Idee eine verbotene Frucht ist, die mit Begierde ergriffen und wie etwas Heiliges verehrt wird! In einem solchen Lande hat die Kunst noch gute Chancen.

* * *

Die Zukunftsaussichten für die Kunst in den meisten unserer heutigen intellektuellen aber charakter-schafften Völkergemeinschaften sind also kaum die besten. Dazu kommt, daß es die großen breiten Schichten sind, die jetzt die Führung übernehmen sollen. Aber ein *Volk*, das Meisterwerke aufmunterte oder gar inspirierte, ist ein Anblick, den die Welt nur ein-, vielleicht zweimal gehabt hat — in Griechenland und vielleicht teilweise in den italienischen Republiken. Bei den Griechen waren die Statuen und Tempel direkte Niederschläge des Dranges der Menschennatur. Später wurde es die Aufgabe der Fürsten, die Kunst zu beschützen. Philipp IV. von Spanien war ein Freund von Velasquez und Rubens. Max I. beschützte Albrecht Dürer, Karl I. von England van Dyck, Georg III. Reynolds und Gainsborough, und von Heinrich VIII. wird erzählt, daß er geäußert haben soll: Aus sieben Bauern kann ich sieben Lords machen, aber aus sieben Lords nicht einen Holbein. Dänemark kann Christian IV. für fast alles danken, was es an guter Baukunst besitzt, und er schuf ja außerdem den holländischen Malern Karl van Mander und Wuchters gute Lebensbedingungen in Dänemark.

In unserer Zeit dagegen verhalten die Fürsten sich im besten Falle der Kunst gegenüber gleichgültig. Die meisten scheinen nur das Mittelmäßige zu schätzen, manche bringen dem Neuen und Guten, das selten einmal entsteht, Abscheu und Widerwillen entgegen und beschützen die Mittelmäßigkeit. »Die Siegesallee« in Berlin gehört sicherlich zu dem in künstlerischer und dekorativer Hinsicht dürtigsten, was unsere Zeit gesehen hat. Die 32 voneinander unabhängigen und ungefähr gleich uninteressanten »Fürstendenkmäler« in weißem Marmor, aufgestellt in einer Allee, die nur 800 Ellen lang ist, ist ein andauernder Beweis dafür, wie schlecht manche der wertvollsten Kulturelemente gemeinsam mit militärischer Überlegenheit gedeihen. Die Kunst in Deutschland ist leider nicht mehr ebenbürtig, sondern untergeordnet. Sie wird in Gebrauch genommen und ihr sine qua non: Die Freiheit, den Aufgaben gegenüber ausschließlich das Herz gebieten zu lassen, wird nicht geduldet. Es ist trist, einsehen zu sollen, daß einige der für die Macht-

stellung und Erhaltung einer großen Völkergemeinschaft wichtigsten Elemente, im übrigen den niedrigsten Rang einnehmen. Oder sollen wir am Ende die Kultur der Perser über die der Ägypter und die Kultur der Römer über die der Griechen stellen?

In Zukunft muß auch auf diesem Gebiet mit der großen Menge gerechnet werden, denn von ihr gehen die »Mäcene« aus, die der mächtige Aufschwung der heutigen Industrie vom Wellental der Gesellschaft bis zu deren höchster Spitze emporgetragen hat. Ihnen fällt die frühere Rolle der Fürsten als Beschützer der Kunst zu, und ihre Aufgabe sollte es sein, dem wirklichen Talent die Hand zu reichen, um es aus der Dunkelheit und dem Gemenge hervorzuziehen. Unglücklicherweise können diese Mäcene der Gegenwart nicht von ihren Geschäftsprinzipien lassen, denen ihr Reichtum entstammt. Sie erkundigen sich nach rechts und links, wittern nach Stimmung und Moderation, und dann wird ihr Geld in der Kunst »angelegt«, die im Laufe der Jahre Kurs erhalten und allgemeine Geltung erlangt hat.

Daß das Schicksal der heutigen Kunst hauptsächlich dem guten oder schlechten Geschmack dieser Sammler überlassen ist, das ist ein besonders mißlicher Zustand der Dinge. Freilich tritt der Staat noch hinzu, indem er durch jährliche Summen zu künstlerischen Einkäufen die Kunst unterstützt. Dieses Geld gibt man nicht aus einem unwidderstehlichen Drange, ein Schönheitsideal zu verwirklichen, sondern weil man — ohne in allzu hohem Grade einzusehen, weshalb — zugibt, daß die Kunst nun einmal einen gewissen Platz einnehmen muß. Das hat sie ja früher immer getan, weshalb sollten wir also zurückstehen?

Aber die Kunst spricht zur Seele, zur Leidenschaft, und Galeriekommissionen haben nun einmal weder Seele noch Leidenschaft. Sie sind dagegen chemisch rein von Einseitigkeit. Und sie sind ganz unparteiisch, ideenlos und unpersönlich — mit anderen Worten: entblößt von den besten Eigenschaften des Kunstsammlers.

* * *

Es gibt eine einzelne Rasse, die angelsächsische, die in sichtlich stärkerem Grade im Kulturleben der Gegenwart den Ton angibt. Die englische Rasse ist zudem viel mehr *homogen* als die französische und die deutsche; sie denkt, fühlt und glaubt viel *gleichartiger*, und ihre Bestrebungen auf den Gebieten der Kunst verdienen auch aus diesem Grunde mit Aufmerksamkeit verfolgt zu werden. Seit Hogarths Tagen ist die englische Kunst ihre eigenen Wege gegangen und die französische ist meist ihren Spuren gefolgt. Constable (ungefähr 1800) und Bonington waren die Vorläufer der berühmten Franzosen Corot und Th. Rousseau, und Turner wies Claude Monet und Sisley den Weg in ihrer wunderbaren Behandlung des Lichtes. Die ersten Naturalisten der Malerei waren Engländer, und mit Hogarth begann wohl eigentlich die moderne Kunst. Aber auch deren Neuidealisten, Rossetti, die Präraffaeliten und der eigenartige Whistler sind ja Angelsachsen. Es hat deshalb etwas für sich, daß

wir nach Westen spähen müssen, um eine Andeutung zu finden, welche Bahn die Kunst der Zukunft einschlagen wird. Dort hat die Kunst ein von der Kunst aller früheren Zeiten abweichendes Gepräge, das ihr möglicherweise gerade einen Platz sichern kann in einer Kultur mit so von der Vergangenheit abweichenden Idealen wie die angelsächsische. Es scheint, als ob das unzweifelhaft steigende Interesse, das die englische Rasse der Kunst schenkt, nicht so sehr ein Niederschlag der Liebe zum Schönen um seiner selbst willen ist — sans phrase —, sondern eine Folge der Erwägung, daß die Kunst den Menschen *vercdelt* und *belehrt* und auf diese Art das Leben verschönt. Die Dämmerungszeit ist sicherlich unwiderruflich vorbei, da die Menschen in der Kunst den Ausdruck des unmittelbaren Gefühls und der Stimmung fanden, der dem Herzen am nächsten lag, und verschwunden sind wohl auch bald die naiven Seelen, die sich *gedankenlos* über ihre stumme Sprache freuen. Diese englischen Maler haben deshalb das geschaffen, was man *suggestive Kunst* nennen kann, Kunst mit einem intellektuellen Inhalt, der eine Art rätselhafter Anziehungskraft auf den Beschauer ausübt. Sie bildet also den Gegensatz zu der alten holländischen Kunst; denn wollte man fragen, *weshalb* diese entstand, so müßte die Antwort ausbleiben. Allerdings fällt es kaum jemand ein, zu fragen. In der englischen Kunst dagegen geht das Ganze darauf aus, den *Gedanken* zu befriedigen, Ideen *einzugeben*, und um dies zu erreichen, werden plastische und malerische Rücksichten beiseite gesetzt und alles genau erforscht und ausgerechnet: Komposition, Stellung und Seltenheit des Ausdrucks. Nichts ist zufällig, alles so entfernt von der Augenblicksphotographie, wie nur denkbar. Das Bild enthält weder lebende noch tote Dinge, die nichts *bedeuten*: der Ausdruck der Hände, des Gesichts und speziell der Augen ist die Hauptsache. Der kürzlich verstorbene englische Künstler *Watts* versuchte mit Hilfe der Farbe zu erreichen, was nach Voltaires Ansicht das Ziel der ganzen englischen Poesie war; er war mit zwei Worten Maler-Moralist. Man kann eine ganze Lebensanschauung aus seinen Werken ausziehen. Er war gewissermaßen religiöser Maler, aber nicht wie die Künstler des Mittelalters; so hat er nie eine Christusgestalt gemalt. Eines seiner Bilder »Geist des Christentums« ist »allen Glaubensgemeinschaften« zugeeignet. Watts Künstlertraum war eine Erde, bevölkert mit idealstrebenden Wesen, voller Christenliebe, aber ohne Dogmen, ohne Intoleranz und Religionsgezänk, eine *Brüderschaft*, verwandt mit der, die Tolstoi erträumt. Er nannte es seine *Mission*, das Volk selbst teilhaftig zu machen an den großen Wahrheiten und Gedanken und dem mächtigen Gesetzbuche der Natur. Die Sprache der Kunst muß also gleichzeitig tiefsinnig und doch allen verständlich sein. Sie soll den erheben können, der das Werk hervorbringt, mit anderen Worten das ganze Volk, denn sie ist des Volkes eigene Stimme; sie soll die erheben können, die es genießen, mit anderen Worten alle Menschen, denn sie wendet sich an alle. »Es ist eine *Schande*,« schreibt der als Dichter,

Künstler und sozialistische Abenteurer bekannte Will. Morris, für einen einzelnen Künstler, den Genuß dessen, was er geschaffen hat, auf die einzelne Person zu beschränken, ganz wie es eine Schande für einen reichen Mann sein würde, flott zu leben inmitten einer Schar verschmachtender Soldaten in einer belagerten Festung.

Wie man nun auch sonst über diese moralisierende künstlerische Schule denken mag, sie ist sicherlich ein echter Niederschlag der Ideen, Gefühle und Vorurteile des englischen Volkes. Inwiefern sie auch außerhalb Englands Bedeutung erhält — Puvis de Chavannes! — das hängt wohl zum Teil von den politischen Konstellationen der Zukunft ab: ob die angelsächsische Rasse die Herrschaft über die Welt bekommt, während gleichzeitig die Bedeutung der romanischen Kultur abnimmt.

Es steht fest, daß große Kunst, wie die beste Kunst der Vergangenheit, ohne ein großes Ideal, ohne Religion nicht denkbar ist. Und wer außer Tolstoi glaubt im Ernst daran, daß die Menschen sich dem Göttlichen wieder zuwenden werden, mit der Innigkeit und der naiven Hingabe, die so tiefe und unvergängliche Spuren in der Kunst der Vergangenheit hinterlassen haben?

Aber selbst wenn es für die bildende Kunst der Zukunft nicht besonders licht aussieht, selbst wenn die Kunst nicht mehr religiös, ja kaum einmal national ist, und selbst wenn sie das Niveau nicht *sichtbar* erhöht, so hat sie doch ihre Mission. Denn rings um uns her, in all dem Gewöhnlichen und Alltäglichen, gibt es Schönheit, die nur auf ihren Entdecker wartet. Es scheint ja fast, als ob die Sinnesorgane der Menschen zu grob zum Sehen, Hören oder Fühlen sind, ehe ein Einzelner, ein Ausnahmensch, die Mühe gehabt hat, es für sie alle zu tun. Der Künstler liebt das Leben und zeigt uns anderen, wie schön es ist. Ohne ihn würden wir vermutlich stark daran zweifeln. Echte Künstler sind wirkliche Entdecker, weil jedes ihrer Werke etwas Wertvolles zutage fördert, uns neue Eindrücke oder mindestens neue Varianten von Eindrücken gibt. In jeder unserer Großstädte werden die Netzhäute und die Trommelfelle allmählich ungefähr so, wie sie die gemeinsame Arbeit von Architekten, Bildhauern, Malern und Musikern mehrerer Generationen gemacht hat. Ein Sonnenuntergang, ausdrucksvolle Bewegungen, musikalische

Laute, fast alles, was wir jeden Augenblick fühlen, würde nicht gefühlt oder jedenfalls nicht gerade so gefühlt werden, so fein, so intensiv, wenn nicht dieser oder jener »Meister« gelebt und »Schule« gemacht hätte, in der allmählich eine ganze Volksgemeinschaft die Schüler abgibt. Wenn so viel von dem, was einst Häßlichkeit hieß, sich allmählich in Schönheit auflöst durch die Abklärung, der es die großen Erläuterer unterwerfen, so geschieht dies, weil die Menschenseele sich jetzt mehr als jemals in sich selbst vertieft. Auf diesem Wege, und nur auf diesem, erhalten die Dinge größeren Wert für uns. Wären Rembrandts Gestalten »schöner« gewesen — in klassischem Sinne — dann wäre seine Kunst um so viel kleiner gewesen; denn die Schönheit bei ihm wirkt von innen nach außen.

Die wenigsten machen es sich gewiß klar, wohin die Kultur mit ihrer Umwertung der Werte allmählich das Schönheitsideal geführt hat. Es heißt wohl: »A thing of beauty is a joy for ever«, aber es ist doch nie dieselbe Form der Schönheit gewesen, die zu allen Zeiten diese selbe Freude hervorrief. Bei den Griechen wurde das körperlich Unschöne fast als etwas Unreines empfunden. Das Körperschöne und das Gute waren im griechischen Bewußtsein ungefähr dasselbe, ja man hat Beispiele dafür, daß Übertreter des Gesetzes freigesprochen wurden auf Grund ihrer großen körperlichen Schönheit! Für uns »christliche Barbaren« ist ein Mensch schön, wenn der Ausdruck schön ist, wenn Seele und Geist unserem Blick begegnen und Güte und Reinheit des Herzens zu uns sprechen. Und können wir dieses Schönheitsideal noch nicht ganz in uns aufnehmen, so liegt das daran, daß das »Klassische« noch beständig bei uns spukt. Das Ziel ist nicht mehr, zu verschönen, sondern dagegen die Schönheit aus dem auszuziehen, dem der gangbare Schönheitsstempel fehlt.

Ruskin sah ganz richtig, als er seine Schüler aufforderte, von Zeit zu Zeit die Kunst der Griechen zu betrachten, sie aber gleichzeitig davor warnte, diese Kunst nachzuahmen. »Vergeßt nicht,« sagte er, »daß ihr keine Griechen seid, sondern etwas, das besser oder geringer ist, nämlich Engländer, und daß ihr unmöglich etwas Gutes schaffen könnt, wozu euch eure englischen Herzen nicht inspiriert haben oder was ihr nicht unter Englands Himmel gelernt habt.«

Es sind jetzt dreihundert Jahre verflossen, seit Rembrandt geboren ward, aber wir werden eigentlich erst jetzt durch seine Kunst erzogen.

JOSEPH ANTON KOCHS DANTE-WERK

VON LUDWIG VOLKMANN

AUCH eine Art Hundertjahr-Erinnerung ist es, die den Gegenstand der vorliegenden Betrachtung bilden soll, wenn auch in besonderem Sinne. Vor gerade 100 Jahren nämlich, 1805, verfaßte *Aug. Wilh. v. Schlegel* sein bekanntes »Schreiben an *Goethe* über einige Arbeiten in Rom lebender Künstler«, und er schrieb darin über Joseph Anton Kochs Illustrationen zu Dante die folgenden bemerkenswerten Worte: »Ich schließe hier unter den Historienmalern die Erwähnung eines anderen deutschen Künstlers, Koch, aus dem Tirol, an, wiewohl sein eigentliches Fach das Landschaftliche ist. Dieser Mann besitzt originellen Geist, er hat viel über seine Kunst gedacht und drückt sich beredt und witzig darüber aus. Er hat einen großen Enthusiasmus für den Dante, ein günstiges Zeichen für Tiefe des Sinnes; und hat eine Menge Zeichnungen zu diesem Dichter entworfen, die nach Flaxman völlig neu sind, meistens reichhaltiger in der Komposition und gründlicher gedacht und ausgeführt. Ein besonderes Studium der älteren Meister, eines Fiesole, Masaccio, Pisani, Buffalmacco und Giotto verbindet er mit dem des Michelangelo, welches für den Dante, denke ich, immer die rechte Verbindung sein wird. Einige von Flaxman behandelte Szenen, zum Beispiel die Geschichte der Francesca von Rimini, den Streit des hl. Francesco und des Teufels um die Seele des Guido von Montefaltrio, hat er, ohne seinem Vorgänger geflissentlich aus dem Wege zu gehen, dennoch bedeutend erweitert und in die Tiefe gebildet. Seine meisten Zeichnungen sind freilich nur noch als Skizzen vorhanden; fände sich aber ein deutscher Buch- oder Kunsthändler, der den Verlag davon in geätzten Blättern übernehme, so würde er bereit sein, sie zu diesem Zwecke auszuführen; und nach dem Beifalle, den Flaxmans Zeichnungen unter uns gefunden, und so manchen Anregungen zum erneuerten Studium des Dante, dürfte sich die Unternehmung gewiß einen glücklichen Erfolg versprechen. Ich wünsche von Herzen, daß nicht auch dieses, wie so manches andere von wackeren deutschen Künstlern Beabsichtigte, aus Mangel an Aufmunterung unterbleiben möge.« Schlegels Wunsch sollte sich nicht erfüllen; ein Verleger fand sich nicht, dem Künstler selbst fehlten die Mittel zu einer so großen Unternehmung, und ein befreundeter Mann, der sich — wie wir in Kestners römischen Studien lesen — hierzu mit ihm verbunden hatte, starb vor der Ausführung. Auch Kochs Schwiegersohn Wittmer, aus dessen Besitz die jetzt in Wien befindlichen Zeichnungen stammen, hatte mit der Wiederaufnahme des Planes kein Glück, und so sind nur vier Blätter zu Dante,

durch Koch selbst, in Kupferstich ausgeführt worden; die übrigen blieben Entwürfe, und nur der kleinste Teil derselben (aus dem Innsbrucker Ferdinandeum) wurde 1863 durch eine photographische Reproduktion allgemeiner zugänglich gemacht. Aber auch diese technisch noch ziemlich mangelhafte Publikation vermochte nicht zu hindern, daß im ganzen Kochs Dante-Werk der Vergessenheit anheimfiel, und daß wohl außerhalb des engeren Kreises der Spezialforscher kaum etwas Näheres über des großen »heroischen Landschaftsmalers« intensive Beschäftigung mit der Göttlichen Komödie bekannt war. Wer freilich die Sachen kannte, trat zumeist dem Wunsche nach einer Herausgabe bei, so Reber und neuerdings F. X. Kraus, besonders aber wies Th. v. Frimmel in Dohmes »Kunst und Künstler«, Band II (1886) erneut auf diese wichtige Seite in des Meisters Tätigkeit hin. In meiner »Iconografia Dantesca« (Leipzig 1897) habe ich gleichfalls Koch als Dante-Illustrator zusammenhängend zu würdigen versucht, und wenn dort auch der Gedanke einer größeren Publikation der interessanten Blätter gestreift wurde, so ließ später Schlegels Äußerung bei mir den ganz bestimmten Plan einer Veröffentlichung des gesamten Kochschen Dante-Werkes aufkommen, wofür ich das Jahr 1905 ins Auge faßte, um Schlegels Gedanken nach einem Jahrhundert wenigstens in veränderter Gestalt zu verwirklichen. Aber es fand sich begreiflicherweise auch nun kein »deutscher Buch- oder Kunsthändler, der den Verlag davon in geätzten Blättern übernehme«, und auch die österreichische Regierung, an die ich mich als die nächst berufene wandte, vermochte trotz freundlicher Würdigung des Planes keine Mittel dafür zur Verfügung zu stellen. Um so freudiger möchte ich es daher an dieser Stelle begrüßen, daß durch die Opferwilligkeit eines begeisterten Privatmannes dennoch gerade jetzt eine Publikation vor uns liegt, die immerhin einen wesentlichen Teil der Zeichnungen in mustergültigen Wiedergaben bringt, und gern bescheide ich mich damit, hier auf dieses schöne Werk hinzuweisen und meinerseits nur einen geringen Beitrag hinzuzufügen.

Die Zahl der bildlichen Darstellungen aus Dante, die Koch geschaffen hat, ist außerordentlich groß, und es sind nicht nur Zeichnungen und Stiche, sondern auch Aquarelle, Ölbilder und vor allem die großen Fresken der Villa Massimi in Rom darunter begriffen. Fühlte er sich doch, wie H. Riegel berichtet, von Dante, zu dem er durch Carstens gekommen war, so begeistert, »daß er in ihm gleichsam sein ganzes Lebensglück fand und unaufhörlich die unsterblichen Gesänge in neuen und neuen Zeich-

nungen darstellte. Er ist noch in späteren Jahren seines Lebens zu Rom auf den Strasen oft gesehen worden, wie er mit Pathos ganze Stellen der Commedia deklamierte, und dazu nach dem Metrum mit seinem dicken Stock auf die Pilastersteine stieß.« So kann er geradezu der produktivste aller neueren deutschen Dante-Illustratoren genannt werden, denn allein die Bibliothek der k. k. Akademie der bildenden Künste zu Wien besitzt 50 Federzeichnungen zur Commedia von ihm, darunter 45 zum Inferno, 40 Sepiazeichnungen werden in der prinzlichen Sekundogenitur-Bibliothek zu Dresden bewahrt, 26 Entwürfe in Federzeichnung gehören Herrn Oberlandesgerichtsrat Freiherrn v. Marschall in Karlsruhe, und eine vierte größere Reihe von 12 Blättern befindet sich im Ferdinandeum zu Innsbruck. Zwei vereinzelte Zeichnungen bewahrt das Stuttgarter Museum, sieben die Berliner Nationalgalerie, eine das Dresdener Kupferstichkabinett, zwei das Museum zu Weimar, eine das Thorwaldsenmuseum in Kopenhagen, eine besitzt der Generaldirektor der kgl. Museen Geheimrat Schöne in Berlin, eine Herr O. Koch in Rom und eine (Inferno 21) wurde aus dem Besitz der Frau Rat Schlosser auf Stift Neuburg bei Heidelberg in dem »Stiftsalbum«, Heidelberg 1860, publiziert. Durchzeichnungen von Professor Joh. Karl Koch in Speyer nach Kochschen Blättern finden sich im Städelschen Institut zu Frankfurt a. M., und zwar drei Entwürfe zu den Fresken der Villa Massimi, und Blätter zu Inferno 5, 21, 22 und 25, sowie Purgatorio 9 und 11. Ein Ölbild mit der Darstellung des Streitens des hl. Franciscus mit dem Teufel um die Seele des Guido von Montefeltro hängt in der Gemäldegalerie des Ferdinandeums zu Innsbruck (Nr. 354), und eine ganz ähnliche Komposition, in Gouache ausgeführt und datiert 1803, besitzt Herr v. Marschall in Karlsruhe. Zählt man hierzu noch die bereits erwähnten vier Kupferstiche und die vier Fresken der Villa Massimi nebst zugehörigen Aquarellen, so ergibt sich ein erstaunlich reiches und vielseitiges Bild der Tätigkeit, das wohl zu näherer Betrachtung und Würdigung zu reizen vermag. — Die Publikation, von der hier die Rede sein soll, hat allerdings, wie gesagt, nur einen Teil herausgegriffen: Die Dresdener Blätter, aber die Kupferstiche und die römischen Fresken; aber die Wiedergabe ist eine vorzügliche, und wir müssen auch hierfür schon aufrichtig dankbar sein. Der Titel lautet in auffallendem Anklang an den Titel meines Buches: *Iconografia Dantesca* del pittore Giuseppe Antonio Koch. XLVI Tavole e ritratto con prefazione ed illustrazioni del Prof. Giovanni Ghirardini, per cura ed a spese del Cav. Dott. Emilio Valle, Ufficiale della Corona d'Italia. Valdagno. Deposito in Vicenza presso Giovanni Galla, Libraio-Editore, 1904. (Hierzu sei bemerkt, daß das Werk demnächst in den Verlag von U. Hoepli in Mailand übergehen soll, wobei hoffentlich einige der nachfolgenden Bemerkungen berücksichtigt werden können). Leider hat sich der würdige Veranstalter der Ausgabe, der Advokat Dr. Emilio Valle in Valdagno, nicht lange des fertigen Werkes erfreuen können; zweiundneunzig-

jährig ist er im März dieses Jahres gestorben. Schon vor längerer Zeit war er warm für Joseph Anton Koch, speziell in seiner Eigenschaft als Dante-Illustrator, bei seinen italienischen Landsleuten eingetreten, in zwei Hochzeitsschriften aus den Jahren 1881 und 1888, die eine betitelt »Il Museo d'Innsbruck, il Conte Guido da Montefeltro, Dante e Koch« mit Abbildung des Kochschen Stiches zu Inferno 27, die andere über Kochs »Kunstchronik« mit dem Wittmerschen Porträt von Koch. Trotzdem er die Zeichnungen nur vom Hörensagen kannte, war er schon damals eifrig um Kochs Nachruhm in Italien bemüht und hielt eine Publikation seines Dante-Werkes für erwünscht. Mit zäher Energie hat er an dem Gedanken festgehalten und ihn unter gewiß sehr beträchtlichen pekuniären Opfern schließlich in der vorliegenden Form verwirklicht. Jeder, der an dem unerschöpflichen Thema »Dante und die Kunst« Interesse hat, wird ihm dankbares Gedenken dafür bewahren. Leider ist dagegen der Mitarbeiter, den er für den literarischen Teil des Werkes heranzog, seiner Aufgabe so ziemlich in keiner Weise gewachsen gewesen: Herr Giov. Ghirardini, Professor am Istituto Tecnico Ambrogio Fusinieri in Vicenza, und ihm ist es zuzuschreiben, wenn wir den stattlichen Band doch nur mit gemischten Gefühlen betrachten können. Mangelndes künstlerisches Verständnis, Unkenntnis der einschlägigen Literatur, ja sogar des Kochschen Dante-Werkes selbst, und Oberflächlichkeit in der Gruppierung und Behandlung des Stoffes finden sich bei ihm in einem derartigen Maße vereint, daß seine Arbeit für deutsche Verhältnisse als *absolut ungenügend* bezeichnet werden muß. So sehr ich dies der schönen Publikation und der selbstlosen Hingabe des Herrn Dr. Valle gegenüber bedaure, so wenig kann ich die Tatsache verschweigen, und werde sie im einzelnen näher belegen.

Nach einer allgemeinen Einleitung über Danteillustration überhaupt und über das Verhältnis zwischen inhaltlicher und künstlerischer Bewältigung des Stoffes geht Ghirardini zu Koch über, dem er zunächst pathetisch den Dank Italiens ausspricht, um dann eine kurze Biographie mit mangelhafter Literaturangabe zu geben. (Frimmel ist z. B. nicht genannt, ebensowenig Reber, nicht einmal Riegel und Uexküll.) Und als Kochs Dante-Werk nennt er dann, neben den Fresken der Villa Massimi und dem Innsbrucker Ölbild, »due serie pregevoli di tavole dantesche, una di 45 disegni, che si conservano attualmente nella J. R. Accademia di Belle Arti a Vienna, ed una di quaranta, che, come abbiamo detto, è di proprietà del Re Giorgio di Sassonia«. Ohne jeden persönlichen Nebengedanken darf ich wohl angesichts dieser gänzlich mangelhaften Aufzählung behaupten, daß der Verfasser von meiner *Iconografia Dantesca* lediglich den Titel gekannt und benutzt hat; denn hätte er sich nur die Mühe gegeben, die wenigen Seiten über Koch darin zu lesen — und wenn er kein Deutsch verstand, so konnte er die vom Baron Locella besorgte italienische Ausgabe benutzen — dann hätte er wissen *müssen*, daß es außer den Wiener und Dresdener Blättern auch



DIE TUGENDHAFTEN HEIDEN IM LIMBUS. HANDZEICHNUNG VON JOSEPH ANTON KOCH



DANTE UND DIE DREI TIERE. HANDZEICHNUNG VON JOSEPH ANTON KOCH

noch zwei ganze Seiten in Arnstruck und Karlsruhe gibt, deren eine schon veröffentlicht ist! Auch die Herkunft der Dresdener Blätter dürfte er dort nachlesen, und brauchte nicht Herrn Dr. von Schubert-Soldern um briefliche Auskunft darüber zu bemühen, aus welcher er dann erst erfuhr, daß eins der Blätter (Inferno 25) von mir schon publiziert war. Und mit diesem einen Blatt nun ist ein sonderbares Mißverständnis passiert. Durch das Versehen eines Unterbeamten war dasselbe seinerzeit, nachdem ich es hatte photographieren lassen, falsch eingeordnet worden und galt als vermißt; der Herausgeber hat nun das übrigens inzwischen längst wieder gefundene Blatt einfach aus der Reihe weggelassen, wodurch die ganze Publikation unvollständig wird. Auf den Gedanken, der Sache auf den Grund zu gehen oder mich um Benutzung meiner Aufnahme zu bitten, was selbstverständlich gern gewährt worden wäre, ist er nicht gekommen! Ein anderes Blatt (zu Inferno 27) fehlt mit der Begründung, »es sei bei den übersandten Reproduktionen nicht dabei gewesen«. — Was ich nach diesen Tatsachen von einer völlig gegenstandslosen Polemik des Verfassers gegen meine angebliche Auffassung der »diskursiven Malerei« (in Wirklichkeit handelt es sich dort um die spezielle Ästhetik der Zeichnung) zu halten habe, die gar nicht auf Lektüre meines Buches selbst beruht, sondern einfach aus A. Bassermanns Werk »Dantes Spuren in Italien« herübergenommen ist, das wird man sich ungefähr vorstellen können. Nur festnageln möchte ich solch leichtfertige Arbeitsweise. Fast das Beste kommt aber noch: die vier Kochschen *Kupferstiche*, die in den meisten Sammlungen zu finden sind und zum Teil auch mehrfach schon publiziert wurden, werden als »le quattro tavole dell'Inferno appartenenti alla raccolta di Vienna« vorgeführt, anderwärts direkt als »disegni« genannt, und es werden allgemeine Schlüsse auf den Charakter der Wiener Zeichnungen überhaupt daraus gezogen, während in Wirklichkeit von diesen nicht eine einzige in dem Werk wiedergegeben ist, ein Versehen, das um so schwerer wiegt, als die vier Blätter in Dr. Valles kleiner Gelegenheitsschrift schon ganz richtig als Stiche bezeichnet sind! In Wahrheit sind überdies die gleichen Sujets in Wien ziemlich abweichend von den Stichen behandelt. Man sieht, viel schlimmere Verwirrung könnte man kaum absichtlich anrichten, als es hier in naivem Dilettantismus geschehen ist. Einen Kupferstich und eine Federzeichnung möchte denn doch voneinander zu unterscheiden vermögen, wer zu diesen Dingen sich literarisch äußert.

Im übrigen enthält gerade der Abschnitt über die Wiener Blätter einige nicht unwichtige positive Angaben in Gestalt eines genauen Verzeichnisses derselben von Kochs Schwiegersohn Professor Michael Wittmer in München, welches dieser selbst noch an Dr. Valle geschickt hat. Schon Frimmel vermutete, daß Wittmer manche Blätter überzeichnet und andere ganz selbständig, wenn auch nach Kochs Idee, hinzugefügt habe, und diese Vermutung wird dadurch bestätigt, daß Wittmer selbst die sechs Blätter zum Para-

diso als ganz von seiner Hand stammend bezeichnet hat, so daß sie also aus Kochs Werk auszuscheiden sind. Auf die Erklärungen zu den einzelnen Tafeln hier einzugehen ist überflüssig; dieselben sind fast nur sachlich-inhaltlicher Natur und berühren das Künstlerische kaum, so wird z. B. aufgestochen, daß in Canto 1 bei Koch eine Mondsichel am Himmel steht, während Dante im 20. Gesange ausdrücklich vom Vollmond spricht und dergleichen. Unverständlich ist es, weshalb die drei Bilder zum Purgatorio, die doch ganz dazu gehören, in den Appendix verwiesen wurden. Den Schluß bilden die Fresken der Villa Massimi, die hier zum erstenmal in photographischer Wiedergabe veröffentlicht sind, während man bisher auf Stiche angewiesen war. Auch sie werden nur inhaltlich besprochen, und ich behaupte, daß der Verfasser sie ebensowenig gesehen hat wie die Zeichnungen. Daß viele der Zeichnungen sich auf die Fresken beziehen (manche tragen sogar schon das Quadratnetz zur Vergrößerung), ist gar nicht erwähnt. Die interessante Notiz, daß in dem einen dieser Bilder der neben Francesca da Rimini schwebende Paolo infolge der Prüderie einer Principessa übermalt wurde, hätte z. B. durch die Mitteilung ergänzt werden können, daß die ursprüngliche Komposition aus den betreffenden Zeichnungen ersichtlich ist, wie auch aus vier *Aquarellen*, welche in Helbings Monatsberichten, Jahrgang I, Heft 11 publiziert wurden. Diese Aquarelle stammen aus dem Besitz des verstorbenen Hofrat Dr. Eduard von Heuß, und auf sie bezieht sich die auf einigen Wiener Zeichnungen befindliche Notiz: »Aquarell beim Hofrat von Heuß in Mainz«. Wertvoll ist auch die Nachricht, daß wir in der einen schönen Frau auf dem Purgatorio-Nachen, sowie in der Lucrezia auf Tafel VI des Künstlers Gattin, Cassandra Ranaldi aus Olevano, zu erblicken haben. Und endlich sei nicht vergessen zu erwähnen, daß die Aufnahme und Herstellung der Massimi-Blätter einem Enkel Kochs, dem Architekten Comm. Gaetano Koch in Rom, zu verdanken ist.

Wenn wir uns nach dem Gesagten gegenüber dem *Text* des Werkes ziemlich skeptisch verhalten müssen, so ist doch die Herausgabe der Blätter selbst und namentlich auch der Massimi-Fresken mit ungeminderter Freude zu begrüßen, zumal die technische Herstellung durch Carlo Jacobi in Venedig muster-gültig in guten Lichtdrucken erfolgt ist. Zeigen doch die Dresdener Zeichnungen den Tiroler Meister von einer ganz neuen, keineswegs allgemein bekannten Seite, und jedenfalls sind sie neben der außerordentlichen inhaltlichen Vertiefung auch künstlerisch durchaus frisch und interessant. Mit dem kurzen und billigen Schlagwort »klassizistisch« sind sie unbedingt nicht abzutun, wie es Ghirardini selbst so ziemlich tut, im Gegenteil, es ist besonders frappant zu sehen, wie bei diesem Stoff der Einfluß der Antike hinter dem des Michelangelo und Signorelli zurücktritt, und wie in phantastischen Vorwürfen, etwa dem Zauberswald in Canto XIII, sogar eine ganz malerisch-romantische Auffassung sich geltend macht, die von einem Doré gar nicht so weit entfernt ist. Die Blätter zum

Purgatorio sind schwächer; die weiche, den Nazarenern verwandte Stimmung derselben ist weniger sympathisch als die übersprudelnde Kraft in manchen Teufelsszenen.

Ein großer Teil der Aufgabe, die ich mir gern selbst gestellt hätte, ist somit von anderer Seite gelöst worden, und ich zweifle nach Lage der Dinge daran, ob es mir möglich sein wird, das noch Übrigbleibende je hinzuzufügen. So sei denn einiges Material, das ich zufällig durch die Freundlichkeit der Besitzer

varra). Im Gegensatz zu den ganz bildmäßig in Sepia ausgeführten Blättern in Dresden sind diese Zeichnungen flotte, nur zum Teil mit der Feder durchgeführte Entwürfe, die deutlich die kräftige, ursprüngliche Art des Meisters zeigen und zugleich sein außerordentliches Kompositionstalent offenbaren, wobei freilich manche Mängel im Detail, namentlich anatomische Unrichtigkeiten, unterlaufen. Unermüdlich hat er nach der letzten, schlagendsten Verkörperung der großartigen Visionen des Dichters gerungen, so



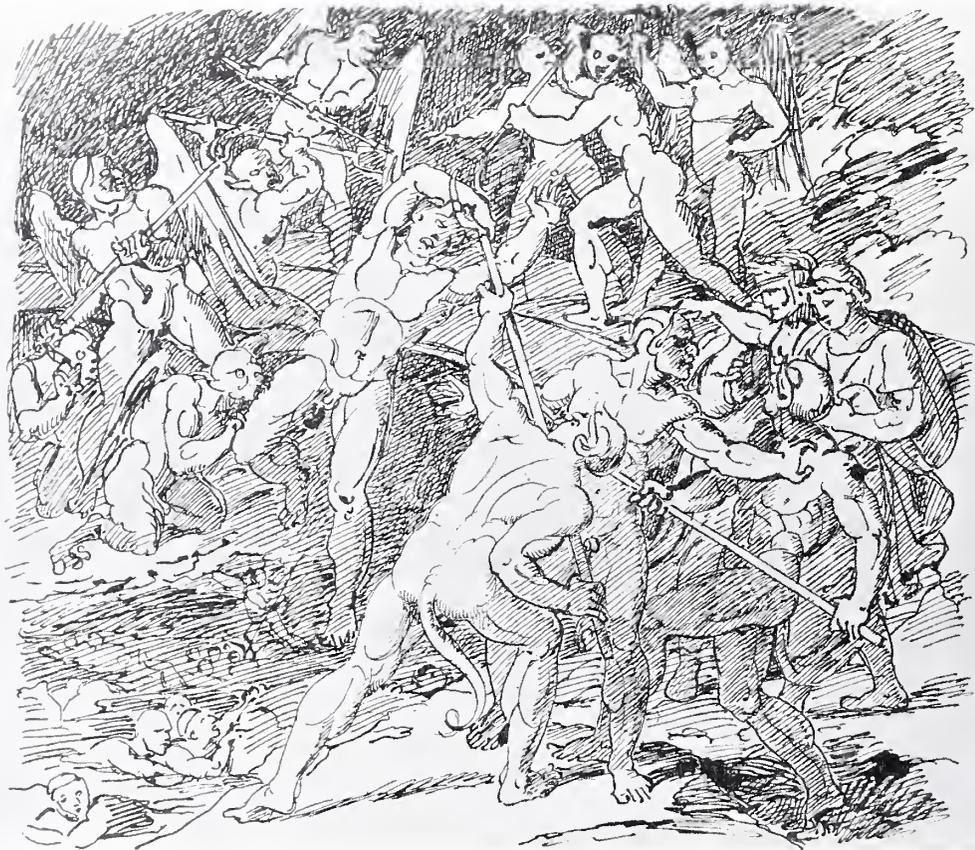
DIE STRAFE DER TYRANNEN. HANDZEICHNUNG VON JOSEPH ANTON KOCH

schon in Händen habe, vorläufig hier als Hundertjahrs-Erinnerung an des alten Schlegel Schreiben an Goethe niedergelegt: ein Blatt aus dem Besitze des Generaldirektors Wirklichen Geh. Rat Dr. Schöne in Berlin, die tugendhaften Heiden im Limbus (Inferno IV) darstellend und sehr abweichend von der entsprechenden Dresdener Komposition (Raffaels Schule von Athen hat allerdings wohl bei beiden Pate gestanden), und drei Blätter aus der Serie des Oberlandesgerichtsrates Freiherrn von Marschall in Karlsruhe, zum 1., 12. und 22. Gesang der Hölle (Dante und die drei Tiere; die Strafe der Tyrannen; Ciampolo von Na-

wie sie ihn fast unaufhörlich begleiteten, und in immer neuen, stets abweichenden Entwürfen hat er oft die gleichen Szenen behandelt. So sind auch unsere Bilder von den entsprechenden Blättern der Valleschen Publikation durchweg mehr oder weniger verschieden, sowohl von den Dresdener Zeichnungen, als von den Kupferstichen und den Massimi-Fresken, was im einzelnen verglichen werden mag. Einer näheren Besprechung der Blätter bedarf es nicht; sie sollen nur gegenüber der schönen italienischen Ausgabe auf das reiche Material hinweisen, welches in Wien, Innsbruck, Karlsruhe und anderwärts noch unveröffent-

licht liegt, und vielleicht verbindet sich damit ein gewisses Bedauern darüber, daß es nicht möglich war, das *gesamte* Dante-Werk Joseph Anton Kochs in einer würdigen Publikation zu vereinigen. Mit den Kosten, welche für die splendido Herstellung des, nach dem oben Gesagten doch recht mangelhaften, *Textes* aufgewandt wurden, wäre in dieser Beziehung vielleicht schon manches zu erreichen gewesen. Endlich aber darf doch die Hoffnung nicht ganz aufgegeben werden, auch das übrige in ähnlicher Gestalt noch einmal ans Licht zu bringen, und es wäre ein schöner Gedanke, daß wohl gar die vorliegenden Zeilen etwas hierzu beitragen könnten. Wenn nicht alle Zeichen trügen, so weicht ja die noch vor kurzem beliebte systematische Geringschätzung der deutschen Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts allmählich einer gerechteren Beurteilung, und auch Joseph Anton Koch hat soeben, durch Dr. Ernst Jaffé, seine Monographie

erhalten, die als Sonderabdruck der Zeitschrift des Ferdinandeums in Innsbruck erschienen ist. Der Beschäftigung des Meisters mit der göttlichen Komödie ist dort eine ausführliche Besprechung gewidmet, die in dem Urteil gipfelt: »Er hat ihr seine besten künstlerischen Fähigkeiten dienstbar gemacht; und wenn diese Blätter im allgemeinen nicht so unbekannt wären, so würde Kochs Würdigung in der Kunstgeschichte eine weit höhere sein, und er nicht nur als Landschaftler einrangiert werden«. Vielleicht wäre damit die Zeit auch für unseren Wunsch gekommen, und es findet sich auch für die noch unveröffentlichten Kochschen Danteblätter eine Möglichkeit der Herausgabe, wenn nicht auf das Wagnis eines Verlegers, so doch durch die Unterstützung von seiten einer Regierung, einer Korporation oder auch eines kunstsinnigen Privatmannes von gleicher Gesinnung wie Dr. Emilio Valle in Valdagno.



CIAMPOLO VON NAVARRA. HANDZEICHNUNG VON JOSEPH ANTON KOCH



ABB. 1. ENTWURF FÜR DAS GRABMAL LORENZOS.
HANDZEICHNUNG IN DER ALBERTINA

DIE FLUSSGÖTTER AN DEN MEDICI-GRÄBERN MICHELANGELOS

VON ERNST STEINMANN

Am 14. Oktober 1525 begegnen uns die Flüsse zum erstenmal als Bestandteile der Medici-Denkmäler in der Korrespondenz zwischen Giovan Francesco Fattucci und Michelangelo. Der Kaplan von S. Maria del Fiore schrieb damals aus Rom an den Meister nach Florenz: »Laßt mich wissen, wie die Arbeit vorwärts geht und ob Ihr schon an andere Figuren als an jene vier Hand angelegt habt und wann Ihr die Flüsse zu beginnen gedenkt«¹⁾. Die Antwort Michelangelos, vom 24. Oktober datiert, lautete wenig verheißungsvoll: »Die vier begonnenen Figuren sind noch nicht vollendet, und es ist noch sehr viel daran zu tun. Die vier anderen, die Flüsse, sind noch nicht angefangen, weil die Marmorblöcke noch fehlen. Und doch sind sie angekommen. Ich schreibe nicht das wie und warum, weil es zwecklos wäre«²⁾. Es vergingen aber Monate rastloser Tätigkeit, und schon im Juni 1526 konnte der Meister nach Rom freudig und hoffnungsvoll über seine Leistungen und Pläne be-

richten: »Ich arbeite soviel ich kann, und in zwei Wochen werde ich den anderen Capitano beginnen lassen. Dann werden mir von wichtigen Dingen nur die vier Flüsse übrig bleiben. Die vier Figuren auf den Cassoni, die vier Figuren auf der Erde, nämlich die Flüsse, die beiden Capitani und die Madonna für das Grabmal in der Mitte sind die Figuren, welche ich eigenhändig ausführen möchte. Und von diesen habe ich sechs begonnen, und ich glaube bestimmt, sie zur rechten Zeit fertig stellen zu können und auch die anderen machen lassen zu können, die nicht so wichtig sind«¹⁾.

Nach all den Schwankungen die langen Jahre hindurch, nach den zahllos entworfenen und wieder preisgegebenen Plänen für die Denkmäler der Magnifici, Lorenzo und Giuliano, der Päpste Leo und Clemens und endlich der Herzöge von Urbino und Nemours, hatten sich also die hochfliegenden Pläne Buonarrotis

1) Frey, Studien zu Michelagnolo im Jahrbuch der Preuß. Kunstsaml. 1896, p. 109 n. 114.

2) Lettere ed. Milanesi, p. 450.

1) Lettere ed. Milanesi, p. 453. Das Datum wurde von Frey (a. a. O., p. 113 n. 127), der sich die größten Verdienste um die Datierung der Briefe Michelangelos erworben hat, scharfsinnig bestimmt.

auf die eigenhändige Ausführung von nur elf Figuren eingeschränkt. Von diesen waren je fünf für die Denkmäler der beiden Capitani und nur eine für das Doppelgrab der Magnifici in der Mitte der Kapelle dem Altar gegenüber bestimmt¹⁾. Die Madonna, die beiden Capitani und die vier Tageszeiten sind denn auch trotz jahrelanger Unterbrechungen, trotz der Kriegswirren, die über Florenz und Rom hereinbrachen, bis zum Tode Clemens' VII. im Herbst 1534 soweit vollendet worden, wie wir sie heute sehen. Von den Flüssen aber, die doch Michelangelo noch ausdrücklich als organische Glieder seiner definitiven Entwürfe bezeichnet hatte, ist in der spärlich erhaltenen Korrespondenz jener Jahre keine Rede mehr.

Aber so mächtig es auch den Meister in jenen Monaten vor dem Tode Clemens' VII. nach Rom zurückzog, er hat die Vaterstadt doch nicht verlassen, ohne

niemals ausgeführt. Sie waren, wenn wir Vasari glauben dürfen¹⁾, für das Grabmal des Herzogs von Nemours, Giuliano de' Medici, bestimmt und stellten eine weinende Erde und einen triumphierenden Himmel dar. Tribolo erkrankte, und als er genesen ein großes Modell der Erde vollendet und eben die Ausführung in Marmor begonnen hatte, starb der Papst. Und damit war allen Arbeiten in der Sakristei von S. Lorenzo ein vorzeitiges Ziel gesetzt.

Viele Jahre später faßte Cosimo I. den rühmlichen Entschluß, nach den Plänen Michelangelos die Grabkapelle seiner Ahnen glänzend vollenden zu lassen. Vasari schrieb ein Jahr vor dem Tode des Meisters an diesen einen dringenden Brief, aus dem hervorgeht, daß man nicht nur die Kapelle reich mit Stuck und Malereien verzieren wollte, sondern auch in allen leeren Tabernakeln die fehlenden Statuen aufzustellen



ABB. 2. NICCOLÒ GENANNT IL TRIBOLO. ZWEI FLUSSGÖTTER. FLORENZ, MUSEO NAZIONALE
Nach einer Photographie von Alinari

für die Fortsetzung der Arbeiten in der Sakristei von S. Lorenzo wenigstens die notwendigsten Bestimmungen zu treffen. Vasari weiß zu berichten, daß Michelangelo vor der Abreise zwei der unfertigen Figuren dem Tribolo überwies, eine dritte dem Montelupo, eine vierte dem Montorsoli, und daß er für alle diese Figuren die Tonmodelle zurückließ²⁾. Die Schutzheiligen der Medici, Cosmas und Damianus, von Montorsoli und Montelupo mit großem Fleiß nach den Entwürfen des Meisters ausgeführt, sind noch heute auf dem Doppelgrab der Magnifici rechts und links von der Madonna Michelangelos aufgestellt. Aber die beiden dem Tribolo überwiesenen Statuen wurden

gedachte³⁾. Aber alle Bitten, den greisen Künstler zu bewegen, seine Absichten zu enthüllen, waren vergeblich, und so bleiben uns heute nur flüchtige Skizzen und Entwürfe früherer Jahre als Zeugen dessen, was Michelangelo geplant.

Diese Zeichnungen, die sich vor allem im British Museum und in der Casa Buonarroti erhalten haben, wurden neuerdings von Henry Geymüller³⁾ und Fritz

1) Dem Florentiner Antiquar Pietro Franceschini verdanken wir die Gewißheit, daß Lorenzo Magnifico und sein Bruder Giuliano wirklich in der »sepoltura di testa«, wie Michelangelo sich ausdrückt, beigesetzt worden sind.

2) Ed. Milanese VII, p. 203.

1) VI, p. 65. Tatsächlich erwähnt Michelangelo schon in einem Briefe vom 15. Oktober 1533 zwei kleine Modelle, die er eben für Tribolo beenden wollte (Lettere, p. 470). Berensons seltsame Hypothese (The drawings of the Florentine painters I, p. 203 ff.), es sei Michelangelo mit der Ausführung der Statuen in den Nischen und der Flußgötter eigentlich niemals Ernst gewesen, wird schon durch diesen Brief des Meisters widerlegt.

2) Der Brief ist häufig abgedruckt, zuletzt von Milanese, Vasari, le vite VIII, p. 366 ff.

3) Michelangelo Buonarroti als Architekt. München 1904.

Burger¹⁾ fast gleichzeitig gesammelt und publiziert und haben auf den Entwicklungsgang dieses Denkmalkomplexes aus einem einzigen Freigrab in drei getrennte Wandgräber neues Licht geworfen. Hier kann uns aber nur die letzte Phase des komplizierten Prozesses interessieren, aus welcher sich die Monumente der beiden Herzöge, so wie wir sie heute vor uns sehen, entwickelten. In dieser Hinsicht ist eine Zeichnung der Albertina in Wien besonders lehrreich, die, wenn auch nur in der Kopie eines Schülers erhalten, als Testament Michelangelos für die Ausgestaltung der Capitani-Denkmal angesehen werden kann²⁾ (Abb. 1). Die

ist fast genau so ausgefallen, wie er auf dieser Zeichnung erscheint, und auch schon der Capitano hat hier den Platz in der Mittelnische erhalten, den er noch heute einnimmt. Vor allem aber zeigt uns diese Zeichnung den Platz der Figuren, an welchen Michelangelo noch bis zuletzt festgehalten hat, die er zum Teil noch selber ausführen wollte, zum Teil seinen Gehilfen überließ. Da liegen unten auf der Erde die oft erwähnten Flußgötter, da stehen oben in den Nischen die beiden allegorischen Figuren, welche Tribolo für das Grabmal Giulianos auszuführen begonnen hat. Wir wissen nicht, wohin seine unvollendeten Statuen des Him-

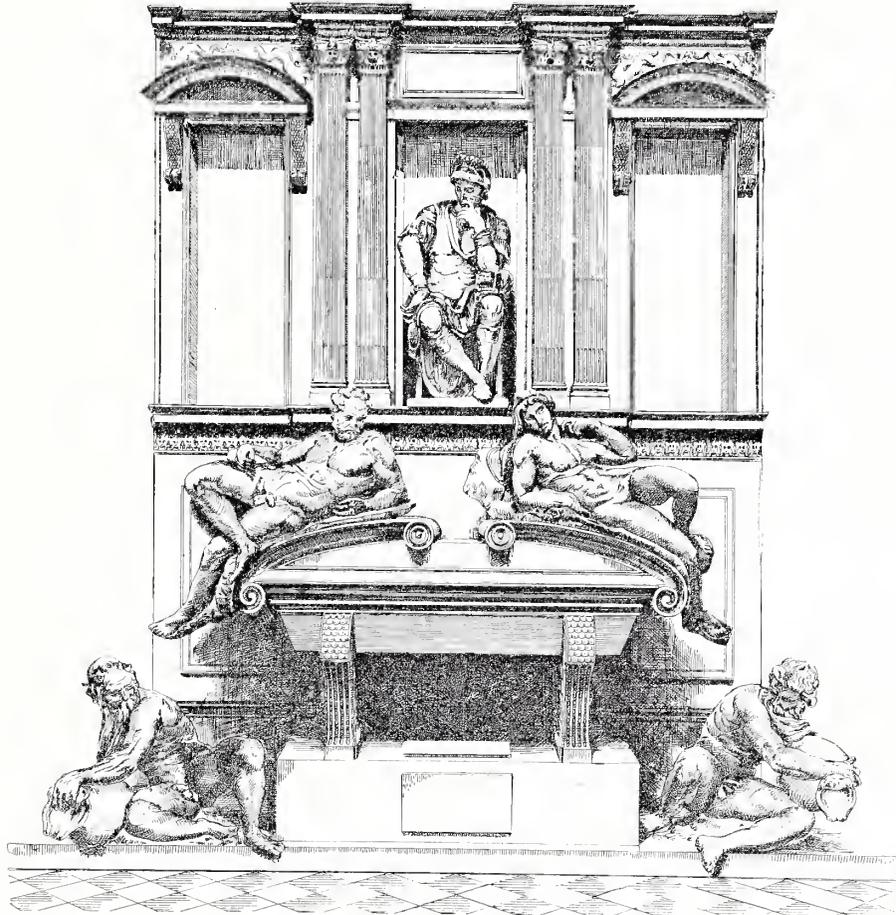


ABB. 3. DAS GRABMAL LORENZOS MIT DEN FLUSSGÖTTERN TRIBOLOS.

Zeichnung trägt die Aufschrift: »sepultura del duca lorenzo di mano di michelangiolo« und gibt das Schema für den plastischen Schmuck beider im Aufbau völlig gleich gedachten Denkmäler ab. Wir sehen, wie der architektonische Rahmen in der Ausführung kaum verändert worden ist. Der Sarkophag mit Aurora und Crepuscolo

1) Das Florentinische Grabmal bis Michelangelo, Straßburg 1904, Tafel XXXII—XXXV.

2) Seitensamerweise ist gerade diese wichtige Zeichnung weder bei Geymüller noch bei Burger reproduziert. J. Meider veröffentlichte das Blatt zuerst im VIII. Bande seiner Handzeichnungen alter Meister (Bl. 873) und nach dieser Reproduktion wurde die Abbildung hergestellt.

mels und der Erde geraten sind, wir können auch nicht sagen, welche Allegorien Michelangelo für die leeren Nischen des Lorenzo-Grabmals ins Auge gefaßt hatte. Wohl aber haben sich zu den vier Flußgöttern, die der Meister noch im Juni 1526 eigenhändig auszuführen hoffte, noch zwei kleine Tonmodelle von der Hand Tribolos im Bargello zu Florenz erhalten (Abb. 2).

Niccolò genannt il Tribolo gehört zu den Meistern, die ihre Studien am Schlachtenkarton Buonarrotis im Palazzo Vecchio gemacht haben. Er stand sein lebenslang mit Michelangelo in Beziehungen und wurde während des Pontifikates Pauls III. von Cosimo I. nach

Rom geschickt, um Michelangelo zu überreden, nach Florenz zurückzukehren und die Sakristei von S. Lorenzo zu Ende zu führen. Er mußte sich des besonderen Vertrauens Buonarrotis wert gezeigt haben, wenn er ihm die Ausführung jener beiden unvollendet geliebten Allegorien übertrug. Tribolo aber hat auch die Madonna und die vier Tageszeiten der Medici-Denkmäler aufs sorgfältigste in kleinen Verhältnissen in Ton kopiert, und seine Kopien von Aurora, Crepuscolo und Giorno haben sich noch heute im Bargello erhalten¹⁾. Ebendort befinden sich endlich auch die beiden Modelle der Flußgötter, die seltsamerweise bis heute noch nicht mit den Medici-Denkmalern in Verbindung gebracht wurden.

Die Zeichnung in der Albertina macht eigentlich jede weitere Erörterung unnötig. Sie zeigt uns Tribolos Modelle flüchtig skizziert, genau an dem Platz, für welchen sie Michelangelo bestimmt hatte. Ja es ist zweifellos, daß der Meister ganz ähnliche Flußgötter anfangs auch für den Schmuck des Doppelgrabes der Magnifici ins Auge gefaßt hatte. Auf einem späteren Entwurf im British Museum für das niemals ausgeführte Denkmal in der Mitte sehen wir sie an derselben Stelle hingelagert wie in der Zeichnung der Albertina²⁾.

Wahrscheinlich hat Michelangelo große Tonmodelle für wenigstens zwei seiner Flußgötter noch eigenhändig ausgeführt, und Tribolo fertigte nach ihnen die kleinen Kopien gleichzeitig mit den anderen nach den ausgeführten Marmorbildern an. Und diese Tonmodelle des Meisters mögen einmal zu Füßen des Grabmals Lorenzos aufgestellt gewesen sein, wie es auf unserer Rekonstruktion erscheint. »Was sind das für großartige Tonmodelle auf der Erde«? fragt in

1) Vergl. Vasari VI, 66. Die Nacht, welche in den Besitz Vasaris gelangte, ist verloren gegangen.

2) Vergl. Geymüller a. a. O., p. 17, Fig. 23 und Burger, Taf. XXXIV, Fig. 3.

den »Marmi« des Anton Francesco Doni der Fremdling, den ein Florentiner in die Medicikapelle führt, nachdem er ihm das Grabmal des Herzogs von Urbino gezeigt hat. »Es sollten zwei große Figuren in Marmor werden, die Michelangelo ausführen wollte«, lautet die Antwort¹⁾.

So bereichern die beiden kleinen Terrakottamodelle des Tribolo im Bargello zu Florenz unsere Vorstellung von dem letzten Entwurf Michelangelos für die Denkmäler der beiden Capitani in überraschender Weise. Sie füllen unten am Boden eine verhängnisvolle Lücke aus, und sie stellen gleichsam die Basis her, auf welcher sich das ganze Denkmal wie eine Pyramide aufbaut. Sie sollten aber auch bei ethischen und ästhetischen Würdigungen der Medici-Gräber nicht außer acht gelassen werden, wie es seit Varchis erstem Erklärungsversuch bis auf unsere Tage geschehen ist²⁾.

1) I Marmi di Anton Francesco Doni ed. Fanfani, Firenze 1863, p. 23. Mit den Heil. Cosmas und Damianus, wie es Frey (a. a. O., p. 118) vermutungsweise getan hat, sind diese beiden Tonfiguren sicherlich nicht zu identifizieren. Beide waren längst in Marmor ausgeführt in der Kapelle aufgestellt, wie auch ein Brief desselben Doni vom 17. August 1549 bezeugt. Vergl. Disegno del Doni, Venedig 1549, p. 49.

2) Vergl. Varchi, Opere (Triest 1855), II, p. 646. Auch Vasari erwähnt, so weit ich sehe, die Flußgötter mit keinem Wort, aber man meint, seine Erklärung der Denkmäler sei ohne ihre Vorstellung undenkbar: Ma molto piu fece stupire ciascuno, che considerando nel fare le sepolture del duca Giuliano e del duca Lorenzo de' Medici egli pensassi che non solo la terra fussi per la grandezza loro bastante a dar loro onorata sepoltura, ma volse che tutte le parti del mondo vi fossero, e che gli mettessero in mezzo. Ed. Milanesi, p. 195. — Die neuen von Michelangelo geschaffenen Typen sitzender Flußgötter begegnen uns auch in späterer Florentiner Kunst, z. B. im Entwurf für den Katakomb des Meisters (Ph. Braun 270) und anderen Orts. (Vgl. auch die Zeichnung der *Primaticcio* in Les Arts, Aprilheft 1905.)



RUDINOFF. RADIERTES SELBSTBILDNIS

W. RUDINOFF EIN SELBSTBEKENNTNIS

WIR erhielten von dem Künstler, den wir heute mit zwei Originalradierungen und einer Reihe von Reproduktionen nach solchen vorführen, einen Brief, der uns so interessant schien, daß wir ihn hier zum Abdruck bringen wollen.

* * *

Sehr geehrter Herr! In Ihrem letzten Schreiben beehren Sie mich mit der Aufforderung, Ihnen biographisches Material über meinen Lebensgang zu senden. Ach — da könnte ich gleich ein ganz dickes Buch beginnen! Wenn ich als ein gewöhnlicher Philister ein Buch lesen würde, welches in trockenster Weise *das* darzustellen suchte, was ich wirklich durchlebt habe, so würde ich am Ende sagen: »Der Kerl ist ein rechter Flunkerer!«

Ich wurde als Sohn des Kantors und Lehrers Herrmann Morgenstern am 4. August 1866 in Angermünde geboren. Mein Vater war eine künstlerisch begabte Natur. Er verfertigte im Nebenberuf Grabsteine, Holzschnitzereien und dergleichen. Nun höre ich Sie fragen: »Wie kommen Sie denn zu dem Namen »Rudinoff«?

Mein Vater hieß nämlich eigentlich Wolf und war in einem kleinen Städtchen des zu Rußland gehörenden Polens geboren. Als er etwa siebzehn Jahre alt war, kamen Kosaken und nahmen seiner Mutter den jüngsten Sohn fort. Nach dieser Gewalttat wollte man auch meinen Vater zu einem damals notwendigen zwölfjährigen Kosakenleben zwingen. Seine Mutter

aber packte ihn auf einen Bauernwagen, der voll mit Heu beladen wurde, und transportierte ihren Ältesten so über die preußische Grenze.

Deutschland war die stille Sehnsucht meines Vaters. Schon als Knabe stand ihm das Wort »Deutschland« inmitten einer Strahlensonne. Für ihn bedeutete es: Freiheit, Bildung, Wissen und Tüchtigkeit. So kam er nach Preußen, aber ohne Paß. Ein Bürgermeister, der wohl seine Stellung, nahe der russischen Grenze zu herrschen, ausnützte, gab ihm für zehn Taler den Paß eines gewissen Morgenstern, der damals nach Amerika ausgewandert war. Seit dieser Zeit hieß mein Vater Morgenstern, diente als Soldat treu dem preußischen König und war vor den Kosaken sicher bis an sein seliges Ende.

Ich besuchte das königstädtische Gymnasium in Berlin, bis ich dreizehn Jahre alt war. Ein glücklicher Zufall fügte es, daß ich nicht länger dort blieb. Ich hatte nämlich für ein dummes Gedicht eines Mitschülers die absolut nötigen Illustrationen nach Angaben des Dichters angefertigt. Ich wurde dafür sanft aber sicher an die Luft gesetzt. Hieraus schloß nun meine Mutter, daß ich für nichts Gescheites im Leben zu gebrauchen sei und gab mich, nachdem sie hoch und teuer versichert hatte, ich müsse nun Schuster werden, als Lehrling in eine der großen Modewarenhandlungen Berlins.

Aber auch dort erteilte mich eines Tages mein Geschick in Gestalt eines Rayonchefs, der in einer Ecke des Ladens einige Karikaturen seiner etwas

ungünstigen Persönlichkeit ent-
 wickelte. Er verklagte mich
 beim Prinzipal. Der aber
 erklärte, ich könne auf seine
 Kosten in den Abendstunden
 Zeichenunterricht nehmen.

Ich durfte nun Sonntags
 vormittags und einmal in der
 Woche abends in die Berliner
 Kunstschule gehen und nach
 Gips zeichnen. An den an-
 deren Abenden ging ich als
 »Statist« in die königliche Oper.
 Als meine »Lehrjahre« vorüber
 waren, nahm ich eine Stellung
 in einer Fabrik an, welche
 mich von früh 9 Uhr bis nach-
 mittags 3 Uhr beschäftigte. Um
 4 Uhr saß ich im Café Bauer
 unter den Linden und »stu-
 dierte nach dem Leben.« Ich
 zeichnete die Leute oben im
 Lesezimmer, wo und wie ich
 sie immer fand. Von hinten,
 von vorn, von der Seite, bei
 Tageslicht, bei der Lampe.
 Das ging so jahrelang wie im
 Fieber. Abends war ich aber
 ein »Manne« im Lohengrin
 oder ein Doge im Kaufmann von Venedig. Ja ich
 spielte sogar zwei Saisons hindurch kleine Rollen im
 Residenztheater. Immer aber benutzte ich meinen
 Aufenthalt hinter den Kulissen zu zeichnerischen
 Studienblättern. Es waren wohl einige Tausend da-
 von, die eines schönen Tages im Ofen endeten.
 Schließlich sah ich ein, daß man, um ein recht-
 schaffener Maler zu werden, außer Begeisterung auch
 noch Zeit haben muß. Eine ausgesprochene Neigung
 zu einem unabhängigen Leben und die Sehnsucht,



RUDINOFF. RADIERUNG

die weite Welt, fremde Völker
 und Sitten kennen zu lernen,
 war die Veranlassung, daß
 ich mich einer Zirkustruppe
 anschloß, bei welcher ich mich
 als Pantomimist betätigte. Nach
 mancherlei Fahrten kam ich
 nach München, wo ich vor-
 läufig zu bleiben beabsichtigte.
 Ich trat als Schüler in die
 dortige Akademie ein und ver-
 diente in der ersten Zeit mei-
 nen Unterhalt, indem ich als
 Negerclown in einem kleinen
 Bretttheater auftrat. Diese
 Maske wählte ich, um von
 meinen Kollegen auf der Aka-
 demie nicht erkannt zu wer-
 den. Auf der Akademie blieb
 ich jedoch nur zwei Seme-
 ster, da trieb mich die Not
 wieder in die Ferne. Ich
 packte meine Sachen und be-
 schloß nun, auf eigene Faust
 am Tage zu studieren und
 am Abend unter dem, von
 meinem »manager« gewähl-
 ten Pseudonym, »Rudinoff«,
 aufzutreten. Ich füllte mit

meinen Darbietungen das ganze Programm selbst
 aus und war Direktor, Kassierer, Troubadour, Rezitator,
 Darsteller in einer Person. Oft habe ich da mit
 Landstreichern, Bettlern und Leierkastenmännern mein
 Lager geteilt, habe aber auf diese Art die Dinge der
 Welt und die Menschenseele besser kennen gelernt,
 als auf der Akademie oder als Modemaler irgend
 einer Großstadt. Schließlich wurde ich ein »Star«
 der großen Bühnen Englands und Amerikas und
 brachte es endlich so weit, daß ich Jahre hindurch



RUDINOFF. RADIERUNG

für mich arbeiten konnte, ohne meine geliebte Kunst als Broterwerb zu gebrauchen. Auf diese Weise habe ich Holland, Rußland, Frankreich, Belgien, England, ganz Amerika, Australien, Südafrika gesehen und, da ich nicht als Cooktourist in diesen Ländern war, sondern oft jahrelang dort lebte, auch studiert und genossen. Ich habe mit den Huronenindianern in Kanada Freundschaft geschlossen und in Queensland mit australischen Buschmännern »Corroberies« gefeiert, bin durch die Eucalyptuswälder von Neu-Süd-Wales gewandert und habe meine Stafefeile bei der Tafelbay aufgeschlagen. — Oft arbeitete ich zwölf Stunden draußen in der Natur; Ölstudien oder Kupferplatten. — Um 6 Uhr abends hörte ich auf und stand um 9 Uhr auf der Bühne. Ich arbeitete fünfzehn Jahre hindurch, ohne etwas öffentlich auszustellen und nahm in dieser oft harten aber unvergeßlich schönen Zeit so viel, so unendlich viel Herrliches in mir auf, daß ich mir noch zehn Leben wünschte, um das zu schildern, was ich empfunden habe.

Von Zeit zu Zeit, wenn ich einiges erspart hatte, ging ich in die Zivilisation und suchte soviel als möglich als Zeichner zu lernen. Niemand aber lehrte mich mehr als die lieben toten Meister in all den Galerien, die ich auf meinen Reisen sah. Moderne Kunstausstellungen hatte ich wohl fünfzehn Jahre hindurch nicht besucht. — In Paris wollte ich ein Jahr bei Julian arbeiten, bezahlte auch 400 Francs im voraus. Der Massenbetrieb dort behagte mir aber so wenig, daß ich mich schon nach zwei Monaten auf die Socken machte. Dadurch, daß ich zweimal in London vor dem ganzen Hof mimen mußte und der jetzige König Eduard (damals Prince of Wales) mich in die Unterhaltung zog, wurden Kunstliebhaber und Sammler auch auf meine Radierungen aufmerksam, und der künstlerische Leiter der Grafton-Galleries

in London veranstaltete in diesen Räumen eine Sonderausstellung meiner Arbeiten, welche aus 14 Ölbildern, 30 Aquarellen und 30 Radierungen bestand. In Deutschland stellte ich vor drei Jahren zum erstenmal, vom Verein Berliner Künstler aufgefordert, 11 Radierungen aus. Eine Kollektivausstellung von 200 meiner Arbeiten fand im letzten Sommer im Kunstsalon Casper statt. Ich lernte radieren, ohne je eine persönliche Anweisung erhalten zu haben, ich las jedoch das Werk von Maxime Lalanne: »Traité

de la Gravure à l'eau-forte«, kaufte mir eine kleine englische Kupferdruckpresse und arbeitete dann, wenn ich vom Zirkus oder dem Theater kam, bis in die Nacht hinein. Oftmals schlief ich nur drei Stunden. Späterhin gaben mir meine Freunde August und Eugen Delâtre in Paris noch gute Unterweisungen in der Druckerkunst und in der Behandlung der Aquatinta-Technik. Mit ganz wenigen Ausnahmen sind alle meine Platten in einer Sitzung direkt von der Natur auf die Platte radiert oder mit der trockenen Nadel ohne vorherige Zeichnung geschnitten.

Ich betrachte erst eine Radierung als künstlerisch interessant, wenn ich sehe, daß die Linie das unverkennbare Tempo und das »Suchen einer Arbeit vor der Natur trägt oder wenn die Linie mir

zeigt, daß sie direkt von dem Phantasiebild der Künstlerseele auf die Kupferplatte gelangt ist. Hier soll man nur das Notwendige sagen, nur *das* ausdrücken, was unter keinen Umständen anders als *nur* mit der Nadel oder dem Diamanten gesagt werden kann. — Was einer mit der Lithographie, dem Holzschnitte, dem Bleistift oder Pinsel *ebensogut* sagen kann, soll er nicht der Kupferplatte anvertrauen. Daß eine Radierung, wenn es sich um ein Porträt handelt, nicht mit der Photographie, und sei sie noch so künstlerisch, in Konkurrenz treten darf, brauche ich wohl nicht erst zu erwähnen.



RUDINOFF. RADIERUNG

Als Reproduktionstechnik für Gemälde hat die Radierung heute ihre Bedeutung verloren, nachdem uns die Photogravure so feine Wiedergaben solcher Werke gibt, aber als Träger einer selbständigen künstlerischen Idee, als Ausdrucksmittel eines geistreichen Gedankens, der sich in eine besonders feine und pikante Linie kleidet, wird die Arbeit auf Kupfer bis in alle Ewigkeit unersetzbar sein.

Ich habe Ihnen hier so kurz, als es bei der Fülle sich mir aufdrängender Erinnerungen möglich war, meinen Lebensgang geschildert. Ich mußte ausführlicher sein, als es mir lieb war. Für Sie, der Sie für mich der Beschauer meiner in aller Liebe entstandenen Arbeiten sind, mögen diese Mitteilungen dazu dienen, vieles Unvollkommene in meinen Radierungen verständlicher zu machen. Ich bin der Meinung, daß jetzt, wo ich bodenständig geworden bin, meine Arbeit erst beginnen wird.

Aus meinem Reisetagebuch:

Bevor du, Künstler, an die Arbeit gehst, sollst du deine Seele sammeln



RUDINOFF. RADIERUNG

und dein Herz der Weisheit zuwenden, dein Körper sei rein wie dein Verstand. Deine Stimmung vor der Natur und vor deiner Idee sei dergestalt, als seiest du auf dem Wege zur Mitternachtsmesse, um die Geburt eines Heilandes zu feiern. So beginne dein Werk, und deine Arbeit wird Gottesdienst sein.

*

Viele Künstler hoffen von der Kunst zu leben, anstatt von einem Leben uns die Hoffnung auf eine Kunst zu geben.

*

Wer in einem fort von Weltanschauung redet, sollte sich auch die Welt angeschaut haben. Wer immer von »sich ausleben« spricht, sollte darauf achten, sich »auszuschlafen« und das in der *Nacht*, damit er am sonnigen Tage den Versuch zu »leben« machen kann.

*

Das Beste in mir ist nicht die Liebe zum Schönen und Herrlichen in dem Tempel der Gotteswelt, sondern das unaufhaltsame Drängen nach Wahrheit, nach ehrlichem Wort und ehrlichem Handeln.



RUDINOFF. RADIERUNG

KÜNSTLER ALS SCHRIFTSTELLER UND KRITIKER

ART POUR ART

Das Meisterwerk muß dem Maler erscheinen wie eine Blume — vollkommen in der Knospe wie in der Blüte — ohne erklärenden Grund seines Daseins — keine Schickung zu erfüllen — eine Freude für den Künstler — eine Enttäuschung für den Philanthropen — ein Rätsel für den Botaniker — ein Zufall von Gefühl und Alliteration für den Schriftsteller.
Whistler.

*

Ein Gemälde soll seinen eigenen Wert besitzen und nicht von dramatischen legendären oder örtlichen Interessen abhängen. Wie die Musik die Poesie des Gehörs, so ist die Malerei die Musik des Gesichtes, und das Thema hat nichts zu tun mit der Harmonie von Tönen oder Farben. — Die Kunst soll unabhängig sein von allen Kniffen und Schlichen, sie soll auf eigenen Füßen stehen und sich an den künstlerischen Sinn von Auge oder Ohr wenden, ohne dies mit Gefühlen zu verwechseln, die ihm ganz fremd sind, wie Frömmigkeit, Mitleid, Liebe, Patriotismus und dergleichen.
Whistler.

*

Man verwechselt Schönheit mit Tugend und fragt vor einem Kunstwerke: »Was kann gutes von ihm kommen?«
Whistler.

*

Es ist ein Irrtum zu glauben, wie es mehrere Gelehrte getan haben, daß in einem Kunstwerke die Schönheit etwas mit dem Thema zu tun haben könnte.
Töpffer.

*

Der höchste Vorzug eines Bildes ist es, dem Auge ein Fest zu geben. Ich will damit nicht sagen, daß der Verstand ausgeschlossen werden soll. Es geht damit wie mit schönen Versen. Es mag alle Vernunft der Welt in ihnen stecken, sie sind schlecht, wenn sie dem Ohre mißfallen.
Delacroix.

*

In der Malerei muß man die literarischen Themen vermeiden.
Meissonier.

*

Nie ist das Richtige das, *was* ihr macht, sondern wie ihr's macht.
Feuerbach.

*

Ob es inhaltlich interessant oder nicht, davon die Beurteilung eines Bildes abhängig zu machen, wird jederzeit zu falschen Resultaten führen, da es vielen großen Künstlern gelungen ist, interessante wie uninteressante Gegenstände rein künstlerisch darzustellen.
Trübner.

*

Nur die Kunst, die sich vom Gegenstand unabhängig hält, ist bleibende Kunst. Das hindert nicht, daß sie einen bedeutenden Gegenstand behandelt, nur muß dann auch der Hauptnachdruck auf der rein künstlerischen Darstellungsweise ruhen.
Trübner.

Jede Kunst hat ihre eigenen Gesetze; die Malerei soll und kann sich nicht zur Dienerin der Poesie machen.
Cornelius.

*

Denken und Malen sind zwei verschiedene Tätigkeiten; Fühlen und Philosophieren sind zwei Dinge, die einander vielleicht nicht notwendig vernichten müssen, die aber gewöhnlich nicht sehr gut zusammen auskommen.
Töpffer.

*

Die Kunst ist eine Sprache der Erfindung, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört.
Carstens.

*

Die Literatur hört auf, wo die Malerei anfängt.
Besnard.

*

Man beurteilt uns immer mit literarischen Vorurteilen, und man hat die Dummheit, von uns literarische Idee zu verlangen. Ich wollte, es wäre wahr, was sie sagen, und ich besäße nur Malerideen: mehr wollte ich nicht verlangen.
Delacroix.

*

Man kann mit Worten geistreichen Ideen nachlaufen, aber in den stummen Künsten, wie in Malerei und Skulptur, ist das verlorene Mühe, welche zumeist die Unfähigkeit des Künstlers, uns durch die seiner Kunst eigentümlichen Mittel zu bewegen, dartun.
Delacroix.

*

Was macht denn eigentlich ein Bild? Ein Bild ist eine Sache, die nicht anders als durch die Malerei ausgesprochen werden kann. Die Literatur kann nicht die Stelle der Kunst einnehmen.
Wm. M. Hunt.

*

Die Malerei kann und soll für sich allein bestehen — in der Schönheit der Formen, der Haltung und der Bewegung. Die Literatur ist *eine* Kunst, die Malerei ist eine andere — parallel aber verschieden.
Aman-Jean.

*

Die Kunst des Dichters und die des Malers haben nichts miteinander zu tun; in der Malerei ist es vollkommen unmöglich, literarische Gedanken auszusprechen. Der Maler kann nur dann literarisch sein, wenn er seine Ideen *malerisch* auffaßt.
Besnard.

*

Die Malerei bedarf nicht immer eines Themas.
Delacroix.

*

Wer in die Kunst Wendung bringt, der ist eben kein Künstler.
Böcklin.

*

Rein literarische Malerei ist keine Malerei. Ein Bild ohne Gedanken, das aber die den Augen gefallenden Eigenschaften hat, kann ein gutes Bild sein.

Ein Bild, das der den Augen gefallenden Eigenschaften entbehrt und nur zum Geiste redet, ist überhaupt kein Bild. *Wiertz.*

Die Aufgabe der Malerei ist, zunächst den Augen zu gefallen, um nachher dem Geiste zu gefallen. Die Malerei ist ohnmächtig, wo es gilt zu lehren. Das ist nicht ihre Sache. Eine einzige geschriebene Seite sagt mehr als vierzig Bilder zusammen. *Wiertz.*

Die literarische Malerei wird vergehen. Die für das Auge bestimmte Malerei ist ewig. *Wiertz.*

Sobald der Künstler eine künstlerische Seele hat, ist eine Schildkröte ebenso interessant für ihn wie ein Pferd, obgleich dessen Ausführung viel schwieriger ist, denn die Seele des Künstlers gibt allen Arbeiten ihren eigenen Stempel. *Stevens.*

In der Kunst des Malens muß man vor allen Dingen Maler sein: der Denker kommt erst hinterher. *Stevens.*

Der Maler muß vor allen Dingen Maler sein, und die schönsten Themata in der Welt sind nicht so viel wert wie ein gutes Stück Malerei. *Stevens.*

Man kann nie genug gegen die Anekdote in der Malerei protestieren, denn es gibt eine Menge Leute, die, wenn sie ein Wortspiel gefunden haben, es gleich in Bronze gießen wollen. *Raffaelli.*

Viele beklagen sich über das in jetziger Zeit so üblich gewordene Vermischen in Künsten und Wissenschaften. Der Maler wolle in seinen Bildern singen und dichten, der Dichter dagegen malen usw. Unverständige mögen das vielleicht unverständlich brauchen, aber die Meinung, richtig genommen, ist vortrefflich und das einzige Mittel, Kunst und Wissenschaft auf ihre Höhe zu stellen, wo sie allein hingehören und allein wirken können. *Ludwig Richter.*

Also wenn ich ein schönes Bild gemalt habe, habe ich keinen Gedanken ausgesprochen! Sind das Einfaltspinsel! — In der Malerei wird gleichsam eine mysteriöse Brücke geschlagen, von der Seele der dargestellten Figuren zu der Seele des Beschauers. *Delacroix.*

Farbe, Zeichnung und Form müssen alle helfen, eine Idee auszusprechen. Die Kunst ist das Mittel, auszusprechen, was der Künstler fühlt. Malen um zu malen ist ein trauriges Handwerk. *Eugen Boudiu.*

Die Kunst muß immer von der Philosophie begleitet sein, die ihr nur große und nützliche Ideen geben wird. *Louis David.*

Das schöne Wissen nebst allem, was man Theorie heißt, braucht der Künstler nicht zu seinem Fach. Ja, ich begreife gar nicht, wozu man über einen

Gegenstand nachdenken mag. Zu einem Kunstwerk verlange ich nichts, als daß es sich gut mache, Effekt, Bewegung, Pinsel oder Meißel habe. Jeder Gegenstand ist mir willkommen. Wer Verstand hat, hat kein Feuer, und ich muß Feuer haben. — Also sprach die krummgefußte, tausendgestaltige Mode.

Jos. Ant. Koch.

Der Zweck der Kunst muß sein entweder zu gefallen oder zu erheben. Ich kann keinen einzigen anderen Daseinsgrund für sie finden. Das eine ist ein hübscher, das andere ein edler Grund.

Burue-Jones.

Es ist die Botschaft, der Inhalt eines Gemäldes, was ihm seinen Wert gibt.

Burue-Jones.

Ich wollte, ich lebte unter Menschen, die keine Bilder malen. Bei ihnen würde man doch nichts von dem Ekel spüren, der uns beim Anblick der unsere Ausstellungen bevölkernden gemeinen Szenen befällt. Wie anders ist der Eindruck, wenn die Kunst einem sittlichen oder religiösen Zwecke dient!

David von Angers.

Man muß die Vögel auf den Bäumen singen hören, wenn man das Bild betrachtet!

Rousseau.

Wenn wir nur die buchstäbliche Wiedergabe schätzen, das Festhalten oberflächlicher Tatsachen und Erscheinungen, dann kann das besser und sicherer mit der Photographie geschehen. Die Photographie tut in einem Augenblick, was jahrelange Arbeit nicht fertig brächte.

Walter Crane.

Die schönsten Kunstwerke sind diejenigen, welche die reine Phantasie des Künstlers aussprechen.

Delacroix.

Den Realismus kann man als den wahren Antipoden der Kunst definieren.

Delacroix.

Das Ziel des Künstlers ist nicht die exakte Wiedergabe der Dinge: an den Geist müssen wir herankommen.

Delacroix.

Wenn der Realismus nicht ein Wort ohne Bedeutung sein soll, müßten alle Menschen den gleichen Geist, die gleiche Art der Naturauffassung haben.

Delacroix.

Wer in dem Stück Brot nur den Magenstöpsel erkennt, der wird bedauern, in seinem Viehstück nicht auch den Kuhdreckgeruch mit hineinmalen zu können.

Rethel.

Das Schöne läßt sich nicht vom Wahren trennen. Das von seiner ursprünglichen Reinheit herabgesunkene Wahre muß ausgewählt werden, und um wirklich Gutes zu leisten, muß man gut sehen lernen.

August Couder.





AQUARELL VON ARTHUR RACKHAM
ZU RIP VAN WINKLE

RICHARD SCHÖNE

VON W. V. SEIDLITZ

Die Nachricht, daß Generaldirektor Dr. Schöne nach fünfundzwanzigjähriger Wirksamkeit, während deren die Berliner Museen sich zu der führenden Stellung nicht nur in Deutschland, sondern auf der ganzen Welt emporgeschwungen haben, sein Amt niederlegt, wird bei allen, denen die Entwicklung des Kunstlebens am Herzen liegt, aufrichtiges Bedauern erwecken. Denn die Verdienste, die Schöne sich um die Einrichtung, die Vermehrung und die Nutzbarmachung dieser Museen in unausgesetzter, hingebungsvoller Arbeit erworben hat, sind von unvergänglicher Dauer.

Wie die Eröffnung des Britischen Museums im Jahre 1759 den ersten Schritt auf der Bahn des allgemeinen Zwecke dienenden Museumswesens bezeichnete, hierauf die Begründung des Berliner Museums im Jahre 1830 zum erstenmal die Hebung des Geschmacks ins Auge faßte, so bezeichnet die Schönesche Verwaltung den vorläufigen Abschluß aller vorhergehenden Bestrebungen in der Vereinigung der verschiedensten Gebiete umfassenden Sammlungen zu einer wohlgegliederten Einheit.

Gleich dem ihm geistesverwandten Begründer des Berliner Museums, Wilhelm von Humboldt, sah sich Schöne durch die innige Verbindung künstlerischer und wissenschaftlicher Kraft, welche sein Wesen auszeichnet, zur Lösung dieser Aufgabe berufen. In dem 1871 zum Protektor der Königlichen Museen ernannten Kronprinzen, späteren Kaiser Friedrich, fand er den von gleichem Streben erfüllten, nie versagenden Förderer, dem er über das Grab hinaus in dankbarer Anhänglichkeit verbunden blieb; und ebenso in Kaiser Wilhelm II. einen treuen Hüter des väterlichen Vermächtnisses. Der Stab von ausgezeichneten Direktoren, die Schöne teils schon vorfand, teils noch vor dem Antritt seines Museumsamtes, als Rat im Ministerium, zu gewinnen verstanden hat, ermöglichte endlich die glänzende Lösung der Aufgaben, welche den Museen durch den unerwarteten Aufschwung der Verhältnisse gestellt waren.

Schon in seiner Erstlingsschrift »Über Platons Protagoras« 1862 traten die Eigenschaften, welche Schöne befähigten, sich als eine Kraft im deutschen Geistesleben zu bewähren, mit voller Deutlichkeit zutage. Hier zum erstenmale bekundete er jene Überzeugung von der Bedeutung des persönlichen Stils als des entscheidenden, wenn auch verstandesmäßig nie zu fassenden Mittels, um Fragen künstlerischer Art zu lösen, und bediente sich zugleich dieses Mittels, um zu Ergebnissen rein wissenschaftlicher Art zu gelangen. Ein aufs feinste durchgebildeter Geschmack, wie andererseits eine unerbittliche Schärfe des Verstandes sind ihm denn auch durch die ganze Dauer seiner Museums-

wirksamkeit stete Begleiter geblieben. In der freilich nur geringen Zahl seiner bisherigen Veröffentlichungen aber, dem Werk über die Antiken des Laterans, seiner Rede über den Zeichenunterricht (in den Preußischen Jahrbüchern, Band 41), den Nachrufen, die er als Generaldirektor verfaßt hat, haben sich die beiden genannten Eigenschaften dann zu einer Klarheit und Schönheit des Ausdrucks vereinigt, welche nur mit den Hervorbringungen der Blütezeit unseres Geisteslebens in Vergleich gestellt werden können.

Zwei dieser Veröffentlichungen geben in besonderer Ausführlichkeit über die Ziele Aufschluß, welche er sich bei seiner Museumsverwaltung gestellt hat: die Einleitung zu der Festschrift der Königlichen Museen vom Jahre 1880 und der ergreifende Nachruf an den Kaiser Friedrich aus dem Jahre 1888 (im Jahrbuch der Königl. Preußischen Kunstsammlungen). Um ein möglichst treues Bild seiner Anschauungen zu geben, sollen sie im folgenden tunlichst wörtlich angeführt werden.

Seit den Zeiten Wilhelm von Humboldts hatten sich die Zwecke der Museen wesentlich geändert. Hatte dieser noch »die Beförderung der Kunst, die Verbreitung des Geschmacks an derselben und die Gewährung ihres Genusses« als solche gekennzeichnet, so erfaßte Schöne die Aufgabe in einem erweiterten Sinn, indem er betonte, daß die Museen sich »unseren oft unmerklichen, aber doch unaufhaltsam sich verändernden idealen Aufgaben und Bedürfnissen anschließen« müssen, damit »dem wachsenden Reichtum, den unsere Sammlungen gewinnen, auch ein stetiger innerer Fortschritt, eine gesteigerte Wirkung in den Kreisen der Kunst und Wissenschaft wie unseres ganzen Volkes und Staates entspreche.« »In jedem Falle«, sagte er anderwärts, »ist es gewagt, die Aufgaben und die Ziele einer so reichen und vielseitigen Anstalt, wie die Königlichen Museen, in feste Grenzen bannen zu wollen: *ein jedes solche Institut hat die Pflicht, jeden irgend möglichen Nutzen zu schaffen, den es schaffen kann, und den Bedürfnissen der Kunst, der Wissenschaft, unserer Bildung überhaupt zu folgen.* Es hat den lebenden Mächten des Geistes zu dienen, und eben dieser Dienst allein ist es, der ihm selber Leben und Entwicklung geben kann.« Dabei betonte er mit besonderem Nachdruck, daß die Museen neben den mannigfachen Aufgaben eines unmittelbaren Nutzens für die Gegenwart auch die Pflicht hätten, ein Archiv zu bilden für die kommenden Geschlechter, »in welchem die dem Raub der Zeiten und der Zerstreung ins Ausland ausgesetzten Zeugnisse unserer vaterländischen Kunstentwicklung dem Studium der Gegenwart dargeboten und für unsere Nachfahren erhalten werden«.

Diesem Plane entsprechend war er stets bestrebt,

die Wechselwirkung zwischen den Wissenschaften und den Sammlungen dadurch zu fördern, daß er sein Augenmerk darauf richtete, den für die einzelnen Wissenschaften nötigen Stoff in planmäßig angelegten und stetig vervollständigten Sammlungen bereit zu stellen; andererseits aber auch alle auf die Verwertung dieses Stoffes gerichteten Bestrebungen aufs tatkräftigste unterstützte. Die großen Werke über Pergamon und Olympia legen hierfür ebenso Zeugnis ab wie das Galeriewerk. Für weitere Sammelgebiete, wie das des Kunstgewerbes und der Völkerkunde galt es, dem Anwachsen der Sammlungen entsprechende neue Räumlichkeiten zu beschaffen. Das Pergamon-Museum entstand als eine ganz neue Schöpfung. Und endlich wurde, nachdem die Gemäldegalerie bereits in den achtziger Jahren umgebaut und die Skulpturen der christlichen Zeit zu einer besonderen Abteilung vereinigt worden waren, das Ganze durch die Errichtung des Kaiser-Friedrich-Museums gekrönt. Immer neue Abteilungen erforderten eine weitere Ausgestaltung oder überhaupt erst eine Neubegründung; ja selbst für die Abzweigung gesonderter Verwaltungen für die west- und ostasiatischen Künste ist von Schöne bereits vorgegearbeitet worden.

Wie alle diese Änderungen und Neuerungen, so ist wohl auch keine der besonders wichtigen Erwerbungen der letzten Jahrzehnte ohne seine Teilnahme und wirksame Mithilfe zustande gekommen. Es genügt, dafür auf die Pergamenischen Skulpturen, die Schliemannschen Funde, den Hildesheimer Schatz, den Dürerschen Holzschuhler, den Anso Rembrandts, die Simon Marmions, die Dürerzeichnungen von Posonyi, die Sammlungen Destailleur und Hamilton zu verweisen. Nicht müde wurde er, die ihm unterstellten Direktoren stets auf das wirklich Bedeutende, wahrhaft Künstlerische aufmerksam zu machen, um so den hohen Zielen, die er für die Gesamtheit der Museen im Auge behielt, gerecht zu werden. Dabei ließ er die Eigenart der einzelnen Direktoren frei schalten, so daß ihre Sammlungen tatsächlich das geworden sind, was sie aus ihnen zu machen verstanden haben.

Unter fruchtbarer Mitwirkung der Deutschen Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte nahm vor allem das Museum für Völkerkunde einen ungeheuren Aufschwung. Es galt, dafür den Augenblick zu benutzen, solange noch Zeit war. Schöne rechtfertigte dieses Bestreben überdies von dem folgenden umfassenden Standpunkt aus: »Unsere Zivilisation wird vielleicht nur der recht verstehen und würdigen, der die teils zur Reife gediehenen, teils im Keime ersticken Versuche zu höherer Bildung überblickt, welche vor und neben ihr das Menschengeschlecht gemacht hat.«

Besonders aber hat ihm, wie auch dem hohen

Protector der Museen, die Bildung des Kunstgewerbemuseums am Herzen gelegen. Durch die Auflösung der ehemaligen Kurfürstlichen Kunstammer im Jahre 1875 war dieser Sammlung ein reicher Bestand an Werken vorbildlicher Art zugeführt worden. Indem Schöne die Überzeugung aussprach, daß »keine haltbare Grenze erkennbar sei in der stetig aufsteigenden Reihe von dem künstlerisch gestalteten Erzeugnis des Gewerbes zu den höchsten, keiner Nachahmung erreichbaren Kunstwerken«, ließ er in seinem Streben nicht nach, die Sammlung auf jene Höhe zu bringen, welche ihr von vornherein als Ziel vorgezeichnet war. Damit wurde er in der Zeit begründeten Bemühungen gerecht, welche von der Verbindung eines solchen Museums mit einer Kunstgewerbeschule einen Aufschwung der Leistungsfähigkeit und eine Befreiung vom ausländischen Markte erhofften. Da diese Fragen nunmehr wiederum in Fluß zu kommen beginnen, wird die Zeit erst darüber Auskunft zu geben vermögen, auf welchen Wegen die gehegten Hoffnungen ihrem Ziel werden entgegengeführt werden können.

Auf all diesen mannigfachen Gebieten des Sammelns hat Schöne sein Wort bewahrheitet, daß eine rasche und schlagfertige Verwaltung stets in den Stand gesetzt sein muß, »mit völliger Übersicht über das Fehlende jede Gelegenheit auszunutzen.« Werden auch, wie es allen Anschein hat, infolge des ungemessenen Anwachsens sämtlicher Sammlungen die Ziele, die in bezug auf die Anordnung und Nutzarmachung zu verfolgen sind, sich in einer nahen Zukunft bereits dahin wandeln müssen, daß unter den Zwecken, denen die einzelnen Gegenstände zu dienen haben, stärker unterschieden wird als bisher, und dem künstlerischen Bedürfnis in anderer Weise begegnet wird, als dem wissenschaftlichen: so werden das jetzige Geschlecht wie die nachlebenden stets mit dankbarer Bewunderung dessen gedenken, was Schöne geleistet hat, um diejenige Zeit des Museumswesens, die wir als die wissenschaftliche bezeichnen können, in Deutschland zu ihrem planmäßigen Abschluß zu bringen, nachdem sie vor hundertundfünfzig Jahren in England ihren Anfang genommen hat. Mit Hilfe des reichlich angesammelten und wohlgeordneten Bestandes wird es die nachfolgende Zeit nicht schwer haben, den Aufgaben, die die Zukunft bringt, gerecht zu werden.

Richard Schöne aber werden alle, die seine bisherige Tätigkeit mit inniger Anteilnahme verfolgt haben, den Wunsch entgegenbringen, daß er nach der Lösung dieser großen Aufgabe nun, da er zu seinen anfänglichen wissenschaftlichen Beschäftigungen wieder zurückkehren darf, in ihnen jene innere Beruhigung und Befriedigung finden möge, welche bei seiner bisherigen aufreibenden Arbeit ihm nur zu oft versagt geblieben sein muß.

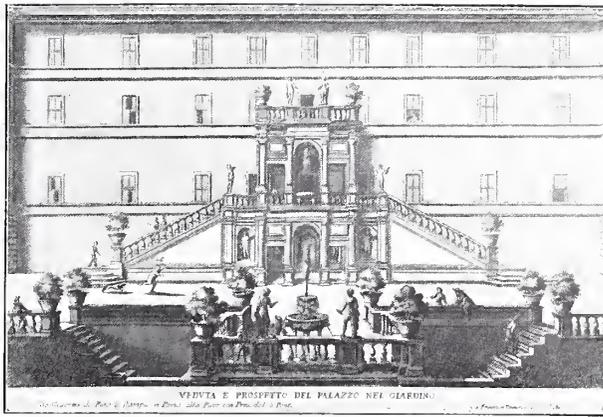


ABB. 1. VILLA D'ESTE NACH EINEM STICH DES VENTURINI

DIE VILLA D'ESTE IN TIVOLI

EINE KUNSTWISSENSCHAFTLICHE STUDIE VON DR. BERNHARD PATZAK

Tibur et Albunae numus et vernantia rivis
 Compita, et effuso quae fluis unda lacu
 Regis opus regumque animos aequare, et ausa
 Hippolyti veteram deliciaeque Ducum.
 Pietro Magno.

IN einer sehr feinsinnigen Skizze, betitelt »Villa Lante, ein Ausblick in die Kunst der Renaissance«¹⁾, hat einmal Josef Strzygowski von einer »Romantik der Renaissance« gesprochen, deren ursprünglichste Keime im Villenleben jener Zeit wurzeln. Er wies auch besonders darauf hin, daß nirgends in Italien jener Villenzauber so ergreifend wirke, wie in Rom. »Dort umfängt die Villa«, so faßt Strzygowski seinen subjektiven Eindruck von der »Villa« treffend zusammen, »den Besucher mit einer Stille, deren Flüstern die Vergangenheit mit dem Herzen faßbar und persönlich vertraut macht. Es war mir oft, als wandelte ich mit den einstigen Besitzern durch diese Laubgänge, am sprudelnden Fall und den weiträumigen Fernsichten vorüber, und was wir sprachen und empfanden, war nichts Fremdartiges, das Zeit und Kultur zu ändern vermögen, sondern betraf Dinge einfachster, ungeschminkter Menschlichkeit, die sich in alle Ewigkeit gleich bleiben.«

In Rom fällt allmählich Stück um Stück jener Villenschönheit dem Spekulationsgeist einer geschmacklosen, idyllischer Poesie abgeneigten Zeit zum Opfer. So verschwand vor nicht allzulanger Zeit die wegen ihrer Antiken und ihrer unvergleichlich schönen Lage gepriesene Villa Ludovisi und die durch ihren uralten, schattenkühlen Park berühmte Villa Negroni von der Bildfläche. Und bald werden sich die Römer um eins der eigenartigsten Merkmale und um eine der reizvollsten Zierden der ewigen Stadt, um ihre Villenherrlichkeit, gebracht haben, von der Viktor Hehn sagte²⁾: »Ich bin fast geneigt, die Villen für das Schönste in Rom zu halten.«

In den lieblichen Albaner- und Sabinerbergen atmen jedoch noch einige wenige Villenanlagen der Renaissance und des Barock jenen alten romantischen Zauber, den von unseren älteren heimischen Dichtern meines Wissens Joseph von Eichendorff am tiefsten empfunden und zum Ausdruck gebracht hat, wenn er sagt:

»Sie sangen von Marmorbildern,
 Von Gärten, die überm Gestein
 In dämmernden Lauben verwildern,
 Palästen im Mondenschein,
 Wo die Mädchen am Fenster lauschen,
 Wenn der Lauten Klang erwacht,
 Und die Brunnen verschlafen rauschen
 In der prächtigen Sommernacht.«

Für mich ist es klar, daß dem schlesischen Sänger, dessen Novellen und Erzählungen von jener Villenromantik gleichsam durchtränkt sind, beim Dichten der zitierten Strophe die Erinnerung an eine ganz bestimmte, und zwar eine römische Barockvilla, vorschwebte, welche die Königin unter den römischen Villen ist, und die auf die Anlage vieler Landhäuser der Umgebung Roms vorbildlich gewirkt hat. Es ist dies die vielbesungene Villa d'Este in Tivoli.

Sie mutet wie ein zu einem wundersamen Gedicht erstarrter, wehmutsvoller Gruß aus dem Italien der guten, alten Zeit an, dessen Gartenherrlichkeit noch Goethe bewundern und mit begeisterten Worten preisen konnte. Seitdem hat sich das Fünkchen Naturliebe, das dem romanischen Volksstamme durch Vermischung mit der germanischen Rasse ins Blut geströmt war, bis auf ein erschreckendes Minimum verflüchtigt.

Wenn der Italiener in Ebenen und Tälern jeglichen Baumwuchs ausrottete, so zwangen ihn hierzu die klimatischen Bedingungen seines Himmelsstriches. Denn

1) In »Strena Helbigiana«. Leipzig 1900.

2) Reisebilder aus Italien und Frankreich. Stuttgart 1894, Seite 108.

in den Niederungen bot das Waldgehölz eine Sammelstätte der Feuchtigkeit und einen Brutort fieberschwangerer Dünste dar. Doch die einmal in vollen Zügen genossene Vernichtungslust stieg selbst auf die von reiner, gesunder Luft umflossenen Bergesgipfel und Hügelkuppen empor und machte sie in kurzer Zeit zu kahlköpfigen Greisen. Darum ist auch der zum erstenmal das Land Hesperien betretende Deutsche zunächst recht enttäuscht von dem allgemeinen Charakter der italienischen Landschaft, die in ihm keine jener Stimmungen auslöst, wie sie der deutsche Wald in unserer Seele wachruft; Empfindungen, die wir unter dem spezifischen Begriff »Waldgefühl« zusammenfassen. Um so freudiger begrüßt der suchende Blick, der ganz allmählich wohl auch für die schlichten, aber erhabenen Linienzüge italienischer Gebirge empfänglicher wird, die Oasen jener Gartenwildnisse, wie eins der herrlichsten die Villa d'Este in Tivoli umfriedet.

Von den Schicksalen und der Baugeschichte der Villa, um deren Erforschung sich in jüngster Zeit Francesco Saverio Seni¹⁾ verdient gemacht hat, mögen hier beiläufig nur die wichtigsten Daten mitgeteilt werden. Den Hauptzweck vorliegender Studie erblicke ich in einem Versuch, das Wesen der römischen Barockvilla vom kunstwissenschaftlichen und künstlerischen Standpunkte aus zu erfassen und an dem typischen Beispiele der Villa d'Este, die in einzelnen Teilen der Renaissance noch nahe steht, zur Anschauung zu bringen.

Der Erbauer dieses Musensitzes im wahrsten Sinne des Wortes war der Kardinal von Ferrara, Ippolito II. von Este, der als Sohn Alfonsos I. und der Lucrezia Borgia im Jahre 1509 das Licht der Welt erblickte. Die Geschichte schildert ihn der Nachwelt als einen Freund der Poesie und der Wissenschaften und als einen tatkräftigen Förderer der Kunst. Die bedeutendsten Dichter, Schriftsteller und Künstler seiner Zeit zog er als freigebiger Mäcen an seinen glanzvollen Hof.

Im Jahre 1550 wurde er zum »Governatore di Tivoli« ernannt. In diesem Jahre begann er auch, wie Seni nachgewiesen hat, den Bau seines »luogo di delizie« in Tivoli. Besonders die Gartenanlage war mit den größten Schwierigkeiten verknüpft. Wenn man liest, welche natürlichen Hindernisse der zielbewußte Bauherr zu überwinden hatte, so muß man unwillkürlich an die staunenswerten Unternehmungen altrömischer Kaiser denken, die Berge abtrugen und auf Ebenen

1) La Villa d'Este in Tivoli, memorie storiche Tratte da documenti inediti con illustrazioni, Roma 1902.

Höhen auftürmten. Der Berghang, auf dessen Gipfel die Villa zu stehen kam, zeigte nämlich die unregelmäßigste Bodengestaltung. Hier mußten mächtige Felsblöcke losgesprengt und beseitigt, dort Stützmauern aufgeführt und kluftartige Vertiefungen ausgefüllt werden. Vor allen Dingen aber mußte der Kardinal gehörig den Geldbeutel auftun; denn am Fuße der Berglehne bestand eine kleine Vorstadt von Tivoli, die den Namen »Valle gaudente« führte. Sämtliche Häuser kaufte Ippolito auf und riß sie nieder, um eine genügend große Bodenfläche für seinen Park zu gewinnen. Was aber am meisten an den kühnen Unternehmungsgeist römischer Cäsaren erinnert, ist die Durchbohrung des Berganges und die Herstellung eines Aquäduktes, der den vielen Wasserwerken der Villa aus dem durch seine Fälle berühmten Flusse Anio die erforderlichen Wassermassen zuzuführen hat. Denn die das Bergstädtchen versorgenden Quellen genügten für eine so reichliche Wasserverschwendung nicht im entferntesten.

Man warf denn auch Ippolito vor, er habe Kirchengelder für diesen prunkenden Aufwand benützt. Dagegen verteidigte er sich aber mit dem Hinweis, daß diese Summen — nach der Schätzung einiger Zeitgenossen eine Million, nach der anderer zwei Millionen »scudi d'oro« — zum größten Teile den bei seinem Bau beschäftigten Tagelöhnern zugute gekommen seien.

Entwurf und Ausführung des Gesamtplans stammt von Pirro Ligorio, der sich durch diese bis in alle Einzelheiten großartig durchdachte Schöpfung dem päpstlichen Hof derart empfahl, daß er im Jahre 1560 gewürdigt wurde, im vatikanischen Garten das Kabinetstück eines Sommerhauses, die Villa Pia, zu errichten.

Den Kupferstichen des Stephan Dupérac¹⁾ und der ältesten und ersten von Vittore Uberti²⁾ stammenden Villenbeschreibung zufolge war die Anlage in der Hauptsache im Jahre 1569 vollendet.

Nach dem Tode Ippolitos II., der im Jahre 1572 erfolgte, führte dessen Neffe Luigi als sein Universalerbe den weit geförderten Bau zu Ende. Mit regem Eifer betätigte er sich besonders in der Vollen- dung der Park- und Brunnenanlagen, die er um die vielgepriesenen Fontänen »Organo«, »Rometta«, »Civetta« und »Draghi« bereicherte. Auch haben in seinem Auftrage den bei Lebzeiten seines Onkels von den

1) Vues et perspectives des jardins de Tivoli. Paris MDLXXIII.

2) Folietae Tyburtinum Hippoliti Cardinalis Ferrariensis ad Flavium Ursinum Card. Amplissimum. Roma MDLXXIX.

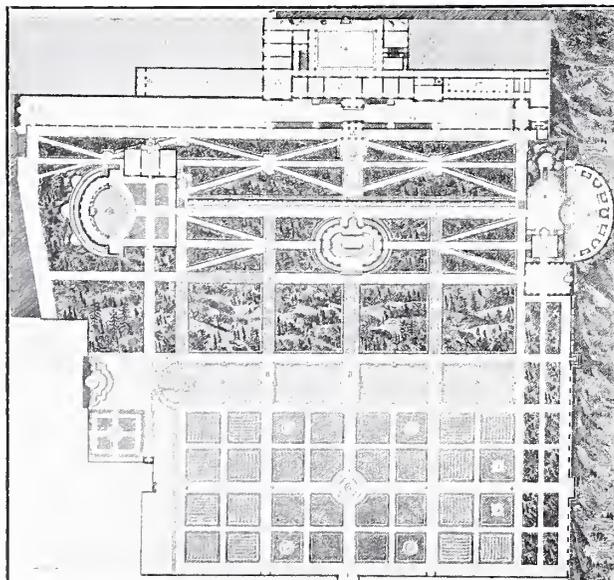


ABB. 2. PLAN DER VILLA D'ESTE

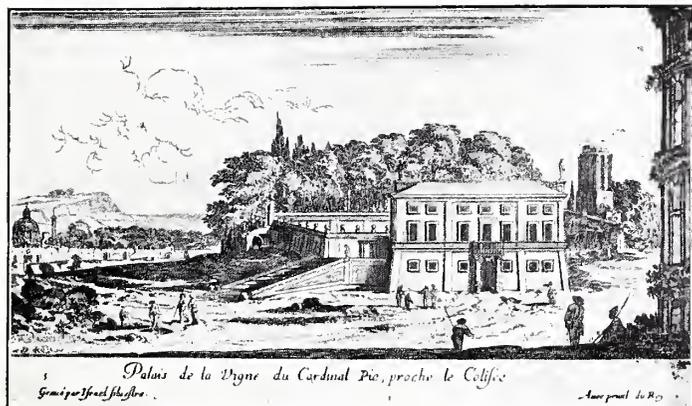


ABB. 3. VIGNA DES KARDINALS PIO

Gebrüder Zuccari ausgeführten malerischen Innendekorationen Künstler wie Luigi Karcher, Giulio da Urbino, Antonio Tempesta und Girolamo Muziano weiteren Freskenschmuck und plastische Stuckornamente hinzugefügt. Im Jahre 1573 muß der Ruf der Villa schon weit verbreitet gewesen sein. Dem Papst Gregor XIII. beehrte sie in diesem Jahre mit seinem Besuche.

Nach dem Tode Luigi d'Estes im Jahre 1586 erbten die Herzöge von Modena den Landsitz. Von nun an erlosch ihr Glanz immer mehr. Besonders Ercole III. verschleuderte alles, was irgendwie auf Kunstwert Anspruch machen konnte, um Geld daraus zu gewinnen. Papst Benedikt XIV. kaufte einen großen Teil der antiken Statuen, mit denen die Säle, Treppen, Grotten und Brunnenanlagen der Villa geschmückt waren¹⁾. So kam unter anderem die Gruppe »Minerva und Psyche« ins kapitolinische Museum. Die berühmte, dem Praxiteles zugeschriebene Marmorgruppe aus »rosso antico«, »Der Faun« wurde damals nach Modena überführt.

Die Villa kam schließlich nach mehrfach wechselndem Besitz durch eigenwillige Verfügung des Herzogs von Modena an Kardinal Hohenlohe, der sich der unendlich schwierigen Aufgabe unterzog, die ganze Anlage wiederherzustellen. Leider aber rief der Tod diesen kunstsinnigen Förderer des Unternehmens zu früh ab.

Seitdem ist von unzähligen Berufenen, Künstlern und Gelehrten, auf die grenzenlose Vernachlässigung der Villa hingewiesen worden. Doch im ganzen und großen ist es bei dem traurigen Zustande geblieben, den schon Max Nohl mit den Worten kennzeichnete²⁾: »Leider ist von den verschiedenartigen Wasserwerken auf den Terrassen nur noch wenig im früheren Zustande, und dadurch fehlt der Anlage der ehemalige Zauber. Überhaupt geht alles immer größerem Ruin entgegen; denn für die Erhaltung scheint nichts zu geschehen. Die großen Räume des Casinos stehen wüst und leer;

1) Vgl. Bulgarini, Liste der Antiken in Tivoli, Kap. VI, § X, pag. 75—76. (Arch. di St. in Modena. Busta 73.) Vgl. Seni, op. cit. S. 263 ff.

2) Tagebuch einer italienischen Reise von M. Nohl, herausgegeben von W. Lübke. Stuttgart 1866, Seite 285.

sie scheinen nie bewohnt gewesen zu sein, denn ihre Dekorationen sind nicht einmal vollendet.«

Die Fresken der Zuccari, von denen die Allegorien der »Nobiltà« und der »Gloria«, ferner die von Taddeo Zuccari stammende Kapellendekoration zu den besseren Werken der sonst übel beleumundeten Malerbrüder zählen, haben unter eindringender Nässe stark gelitten und sind sehr verblichen.

Auch das österreichische Kaiserhaus, dem die Villa jetzt zu eigen ist, scheint sich gar nicht bewußt zu sein, welches für die Kunstgeschichte hochwichtige Kleinod sich in seinem Besitze befindet. Namentlich die von Orazio Olivieri geschaffenen Brunnenanlagen sind heutzutage in einem beklagenswerten Zustande. Hier täte eine rasche, durchgreifende Erneuerung not, die von einem mit allen Einzelheiten des ehemaligen Bauplanes vertrauten Fachmanne geleitet werden müßte. Große Summen wären allerdings nötig, um aus Schutt und Moder den Phönix in seiner ehemaligen Schönheit neu erstehen zu lassen. Und doch würde es der Kunstfreund schon dankbar begrüßen, wenn man Jahr für Jahr wenigstens schrittweise dem Zahn des Verfalles Einhalt gebieten und so allmählich die völlige Herstellung dieser einzigartigen Kunstschöpfung anstreben wollte.

Vorläufig sei der bescheidene Versuch gemacht, in den folgenden Blättern ein Bild aus der Glanzperiode des herrlichen Musensitzes zu entwerfen, wobei der Verfasser die leise Hoffnung nicht aufgeben will, mit dieser Studie die besondere und allgemeine Aufmerksamkeit und Teilnahme für dieses köstliche Villenparadies neu zu wecken und zu beleben.

* * *

Ungefähr um 1500 ergriff auch die geistlichen Würdenträger der ewigen Stadt, besonders die aus alten, reichen Adels- und Patrizierfamilien hervorgegangenen Kardinäle, jener allgemeine Zug der Zeit: das Leben zum Kunstwerk zu adeln, es künstlerisch als personifizierte Darstellung der schönen, harmonisch in

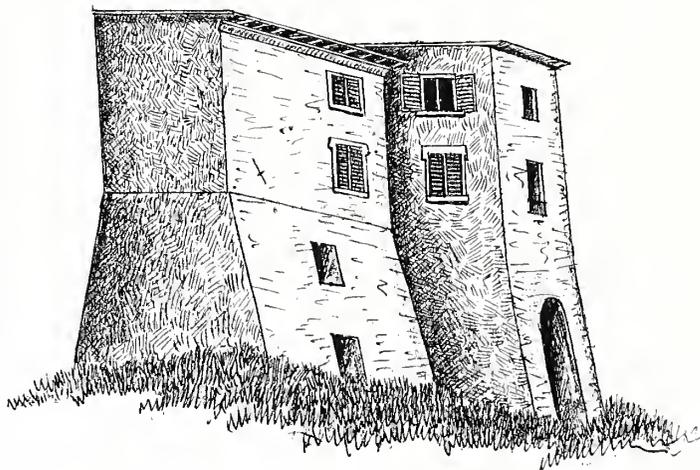


ABB. 4. BEISPIEL EINER LÄNDLICHEN VIGNA

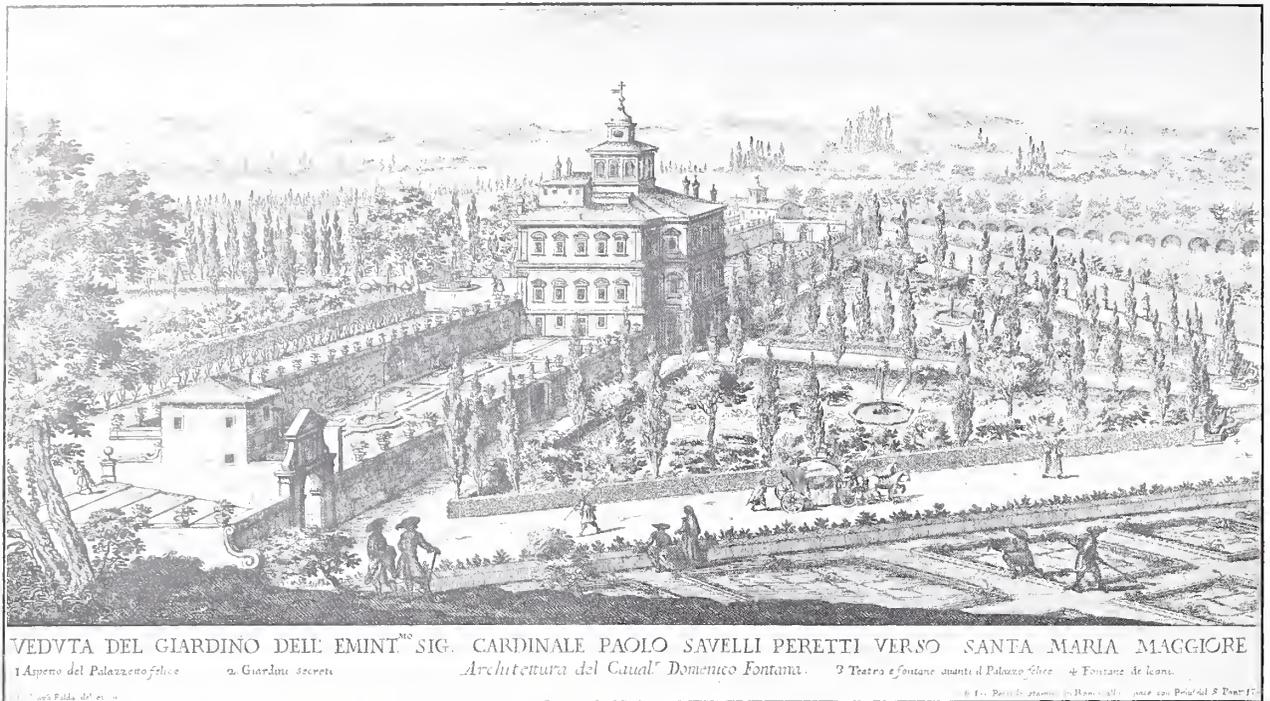


ABB. 5. VIGNA DES KARDINALS PAOLO SAVELLI PERETTI

sich ausgeglichenen und vollendeten Persönlichkeit aufzufassen. Zur Entfaltung fürstlicher magnificenza« gehörte in erster Linie ein Stadtpalast von repräsentierender Monumentalität, dann aber ein Landhaus, in das man sich während der heißen Sommermonate aus dem nervenzerrüttenden Großstadtgetriebe flüchtete, und wo man neben gelehrten Studien und schöngeistigen Liebhabereien dem horazischen Worte: »beatus ille qui procul negotiis . . .« huldigte.

In der ersten Zeit, als in Rom dieser Hang zur Stadtflucht in Aufnahme kam, scheinen sich die Kardinäle in apostolischer Bescheidenheit mit sehr schlichten Winzerhäuschen begnügt zu haben, die meistens noch im Stadtbereich auf den luftigen, mit Gärten bekrönten Hügeln Roms gelegen waren¹⁾. Diese Kardinalsvignen, von denen nur noch eine, die Vigna der Villa del Papa Giulio, vorhanden ist, die aber den Typus in reifster Ausbildung zeigt²⁾, sind sämtlich vom Erdboden verschwunden.

Der beigegebene Stich des Israel Silvestre (Abb. 3) überliefert die gleiche Form von der Vigna eines gewissen Kardinals Pio, die ehemals in der Nähe des

1) Opusculum de mirabilibus novae et veteris urbis Romae editum a Francisco de Albertinis . . . Roma MDX. Lib. III, fol. 89 s. — Diese Vignen waren also die Vorläufer der »villa suburbana«, der Vorstadtvilla, im Gegensatz zur »villa rustica«, der wirklichen Villa. Wie Albertini berichtet, waren diese Kardinalshäuser meist mit Türmen versehen. Eine eingehendere Beschreibung solcher Bauten findet sich auch in Joan. Jac. Boissardus, Topographia urbis Romae. Ins Deutsche übersetzt von Dietrich de Bry. Frankfurt 1603.

2) Abbildung in Durms Handbuch der Architektur, II. Teil, 5. Bd. Die Baukunst der Renaissance in Italien. Stuttgart 1903.

Kolosseums lag, und von deren Gartenterrassen jetzt nur noch spärliche Trümmer übrig sind.

Noch heute weist eine ganz bestimmte, nur in Rom auftretende Villengattung auf einen Entwicklungsgang im römischen Villenbau hin, dessen Anfangsstufe die gewöhnliche ländliche Vigna und deren zweite Erscheinungsphase die noch primitive Kardinalsvilla war.

Die üblichste Form der ländlichen Vigna besteht aus einem einfachen würfelförmigen Bau, dessen Dach meistens ein Türmchen krönt. Die erweiterte Form zeigt ein ebenfalls würfelförmiges Kasino, dessen einer Front ein schmäleres Mittelrisalit vorgelagert ist (Abb. 4). Das Erdgeschoß ist bis zur ersten Stockwerkshöhe abgeböschet und umschließt entweder Stallungen oder Räumlichkeiten für Wein- oder Ölpresen. Die Dächer sind, wenn sie kein Türmchen tragen, flach und mit vortretendem Sparrenwerk und darunter sitzendem, breiten Kranzgesims versehen. Die Schaufront des Mittelrisalits öffnet sich im unteren Stock zu einem hochgewölbten Einfahrtstor. Dicht darüber ist das erste Stockwerk meist von einem türartigen Fenster mit Balkongitter »alle veneziana« durchbrochen.

Bei dieser Bauweise knüpfte also die Kardinalsvigna an. Die nicht mehr vorhandene, von Papst Sixtus V. erbaute, später dem Kardinal Paolo Savelli Peretti gehörige Vigna, die in der Nähe von Santa Maria Maggiore lag, zeigt diese typische Form (Abb. 5): Würfelbau, dem ein schmäleres Mittelrisalit vortritt. Dasselbe erscheint hier als selbständiges, mit eigenem Dach gedecktes Bauglied, welches in das Kasino einbindet. Der Bau klingt in einem Türmchen mit Aussichtsluggia aus, wie es der florentinischen Vigna eigentümlich ist. Der Turmluggia ist ein eigenartiges



ABB. 6 u. 7. VILLA NEGRONI

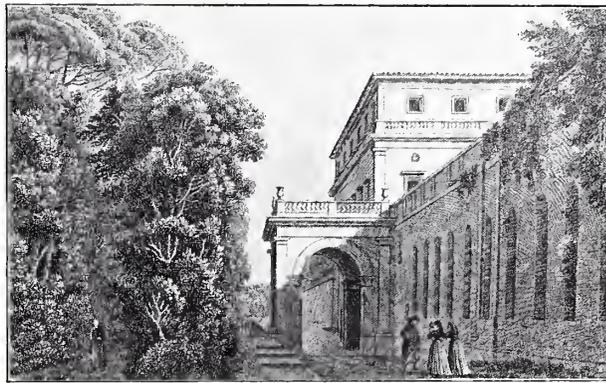


ABB. 8. VILLA MATTEI

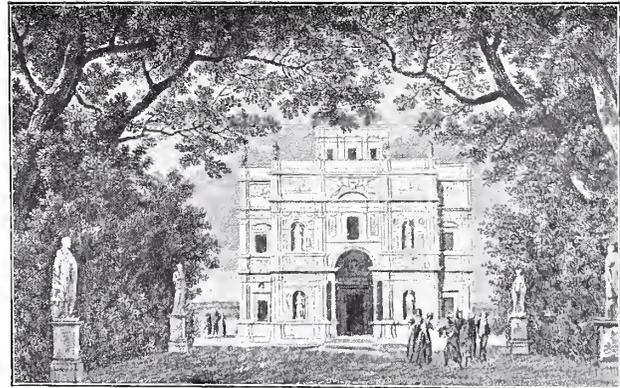
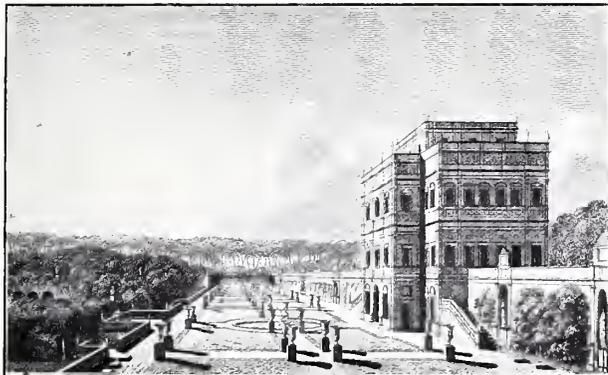


ABB. 9 u. 10. VILLA PAMFILI



ABB. 11. LUSTSCHLOSS DES KÖNIGS VON NEAPEL

niedereres Quergeschoß vorgelagert, das über der Hauptfassade aus dem Dach aufwächst.

Mit dem Grundtypus der einfachen römischen Vigna verraten Villen, wie die bereits erwähnte niedergerissene Villa Negroni, (Abb. 6 u. 7) erbaut 1570, die Villa Mattei, 1582 (Abb. 8) und die Villa Pamfili, 1644 (Abb. 9 u. 10), unzweifelhafte Verwandtschaft¹⁾. Auch das Lustschloß des Vizekönigs von Neapel (Abb. 11) und die auf dem beigegebenen Stich abgebildete, unbekannte römische Villa zeigt diese Kasinoform mit vorgelagertem Mittelrisalit (Abb. 12).

Neben diesem Vignentypus ist in der Umgebung von Rom noch eine andere von ihm durchaus verschiedene Gattung des Rustikalbaues, das Bauernhaus, »tenimento« genannt²⁾, zu beachten. Nach Josef Durm, der seiner Charakterisierung dieses Typus die Abbildung eines vor der Porta Angelica gelegenen Bauernhauses beigibt, sind an dieser ländlichen Bauform folgende spezifische Merkmale hervorzuheben: Flaches Dach mit offener Vorhalle, Turm und zweigeschossiger Hochbau. Die Stallung ist hier im linken Querflügel untergebracht. Die offene Halle scheint mir auf florentinischen Einfluß zurückzugehen. Man denke hierbei an die Villa Spence (früher Medici) des Michelozzi, unterhalb Fiesole gelegen (Abb. 13).

In der Umgebung von Rom kommt aber auch öfter eine andere Erscheinungsform des »tenimento« vor, die Durm nicht erwähnt. Die Stallung befindet sich hier im Untergeschoß, und darüber ist eine offene

1) Abbildungen dieser drei Villen aus: Römische Villen und Parkanlagen nach *Maisons de Plaisance de Rome et de ses environs* von Percier und Fontaine, herausgeg. von D. Josef. Berlin o. J., Bl. 34, 35, 28, 15, 16.

2) Nicht »tenuta«, wie sie J. Durm nennt. Denn *Tenuta* bedeutet einen Gesamtbesitz, ist ein Kollektivname für den Grund und Boden mit seinen landwirtschaftlichen Gebäuden. Vgl. *Handbuch d. Architektur*, II, 5. Bd., S. 197

Halle angeordnet, zu welcher eine mehrstufige Treppe emporführt. Es ist dies eine Form des Bauernhauses, das man in italienischen Gebirgsgegenden öfters antrifft. Bei Rom wird diese Gattung von der halbverfallenen *Fattoria* des Monastero di S. Cesareo vertreten.

Alle jene römischen Villen, die nicht wie die oben angeführten auf die Grundform der einfachen Vigna hinweisen, stellen sich als Kompositionen dar, die aus einer mehr oder weniger innigen Verquickung von Bestandteilen der drei eben gekennzeichneten ländlichen Bautypen entstanden sind.

Näher auf den weiteren Entwicklungsprozeß einzugehen, muß einer späteren Untersuchung überlassen werden. Im vorliegenden Falle genügt es, festzustellen, daß das Kasino der Villa d'Este in Tivoli zu den Villentypen der soeben skizzenhaft entworfenen Entwicklung keinerlei Beziehung hat. Diese Wahrnehmung wird auch von dem Berichte derer bestätigt, die sich mit der Geschichte Tivolis befaßten: Der Kardinal von Ferrara habe alle bereits vorhandenen und berühmten Villen seiner Zeit durch Großartigkeit der Anlage, durch ausgesucht-schönen architektonischen Schmuck und durch Wasser- und Blumenreichtum übertreffen wollen. Durch seine Gartenschöpfung auf dem Quirinal in Rom hatte er schon seinen phantasievollen und auserlesen feinen Geschmack bekundet¹⁾. Mit seinem Neubau in Tivoli wollte er selbst Villen wie die der Lanti in Bagnaja bei Viterbo und das Palazzetto Farnese zu Caprarola in Schatten stellen²⁾ (Abb. 14).

Die heutige äußere Erscheinungsform der Villa d'Este bestätigt zwar diesen Bericht keineswegs. Denn

1) Vgl. *Itinerarium nobiliarum Italiae regionum . . . Auctor. Francisco Schotto et F. Hieronymo ex Capugnano . . . Vicentiae MDCI*, Seite 126: *In hoc monte horti sunt magnificentissimi Ferrariensis Card. quibus nulli Romae arboribus splendoriosiores, ut et Sylvae speciem praebebant et Labyrinthi. Hac re vincunt Carpenses hortos . . .* Abbildung in: *Li Giardini di Roma . . .* Da Gio. Battista Falda, Blatt 5. Roma 1691.

2) Vgl. F. S. Seni, op. cit. Seite 38, 39.

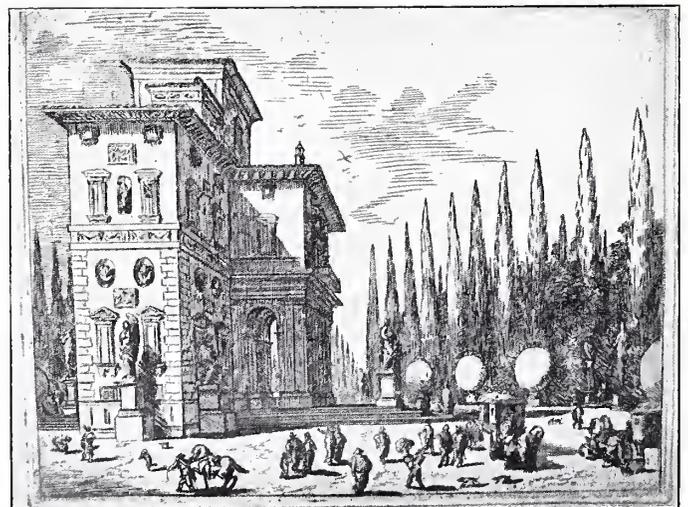


ABB. 12. UNBEKANNTE RÖMISCHE VILLA

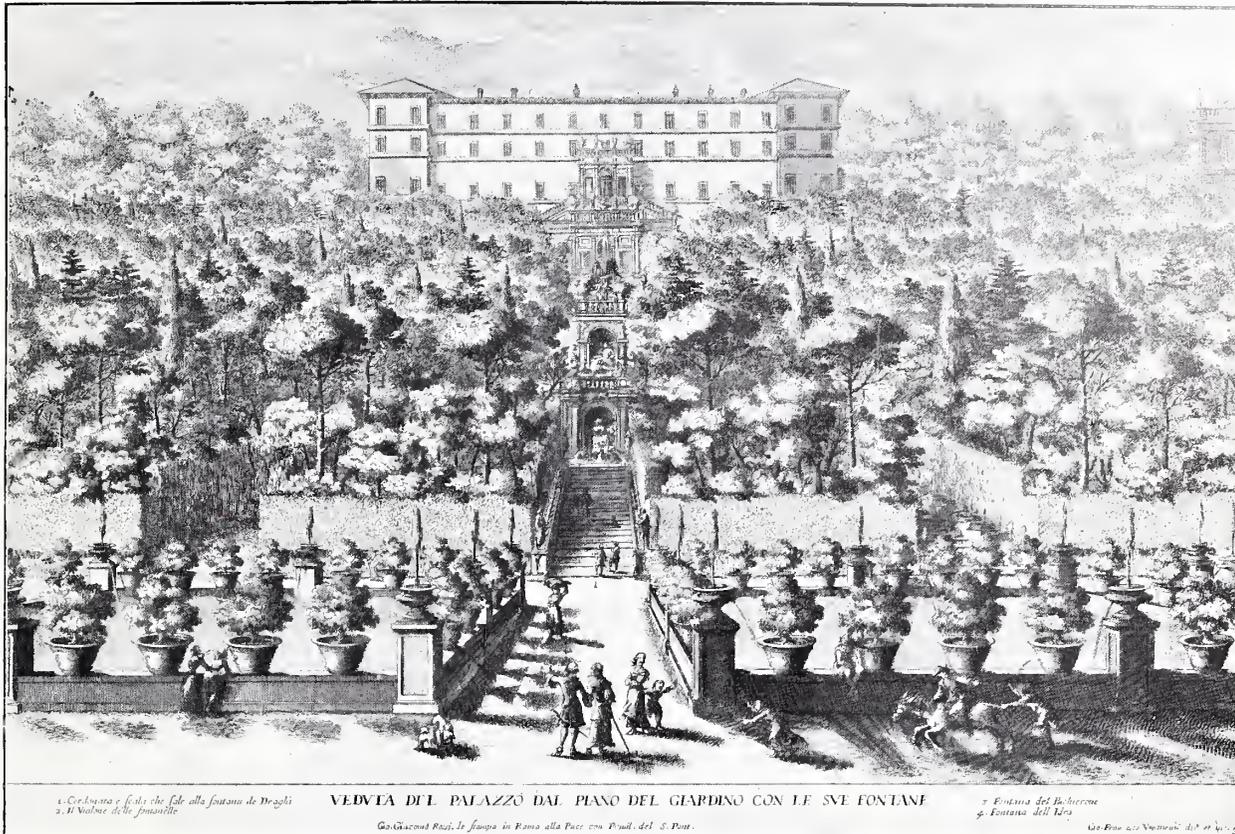


ABB. 14. VILLA D'ESTE. GESAMTANSICHT

ihre Schauseite berührt auf den ersten Blick ziemlich nüchtern. Im Verhältnis zu dem in zierlichen Formen als *Balkonbau* vorgelagerten schmalen Mittelrisalit erscheint die Mauermaße der Gesamtfassade zu lang.

Wer sich jedoch nach der Angabe der bereits angezogenen ersten Villenbeschreibung des Uberti die beiden flankierenden Trakte als hoch über das Gebäude emporgeführte Türme mit Aussichtsloggien¹⁾ — etwa nach der Art jener die Villa Medici (1540—1550) (Abb. 15) bekrönenden — ausgebaut denkt, wird sofort ein anderes, auf wohlberechnete Symmetrie hinizielendes Bild von der Schauseite der Villa d'Este erhalten.

Ferner, auf den ersten Blick wird man sich auch nicht klar darüber, warum die in Backstein ausgeführte Hauptfront so viele Löcher aufweist. Sie vor allem erwecken im Beschauer den Anschein, als ob die Villa

1) »... ma il frontone non conserva una stessa linea diretta, perchè le parti laterali s'inizzano a guisa di torri, chiudendo i fianchi del palazzo e fortificandolo...«



ABB. 13. VILLA SPENCE IN FIESOLE

im Rohbau stecken geblieben sei (Abb. 16 u. 17). Eine vergleichende Betrachtung von unversehrt erhaltenen Fassaden anderer, derselben Bauzeit angehörender römischer Villen scheint uns hierüber aufklären zu wollen. Zunächst möchte man aus den kleinen Abständen der Löcherreihen voneinander und aus ihrem Auftreten selbst tief unten am Sockel des Erdgeschosses schließen, daß diese Ziegelaussparungen nicht als Stützpunkte der Gerüstbalken dienten. Schauseiten, wie die der Villa Medici, der Borghese und der von demselben Baumeister Pirro Ligorio erbauten Villa Pia beweisen,

daß es damals in Rom Sitte war, durch Einmauerung antiker Reliefplatten, Medaillons usw. die Wandflächen zu beleben¹⁾. Allein die Fassade der Villa d'Este scheint in der Tat nie fertig geworden zu

1) Vgl. Jacob Burckhardt, Geschichte der Renaissance 3. Auflage. Stuttgart 1891. § 121: »Rustika und gleichgültige Mauereinfassungen aller Art kontrastieren mit den eingesetzten antiken Reliefs, dem speziellen Luxus von Rom.«



ABB. 15. VILLA MEDICI IN ROM

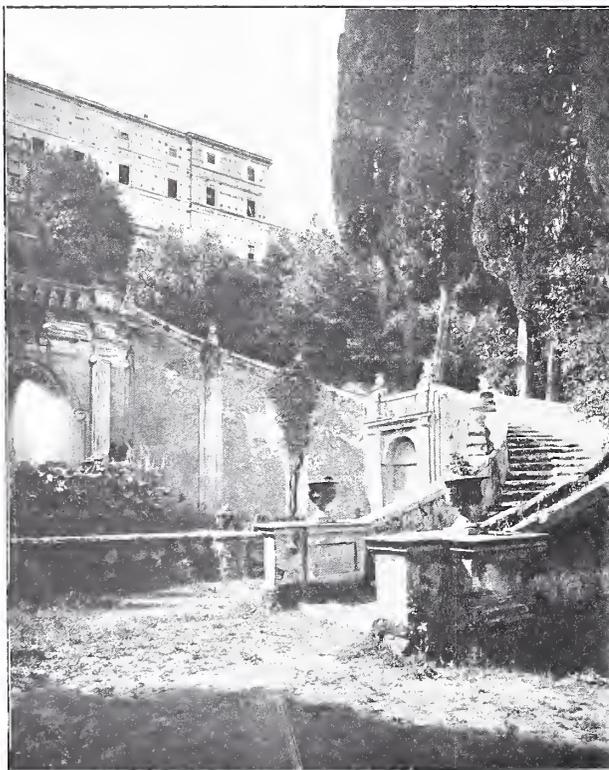


ABB. 16. VILLA D'ESTE. DETAIL DER TREPPE



ABB. 17. VILLA D'ESTE. ÄUSSERE TREPPE

sein. Alte Stiche, wie die des Venturini¹⁾, zeigen eine schlichte, glattgeputzte Front (Abb. 1).

Die doppelten unter der Fensterflucht eines jeden der drei Stockwerke durchlaufenden Gurtgesimse und die noch teilweise vorhandene Rustikabossagen-Verkleidung an den Ecken der seitlichen Turmtrakte sind also, abgesehen von dem mittleren Balkonbau, die einzigen Zierglieder, welche die Fassade beleben.

Nicht nur diese äußere Erscheinungsform, sondern auch die Anordnung der Innenräume weist keine Vergleichspunkte mit den sonst in und um Rom üblichen Villentypen auf²⁾. Der ganze Bau-

1) Le Fontane del giardino Estense in Tivoli . . . Roma 1665. Letzte Publikation: O. Brioschi, Villa d'Este in Tivoli, Roma MDCCCXCIX.

2) Die übrigen römischen Villen, die also nicht auf die Vignenform zurückgreifen, komponieren meistens den Bau als Längen- oder Eckhaus mit einem inneren Oblongum,

plan deutet vielmehr auf jenen des älteren florentinischen Landhauses hin, der folgende Anklänge an den mittelalterlichen Kastellbau bewahrt hat: Türme an den Ecken des Kasinos, die im Erdgeschoß abgeböschert sind, geschlossene, nur von Fenstern durchbrochene Fassade; ferner Gruppierung der Wohn- und Wirtschaftsräume um einen inneren Sinus, einen zentralen Säulenhof. Diese letztere Eigenschaft ist eins jener bekannten Villenbauprinzipien, die Leon Battista Alberti

so daß also eine vordere und eine hintere Halle parallel laufen und kein richtiger Zentralraum, wie bei den mittelalterlichen Florentiner Villen und den Bauten des Palladio entsteht. Ein gutes Beispiel für diese Gattung ist die Villa Madama auf dem Monte Mario in ihrer jetzigen Gestalt. Vgl.: Die Architektur der italienischen Renaissance. Entwicklungsgeschichte und Formenlehre derselben. Ein Lehr- und Handbuch für Architekten und Kunstfreunde von Rudolf Redtenbacher. Frankfurt 1886. Seite 369, § 206.



ABB. 18. VILLA POGGIO A CAJANO

in seiner Abhandlung *De re aedificatoria* aufstellte¹⁾. In unserem Falle denke man an die ursprüngliche Form der Villa Poggio a Cajano²⁾ (Abb. 18) und an die Villa Ferdinanda in Artimino³⁾ bei Florenz (Abb. 20).

Bei beiden Florentiner Beispielen wird der ländliche Charakter — jedenfalls auch im Hinblick auf Albertis Vorschriften — darin betont, daß das Kasino keinen Hochbau darstellt, und daß sich die Front in einer Säulenloggia öffnet. Besonders das letzte Moment entspricht einer Hauptforderung Serlios, wenn er sagt⁴⁾: *Auf dem Lande sind Hallen sehr viel schöner anzusehen, als (geschlossene) Fassaden; es liegt ein stärkerer Reiz darin, das Auge in das Dunkel zwischen Bogen eindringen zu lassen, als eine Wand zu bewundern, wo der Blick nicht weiter kann.*

Wenn nun auch die Villa d'Este gewissermaßen als Zentralbau anzusehen ist, die den inneren Säulenhof mit der florentinischen Villa der Frührenaissance gemeinsam hat, so ist doch hier der Grund- und Aufbau der Gesamtanlage ein wesentlich anderer. Ein Gang vom Erdgeschoß bis unter das Dach der Villa möge dies veranschaulichen. Wir steigen nicht auf einer der Balkontreppen zum »piano nobile« empor, sondern treten, vom Garten her kommend, in die Erdgeschoßhalle des Balkonvorbaues ein. Aus dieser gelangt man in eine Flucht von Kellerräumen. Aus dem letzten, im rechten Turmtrakt gelegenen führt eine Wendeltreppe zu der Zimmerreihe des ersten Stockwerkes empor. Diese ist einem langen, mit Tonnen gewölbe eingedeckten Korridor vorgelagert, dessen

1) L. IX. c. 2 bis 4.

2) Im Grundriß läßt sich noch leicht die ursprüngliche Form — ein von vier Ecktürmen flankiertes Mittelkasino — erkennen. Vgl. *Disegni di Architettura della Galleria degli Uffizi in Florenz*, Nr. 4886 (Vasari der Jüngere), bisher unveröffentlicht. Erwähnt in: *Indici e Catalogi III* von Nerino Ferri. Roma 1885. Seite 73.

3) Abbildung aus dem sehr seltenen Kupferstichwerke: Giuseppe Zocchi, *Vedute delle Ville e d'altri luoghi della Toscana*, Firenze 1744. Abdruck der Stiche in: *Florentine Villas by Janet Ross*. London MDCCCXI.

4) VII. p. 46.

Rückwand eine an den abgestuften, natürlichen Fels angelehnte Futtermauer bildet. An den Stellen, die den Türöffnungen der Zimmer gegenüberliegen, ist sie in Nischen erleichtert. Diese waren mit Statuen und Wasserwerken geziert. Der lange Gang erhält also nur von den Zimmerausgängen her sein spärliches Licht und ist infolgedessen von schummriger Dämmerung erfüllt und besonders in der heißen Sommerszeit als lauschigkühler Zufluchtsort anzusehen. Er stellt außerdem die Verbindung mit dem rechterhand von der Villa errichteten loggienartigen Belvedere her.

Von dem erwähnten Turmzimmer aus, in welches vom Keller herauf die Wendeltreppe einmündet, kann man auf einer ebensolchen Stiege zu den Zimmern des zweiten Stockwerkes emporsteigen. Oder man verfolgt seinen Weg im Wandelgange weiter nach dem linken Turmtrakt zu, von dem aus eine aus zwei gegeneinander geführten Läufen und einem mittleren Podest bestehende Freitreppe zum zweiten Stockwerk hinaufführt. Und zwar kann man hier unmittelbar in jenen bereits erwähnten, an drei Seiten von Säulenarkaden umschlossenen, inneren Hof gelangen. Seine Bodenfläche befindet sich also auf einer höheren Bergterrasse, als der dunkle Wandelgang der »piano nobile«. Die mit einer Brunnennische gezierte Rückwand dieses Hofes, welche zugleich die hintere Seite der ganzen Villa darstellt, ist der aufsteigenden Bergwand vorgebaut. Dem Korridor des ersten Stockwerkes entspricht also hier der vordere und mittlere Trakt der hufeisenförmigen Säulenarkade des Hofes, die zu den Wohnräumen dieses Geschosses den Zugang vermittelt, und dessen ebenfalls als überwölbter, geschlossener Gang gestaltete Fortsetzung in den ersten Stock des Belvedere geleitet.

Zwischen diesem luftigen Hallenbau und der rechten Turmfront ist eine Futtermauer eingeschaltet. Sie bildet mit der äußeren Wand des gedeckten Ganges einen rechteckigen Hof, der an drei Seiten mit Säulenarkaden umgeben ist. Aus dem Korridor führt eine Treppe von vier Podesthöhen zu den Zimmern des dritten Stockwerkes empor.

Nach dieser Orientierung kommen wir auf unseren Vergleich zurück. Was die Villa d'Este ganz besonders von jenem bereits gekennzeichneten florentinischen



ABB. 19. VILLA D'ESTE. SEITENANSICHT



ABB. 20. VILLA FERDINANDO IN ARTIMINO BEI FLORENZ

Typus unterscheidet, ist *erstens* der Umstand, daß sie nicht als ein einstöckiges Landhaus, sondern als ein dreistöckiger Hochbau anzusprechen ist, der mehr mit dem römischen Stadtpalast gemein hat¹⁾; *zweitens*, daß sich ihre Fassade nicht in einer Loggia öffnet, sondern daß ihr ein Balkonbau vorgelagert ist. Es gibt sich also eigentlich in der streng abgeschlossenen Gestaltung der Schauseite ein völliges Verkennen des wahren Wesens der Villa kund, wie bei Palladios Schaffen auf diesem Gebiete, der vor die geschlossene Mauerfläche einen Tempelportikus mit Tympanongiebel zu bauen pflegte. Doch läßt sich Ligorios vorgelagerter Balkonbau wenigstens einigermaßen aus der natürlichen Lage der Villa d'Este erklären und rechtfertigen.

Während sich nämlich jene beiden oben erwähnten florentinischen Villen auf Hochebenen erheben, die nur wenig aus einer ziemlich flachen Campagna empor-

1) Wahrscheinlich ist es auch, daß dieser mehr palastartige Charakter mehrerer römischer Villen aus der Zeit zwischen 1540—1580 auf französische Schloßbauten (und zwar in der Provence befindliche) zurückgeht. Das Kardinalskollegium erhielt nämlich damals eine starke Beimischung französischer Elemente. Ippolito II. war selbst als Legat in Frankreich gewesen. Er kannte also auch die französischen Schloßbauten und Parkanlagen. Als Verdienst ist es ihm anzurechnen, daß er bei der Anlage des Parkes der altitalienischen Gartentradition treu blieb. Erst spätere Zutaten haben einen leisen Zug französischer Gartenkunst in die Schöpfung hineingetragen. Daß der altitalienische Gartenstil allmählich dem steiflinigen Schematismus französischer Gartenanlagen wich, beweist Le Nôtres' bestaunte Wirksamkeit in Rom.

ragen, steht die Villa d'Este dicht am Rande eines nach Art der antiken römischen Villen in Terrassen abgestuften, ziemlich steilen Berghanges¹⁾. Eine eingebaute Loggia in der Art von Poggio a Cajano oder Artimino hätte also hier keinen umfassenden und unbehinderten Rund- und Weitblick gestattet. Um diesen aber zu erzielen, mußte der Architekt den genannten Balkonbau vor die Hauptfront der Villa treten lassen.

Dieser baulich hochinteressante Teil, der wegen seines kostbaren Marmoraterials sich in unversehrtm Zustande erhalten hat, verdient eine genauere Betrachtung. Seiner architektonischen Funktion nach hat er dreierlei Aufgaben zu erfüllen. Seine oberste Dachterrasse soll, wie bereits angedeutet wurde, die Aussicht über den Park hinweg auf das Tal des Anio, die Berge der Umgebung und die am fernen Horizont auftauchende ewige Stadt vermitteln. Vom ersten Stockwerk aus soll ein architektonisch schöner Rahmen den Blick auf die Gartenanlage selbst eröffnen (Abb. 21). Das Erdgeschoß endlich bildet einen kühlen Grottenraum, der den Zugang zu den Kellerräumen herstellt. Die Fassade des originellen Vorbaues bringt diese Aufgaben in ihrer Gliederung deutlich zum Ausdruck. Unter- und Oberstock öffnen sich in dem bekannten Triumphbogenmotiv des Palladio, bei dem zwei gerad-

1) Eine zweite römische Bausitte errichtet das Landhaus auf der halben Höhe des Berghanges, über welchen man Wasserkünste herabrauschen läßt. Vorbildlich für diese Anordnung sind Villen wie die Villa Lante in Viterbo und die Villa Aldobrandini in Frascati. Der Gartenfront tritt dann meist eine in Grottenschen aufgelöste Futtermauer gegenüber, die in der Barockzeit einen Halbkreis bildet.

linig rechteckige Türöffnungen eine mit hohem Rundbogen abgeschlossen in ihre Mitte nehmen.

Im Oberstock bildet das Motiv, wie gesagt, einen trefflichen Rahmen für das Parkbild. Von außen betrachtet, wirkt es im Oberstock und im Erdgeschoß im höchsten Grade malerisch und luftig durch das einladende Tiefendunkel¹⁾ des Innenraums, das zu dem gelblich schimmernden Weiß der sonnenbestrahlten Marmorfassade einen ungemein wirkungsvollen Kontrast schafft.

Die Säulenordnungen — im Erdgeschoß vier toskanische, im ersten Stock vier korinthische — mit reichverkröpftem Postament- und Gebälkschmuck, ferner

1) Siehe Näheres über diesen von J. Strzygowski gefundenen Begriff, der ein neues entwicklungsgeschichtliches Problem für die kunstwissenschaftliche Analyse von Fassaden darbietet, in dessen Studie »Mschatta II«, Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen XXV, IV. Heft, Seite 273.

die quadratischen, vertieften Felder über den geradlinigen Türöffnungen verstärken noch die malerische Wirkung des Tiefendunkels durch die vielen, feinen Zierschatten der Fassade. Die schwierige, von den Renaissance-Baumeistern in der mannigfachsten Weise beantwortete Frage der Eckenbildung ist hier durch Halbpilaster mit angegliederter Säule glücklich gelöst. Die das aufstrebende Prinzip der Vertikale, also das Streben nach zierlicher Schlankheit betonenden Säulenstellungen klingen noch oberhalb des horizontal abschließenden Kranzgesimses jetzt in kugel-, früher in statuengekrönten Postamenten aus, die durch Balustraden miteinander verbunden sind.

Die Fronten der zu beiden Seiten an den Balkonbau angeschlossenen Treppenpodeste sind mit großen, für die Aufnahme von Statuen bestimmten Rundnischen und seitlichen, dreiteiligen Pilasterkombinationen gegliedert. Die Balustraden der oberen Podeste und der zweiarmigen Treppe setzen die eingeschaltete Balustrade des Oberstockes harmonisch fort.

(Fortsetzung folgt)



ABB. 21. FERNSICHT VON DER TERRASSE DER VILLA D'ESTE



PUVIS DE CHAVANNES ALS KARIKATURENZEICHNER

VON KARL EUGEN SCHMIDT

ZUR Zeit unserer Väter und Großväter gab es viele, sehr viele Menschen, welche die Karikatur für etwas Verwerfliches, die Kunst Schändendes hielten, und vielleicht gibt es auch heute noch einige Kunstphilister, die den damaligen Anschauungen treu geblieben sind. In Paris wütete besonders der Bildhauer Etxe, der Schöpfer der beiden Reliefs an der Westseite des großen Triumphbogens, und der bekanntere David von Angers gegen die Karikatur. Wahrscheinlich wußte man zu ihrer Zeit noch nichts von der Tatsache, daß die Griechen ganz ausgezeichnete Karikaturen sowohl gezeichnet wie gemeißelt und modelliert haben, denn sie berufen sich immer wieder darauf, daß die Griechen, diese Lehrmeister aller europäischen Völker in der bildenden Kunst, niemals die hehre Göttin zur Fratze entweiht, das heißt Karikaturen geschaffen hätten. Und weil sie wußten, daß sowohl die romanischen, als die gotischen Baumeister, Maler und Bildhauer an der Karikatur einen Heidenspaß hatten, verdamnten sie diese beiden Stile in den aller tiefsten Höllenschlund und wußten nicht genug Schlimmes und Übles von ihnen zu sagen. Ich nenne Etxe und David von Angers, weil diese beiden ihre Anschauungen schriftlich ausgesprochen haben, aber wahrscheinlich könnte man mit ihnen die ungeheure Überzahl aller Künstler und Kenner vom Ende des 18. und vom Anfange des 19. Jahrhunderts nennen, Goethe und Cornelius an der Spitze.

Daß es nun gerade Puvis de Chavannes sein muß, der jetzt nachträglich mit einem stattlichen Bande von Karikaturen erscheint, würde allerdings nicht nur Etxe und David in Erstaunen setzen. Puvis thront in seinen Wandgemälden in einsamer, weltentrückter Höhe, er wandelt durch feierliche Landschaften, die in der Wirklichkeit keines Menschen Auge gesehen hat, seine Menschen sind eigentlich keine Menschen mehr, sondern der fleischlichen Hülle entkleidete selige Geister. Wer hätte je vor diesen blut- und lautlosen Gestalten das Gefühl gehabt, daß es sich mit ihnen leben, plaudern, verkehren ließe? Nein, die Welt dieses größten modernen Meisters der monumentalen Malkunst ist gleichsam nur ein Schemen der wirklichen, uns umgebenden körperlichen Welt, sie ist unseren Sinnen entrückt, wie es die Welt Böcklins ist. Aber bei Böcklin wird gelacht und gescherzt, es hallt da wider von frohem Lärm, seine Wesen sind keine Schatten, sondern frisches, frohes Blut kreist in ihren Adern. Wenn also jemand ein Album Böcklinscher Karikaturen veröffentlichte, so würde darüber kaum jemand staunen. Aber Puvis, dessen bezeichnendes Merkmal heilige Stille, feierliche Ruhe und Größe ist, bei dem nie ein Laut das große Schweigen stört, bei dem es so ernst und würdig hergeht, wie es nur je in einer Einsiedelei der thebanischen Wüste zugegangen sein kann, Puvis macht uns wirklich staunen, wenn wir jetzt plötzlich erfahren, daß er auch laut und lustig

lachen konnte, nicht nur im Leben, sondern auch in der Kunst.

Das soeben erschienene Album überrascht also ebensosehr, wie es interessiert. Erfahren wir doch daraus, daß es neben dem Puvis, der in der Bahn Benozzo Gozzolis und Giotto wandelte, einen Puvis gab, der hinter Goya und neben Daumier Bocksprünge machte, und daß der Meister der heiligen Genoveva statt dieser Heiligen einen neuen Ratapoil oder Vireloque hätte verherrlichen können, so gut wie Gavarni und Daumier. Diese Entdeckung ist zum mindesten wunderbar und verdient wohl den Dank derer, die in Puvis de Chavannes den größten Vertreter der modernen dekorativen Malerei sehen.

Nicht nur inhaltlich, sondern auch technisch sind Karikaturen himmelweit verschieden von den bekannten und bewunderten Malereien, welche die Sorbonne, das Pantheon und das Rathaus in Paris, die Museen in Lyon, Poitiers, Amiens, Marseille und Rouen schmücken. Puvis de Chavannes war nicht nur ein dekoratives Genie, sondern auch ein überaus sorgsamer und fleißiger Techniker. Die ungeheure Einfachheit, welcher er seine monumentale Größe verdankte, war keineswegs die spontane Geburt genialer Schöpfungskraft, sondern die langsam gereifte Frucht geduldiger Arbeit. Er zeichnete sein Modell zuerst mit allen Zufälligkeiten und Nebensächlichkeiten und vergab dabei auch die geringfügigsten Kleinigkeiten nicht. Von der so gewonnenen Zeichnung machte er dann eine Pause, wobei er nach Vereinfachung strebte und unwesentliche Züge wegließ. Eine Pause nach dieser Pause vereinfachte weiter, und so fuhr er fort, bis er nur noch die durchaus notwendigen Striche übrig hatte. Forain und Caran d'Ache, die beiden Karikaturisten, die ebenfalls nach allergrößter Vereinfachung streben und die, besonders Forain, hierin ganz Außerordentliches erreichen, verfahren genau ebenso, woraus man entnehmen kann, daß ein und dasselbe technische Verfahren für die verschiedensten Gebiete einer Kunst brauchbar ist.

Nun sollte man meinen, weil sie in ihren Arbeiten dem nämlichen technischen Verfahren huldigten, müßten die Karikaturenzeichner Forain und Puvis miteinander zu vergleichen sein. Aber dies ist nicht im allerentferntesten der Fall, weil eben Puvis in seinen Karikaturen die Technik seiner Wandgemälde nicht anwandte. Diese Karikaturen waren gleichsam die von seinem Tische fallenden Brosamen, denen er weiter keine besondere Beachtung schenkte. Hätte er sie, wie Forain tut, für die Veröffentlichung gezeichnet, so wäre er ohne jeden Zweifel bestrebt gewesen, sie nach seinem bei den Gemälden angewandten Verfahren zu vereinfachen und so zu vervollkommen. So aber ließ er diese Blätter in ihrer ersten Urform, und deshalb ähneln sie auch technisch nicht seinen monumentalen Malereien.

Eher als mit Forain könnte man den Karikaturisten Puvis de Chavannes mit Gavarni, mit Daumier und mit Leandre vergleichen, und hie und da erinnert er gar an Goya. Denn wie der Spanier gefällt er sich in den abenteuerlichen Geburten einer ausschweifenden

Phantasie und läßt entsetzliche Traumgeschöpfe, die aus Callots Versuchung des heiligen Antonius entronnen sein könnten, tollen Spuk treiben. Kurz, man kann diese Karikaturen mit allen möglichen Meistern in Zusammenhang bringen; stände nicht unter jedem Blatte das Zeichen des Malers, so würde kein Mensch jemals auf Puvis de Chavannes als den Urheber raten. Und trotzdem tragen sie sein Merkmal, das man sofort erkennt, sobald man einmal darauf aufmerksam geworden ist. Wer je eine Zeichnung oder eine Lithographie von Puvis gesehen hat, erkennt in diesen Karikaturen sofort seinen Strich wieder, der ebenso fest wie leicht, ebenso sicher wie ausdrucksvoll breit und kräftig das Papier berührte. Dieser Strich ist aber auch wirklich das einzige, was diese Blätter mit den Zeichnungen von Puvis, die man im Musée Galliera, im Petit Palais oder im Lyoner Museum sehen kann, gemein haben.

Leider geben uns diese Karikaturen, die uns Puvis von einer neuen Seite zeigen, nur neue Rätsel auf. Wir wüßten gar zu gerne, was sich der Künstler bei den Sachen gedacht hat, und dieses erfahren wir nicht. Die Blätter gehören der Witwe des Schriftstellers Philipp Gille, die einen Aufschluß nicht geben kann oder mag, und da Puvis wie Gille tot sind, werden wir wohl nie erfahren, über wen Puvis sich hier oder dort lustig machte. Denn daß er dabei den einen oder andern Zeitgenossen im Auge hatte, ist mehr als wahrscheinlich, und in einem ergötzlichen Vogel mit Menschenkopf, Brille und Zipfelmütze hätte ich große Lust, den im letzten Sommer verstorbenen elsässischen Maler Henner wiederzuerkennen, der mit Puvis im nämlichen Hause wohnte und in täglichem Verkehr stand. Ebenso liegt sicherlich den allermeisten dieser Zeichnungen ein Ereignis, ein Gespräch oder zum mindesten eine Person zugrunde, und es ist schade, daß unsere Neugierde keine Befriedigung erfährt. Puvis hat zwar den allermeisten dieser Blätter geschriebene Erläuterungen beigefügt, aber auch diese Erläuterungen erklären in den meisten Fällen nichts, sondern verstärken womöglich noch das Dunkel.

Am verständlichsten sind die ziemlich zahlreichen Karikaturen von Kellnern, Kutschern und Köchinnen, am unverständlichsten die phantastischen Allegorien, die, wie schon gesagt, an Callot und Goya erinnern. Eine dieser Zeichnungen, die ebenfalls hier abgebildet ist, mutet uns fast wie eine Karikatur seiner eigenen monumentalen Schöpfungen an. Diese fleischlose Frauengestalt ist wirklich die Schwester der heiligen Genoveva, die im Pantheon am Fenster steht und das schlafende Paris bewacht. Wie Frau Gille berichtet, sind die Karikaturen in der Mehrzahl in den Sitzungen der Jurys entstanden. Puvis gehörte ziemlich oft den Aufnahmejurys an, beteiligte sich aber an der praktischen Tätigkeit nur sehr wenig und apathisch. Er suchte seine Ansicht nicht durchzusetzen, hörte auch kaum zu, wenn eine Rede losgelassen wurde, und stimmte nachher, wie er seine Nachbarn oder Freunde stimmen sah, selbst wenn er eigentlich anderer Ansicht war. Unter diesen Umständen langweilte er sich tüchtig in den Sitzungen der Jury, und

um dieser Langeweile zu entgehen, kritzelte er ein Blatt nach dem anderen voll. Und sehr häufig soll er selbst dabei keine bestimmte Idee verfolgt haben: einige der unverständlichen Blätter entbehren also überhaupt jeder Erklärung, und selbst ihr Urheber hätte keine geben können. Er kritzelte einfach auf dem Papier herum, und aus dem Gekritzelt wurde irgend ein menschliches Gesicht oder ein abenteuerliches Geschöpf, das er dann ausarbeitete und vollendete.

Obgleich die Verehrer der reinen Kunst jede Anekdote und Erklärung verachten, scheint mir doch gerade in der Karikatur die erklärende und ergänzende

Unterschrift sehr vorteilhaft und durchaus nicht überflüssig oder gar schädlich. Daumiers und Forains Karikaturen gewinnen durch ihre Unterschriften ungemein und bilden ein Ganzes mit diesen Erklärungen, wovon sie kaum zu trennen sind. Aus diesem Grunde ist es zu bedauern, daß uns zu den Karikaturen von Puvis de Chavannes die Erläuterungen fehlen, aber das kann uns nicht abhalten, uns an ihnen zu freuen und den Künstler, in dem wir bisher den größten Meister moderner monumentaler Malerei verehrten, nunmehr auch als einen der größten Karikaturisten unserer Zeit zu bewundern.



Puvis de Chavannes caricaturiste. Ein Album mit 70 Tafeln und einer Einleitung. Paris, Librairie Ch. Delagrave.

VERSCHIEDENE EMPFINDUNGEN VOR EINER SEELANDSCHAFT VON CASPAR FRIEDRICH, WORAUF EIN KAPUZINER

BEMERKUNGEN VON CLEMENS BRENTANO BEI EINER KUNSTAUSSTELLUNG 1826¹⁾

ES ist herrlich, in unendlicher Einsamkeit am Meeresufer unter trübem Himmel auf eine unbegrenzte Wasserwüste hinzuschauen, und dazu gehört, daß man dahin gegangen, daß man zurück muß, daß man hinüber möchte, daß man es nicht kann, daß man alles zum Leben vermißt, und seine Stimme doch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, in dem einsamen Geschrei der Vögel vernimmt; dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, den einem die Natur tut. Dieses aber ist vor dem Bild unmöglich, und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mir das Bild tat, indem es denselben nicht erfüllte, und so wurde ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blickte, die See, fehlte ganz. Dieser wunderbaren Empfindung nun zu begegnen, lauschte ich auf die Äußerungen der Verschiedenheit der Beschauer um mich her, und teile sie als zu diesem Gemälde gehörig mit, das durchaus Dekoration ist, vor welchem eine Handlung vorgehen muß, indem es keine Ruhe gewährt.

Eine Dame und ein Herr, welcher vielleicht sehr geistreich war, traten auf, die Dame sah in ihr Verzeichnis und sprach:

»Nummer zwei: Landschaft in Öl. Wie gefällt sie Ihnen?«

Herr: »Unendlich tief und erhaben.«

Dame: »Sie meinen die See, ja die muß erstaunlich tief sein, und der Kapuziner ist auch sehr erhaben.«

Herr: »Nein, Frau Kriegsrat, ich meine die Empfindung des einzigen Friedrich bei diesem Bilde.«

Dame: »Ist es schon so alt, daß er es auch gesehen?«

Herr: »Ach, Sie mißverstehen mich, ich rede von dem Maler Friedrich, Ossian schlägt vor dieses Bild in die Harfe.« (Ab.)

Zwei junge Damen.

Erste Dame: »Hast du gehört, Luise? das ist Ossian.«

Zweite Dame: »Ach nein, du mißverstehst ihn, es ist der Ozean.«

Erste Dame: »Er sagte aber, er schlüge in die Harfe.«

Zweite Dame: »Ich sehe aber keine Harfe. Es ist doch recht graulich anzusehen.« (Ab.)

Zwei Kunstverständige.

Erster: »Ja wohl, graulich, es ist alles ganz grau, wie der nur solche trockene Dinge malen will.«

Zweiter: »Sie wollen lieber sagen, wie er so nasse Dinge so trocken malen will.«

Erster: »Er wird es wohl so gut malen, als er kann.« (Ab.)

Eine Erzieherin mit zwei Demoiselles.

Erzieherin: »Dies ist die See bei Rügen.«

Erste Demoiselle: »Wo Kosegarten wohnt.«

Zweite Demoiselle: »Wo die Kolonialwaren herkommen.«

Erzieherin: »Warum er nur so trübe Luft gemalt. Wie schön, wenn er im Vordergrund einige Bernsteinfischer gemalt hätte.«

Erste Demoiselle: »Ach ja, ich möchte mir selbst einmal eine schöne Schnur Bernstein zusammenfischen.« (Ab.)

Eine junge Frau mit zwei blonden Kindern und ein Paar Herrn.

Herr: »Herrlich, herrlich, dieser Mann ist doch der einzige, der in seinen Landschaften ein Gemüt ausdrückt, es ist eine große Individualität in diesem Bilde, die hohe Wahrheit, die Einsamkeit, der trübe schwermutsvolle Himmel, er weiß doch, was er malt.«

Zweiter Herr: »Und malt auch, was er weiß, und fühlt es, und denkt es, und malt es.«

Erstes Kind: »Was ist denn das?«

Erster Herr: »Das ist die See, mein Kind, und ein Kapuziner, der daran spazieren geht und traurig ist, daß er keinen so artigen Jungen hat, wie du.«

Zweites Kind: »Warum tanzt denn der Kapuziner nicht vorn herum, warum wackelt er nicht mit dem Kopfe, wie im Schattenspiel? Das wäre doch schöner.«

Erstes Kind: »Es ist wohl so ein Kapuziner, der das Wetter anzeigt, wie der vor unserm Fenster?«

Zweiter Herr: »Nicht ein solcher, mein Kind, aber auch er zeigt das Wetter an, er ist die Einheit in der Allheit, der einsame Mittelpunkt in dem einsamen Kreis.«

Erster Herr: »Ja, er ist das Gemüt, das Herz, die Reflexion des ganzen Bildes in sich und über sich.«

1) Diese ergötzliche Ausgrabung verdanken wir der Güte des Herrn Professor Dr. G. Witkowski in Leipzig. Sie kommt bei Friedrichs jüngster Auferstehung sehr zu rechter Zeit.

Zweiter Herr: »Wie göttlich ist diese Staffage gewählt, sie ist nicht wie bei den ordinären Herrn Malern ein bloßer Maßstab für die Höhe der Gegenstände, er ist die Sache selbst, er ist das Bild, und indem er in diese Gegend, wie in einen traurigen Spiegel seiner eigenen Abgeschlossenheit hinein zu träumen scheint, scheint das schifflose einschließende Meer, das ihn wie sein Gelübde beschränkt, und das öde Sandufer, das freudenlos wie sein Leben ist, ihn wieder wie eine einsame von sich selbst weissagende Uferpflanze symbolisch hervorzutreiben.

Erster Herr: »Herrlich, gewiß, Sie haben recht;«
(zur Dame): »aber meine Liebe, Sie sagen ja gar nichts.«

Dame: »Ach, es war mir vor dem Bilde wie zu Haus, es rührt mich recht, es ist doch recht natürlich, und als Sie so sprachen, war es mir gerade so unendlich wie sonst, wenn ich mit unseren philosophischen Freunden am Meere spazieren ging, nur wünschte ich, daß eine frische Seeluft wehte und ein Segel herantrieb, und daß ein Sonnenblick niederglänzte und das Wasser rauschte; so ist mir's als wie Alpdrücken und Sehnsucht nach dem Vaterland im Traum; kommt weiter, es macht mich traurig.« (Ab.)

Eine Dame und ein Führer.

Dame (steht lange stumm): »Groß, unbegreiflich groß! Es ist, als wenn das Meer Youngs Nachtgedanken hätte.«

Herr: »Sie meinen, als wenn sie dem Kapuziner hineingefallen wären?«

Dame: »Wenn Sie nur nicht immer spaßten und einem die Empfindung störten. Sie empfinden heimlich doch dasselbe, aber Sie wollen im andern belachen, was Sie in sich verehren. Ich sage, es ist als wenn das Meer Youngs Nachtgedanken hätte.«

Herr: »Und ich sage ja, und zwar den Karlsruher Nachdruck und das Bonnet de Nuit von Mercier dazu, und Schuberts Ansicht der Natur von der Nachtseite oben ein.«

Dame: »Ich kann Ihnen nicht besser antworten, als mit einer parallelen Anekdote: Da der unsterbliche Klopstock zum erstenmale in seinen Gedichten gesagt hatte: ‚Die Morgenröte lächelt‘, sagte Madame Gottsched, indem sie es las: ‚Was macht sie denn für ein Mäulchen?‘«

Herr: »Gewiß kein so schönes wie das Ihre, indem Sie dies sagen.«

Dame: »Nun fallen Sie ins Fatale.«

Herr: »Und Gottsched gab seiner Frau ein Mäulchen für das Bonmot.«

Dame: »Ich soll Ihnen wohl gar eine Nachtmütze für das Ihrige geben, aber Sie sind selbst eine.«

Herr: »Nein, lieber eine Ansicht Ihrer Natur von der Nachtseite.«

Dame: »Sie sind unartig.«

Herr: »Ach, wenn wir da mit einander ständen, wie der Kapuziner steht.«

Dame: »Ich ließe Sie und ging zum Kapuziner.«

Herr: »Und bäten ihn, mich mit Ihnen zu kopulieren.«

Dame: »Nein, Sie ins Wasser zu werfen.«

Herr: »Und blieben mit dem Pater allein und verführten ihn, und verdürben das ganze Bild und seine Nachtgedanken; seht, so seid ihr Weiber, ihr vernichtet am Ende doch, was ihr empfindet, ihr saget vor lauter Lügen die Wahrheit. O, ich wollte, ich wäre der Kapuziner, der so ewig einsam hinüberschaut in das dunkle verheißende Meer, das wie die Apokalypse vor ihm liegt, so wollte ich mich ewig sehnen nach Ihnen, liebe Julie, und Sie ewig vermissen, denn diese Sehnsucht ist doch die einzige herrliche Empfindung in der Liebe.«

Dame: »Nein, nein, mein Lieber, auch in diesem Bilde; wenn Sie so reden, springe ich Ihnen nach ins Wasser und lasse den Kapuziner stehen.« (Ab.)

Während der ganzen Zeit hatte ein glimpflicher langer Mann mit einigen Zeichen von Ungeduld zugehört; ich trat ihm etwas auf den Fuß und er antwortete mir, als ob ich ihn dadurch um seine Meinung befragt hätte. »Es ist gut, daß die Bilder nicht hören können, sie hätten sich sonst schon längst verschleiert; die Leute gehen gar zu unzüchtig mit ihnen um und sind fest überzeugt, sie ständen hier wegen eines geheimen Verbrechens am Pranger, das die Zuschauer durchaus entdecken müssen.« — »Aber was meinen Sie denn eigentlich von dem Bilde?« fragte ich. — »Es freut mich,« sagte er, »daß es noch einen Landschaftsmaler gibt, der auf die wunderbaren Konjunkturen des Jahres und Himmels achtet, die auch in der ärmsten Gegend die ergreifendste Wirkung hervorbringen, es wäre mir aber freilich lieber, wenn dieser Künstler außer dem Gefühle dafür auch die Gabe und das Studium hätte, es in Darstellung wahr wiederzugeben, und in dieser Hinsicht steht er ebenso weit hinter einigen Holländern zurück, die ähnliche Gegenstände gemalt haben, als er sie in der ganzen Gesinnung, worin er aufgefaßt, übertrifft; es würde nicht schwer sein, ein Dutzend Bilder zu nennen, wo Meer und Ufer und Kapuziner besser gemalt sind. Der Kapuziner erscheint in einer gewissen Entfernung wie ein brauner Fleck; und wenn ich durchaus einen Kapuziner hätte malen wollen, so hätte ich ihn lieber schlafend hingestreckt, oder betend oder schauend in aller Bescheidenheit niedergelegt, damit er den Zuschauern, denen das weite Meer doch offenbar mehr Eindruck macht, als der kleine Kapuziner, nicht die Aussicht verdürbe. Wer später sich nach den Küstenbewohnern umsähe, fände immer noch in dem Kapuziner alle Veranlassung, das auszusprechen, was mehrere der Zuschauer in einer überschwenglich allgemeinen Vertraulichkeit allen laut mitgeteilt haben.«

Diese Rede gefiel mir so wohl, daß ich mich mit demselben Herrn sogleich nach Hause begab, wo ich mich noch befinde und in Zukunft anzutreffen sein werde.

KÜNSTLER ALS SCHRIFTSTELLER UND KRITIKER

URTEILE ÜBER FRANZÖSISCHE KUNST

Der erste Maler hier, Courbet, nach Couture ohne allen Zweifel der liebenswürdigste, größte Künstler.
Feuerbach.

Nicht genug danken kann ich dem Meister (*Couture*), welcher mich von der deutschen Spitzpinselei zu breiter, pastoser Behandlung, von der akademischen Schablonenkomposition zu großer Anschauung und Auffassung führte.
Feuerbach.

Ich segne die Stunde, in der ich Coutures Atelier betrat.
Feuerbach.

Wenn ich das (die dekadenten Römer von Thomas Couture) hätte, würde ich es übermalen.
Diaz.

In *David*, in David allein hat sich die französische Schule bis zur Höhe der schönsten Tage des Perikles erhoben.
Gros.

David, Gros, Prud'hon, so verschieden sie auch voneinander sind, haben die Unabhängigkeit des Künstlers gegenüber der Tradition erkämpft und gezeigt, daß man bei aller Achtung vor ihren Lehren den Mut haben muß, sein eigenes Gefühl vorzuziehen.
Delacroix.

David war alles in allem nie etwas anderes als ein Künstler der rhetorischen Phrase. Er scheint Augen und Herz geschlossen, nichts gesehen und nichts gefühlt zu haben.
Breton.

Wie kleinlich ist David! Nichts kann er malen ohne diesen langen Zug von Statisten, von Modellen, von Statuen, von Draperien und von Drähten, um sie zu dirigieren! Rubens, der von ihm Schmierer genannt wurde, sagt mehr als er in wenigen Pinselstrichen.
Wiertz.

Die Natur hatte die Seele Louis Davids dem Erhabenen zugewandt. Louis David, und er allein, hatte begriffen, daß die Kunst den Menschen strenge Lehren geben muß, daß sie nicht zum Amusement, sondern zur Besserung der Menschen da ist, und daß vor allen Dingen der Künstler Bürger sein muß.
David v. A.

Girodet hatte erhabene Gedanken, er hatte Sinn für großartige Kompositionen, aber seine Zeichnung versteinerte alles.
David v. A.

Wie kann mich ein Belisar von David rühren, wo ich überall das Theater und die Gliederpuppe durchsehe.
Overbeck.

Ich habe Davids Gemälde gesehen (Bonaparte auf den Alpen, Mars und Venus, der Tod Marats und einige Zeichnungen von revolutionären Szenen, die im Jahre 1835 in London ausgestellt waren); sie sind wirklich abscheulich. David scheint seine Inspiration an drei Quellen befriedigt zu haben: am Schafott, im Spital und im Bordell.
Constable.

Ich habe das Gemälde von David »Die Krönung der Kaiserin Josephine« gesehen. Es besitzt nicht die gewöhnliche Sprache der Kunst und viel weniger irgend etwas von der Beredsamkeit des Rubens oder des Paul Veronese, und was die Ausführung anlangt, verdient es keine Erwähnung.
Constable.

David von Augers hatte ein so feines Empfinden, daß er der erste der modernen Bildhauer ist für diejenigen, welche den Gedanken der Ausführung voranstellen.
Duret.

Decamps, ein hervorragender Meister, dessen Technik zu sehr bewundert wird, wird bleiben, wenn er überhaupt bleibt, durch seinen idealen Gehalt, durch seine sehr originalen Anflüge, durch seinen Instinkt für das Malerische, vor allem durch die Beharrlichkeit seiner Bemühungen. Darum, daß es auf einer Palette Farbenwerte gibt, hat er sich nie gekümmert.
Fromentiu.

Decamps ist ein Mann, wie es unter den Malern wenige gibt. Er hat es verstanden, dem Bilde in kleinem Maßstabe Größe zu geben. Allerdings haben auch Rubens, Rembrandt und selbst die großen Italiener kleine Bilder gemalt, aber sie alle scheinen mit den Dimensionen ihrer Gemälde selbst kleiner zu werden, während Decamps in seinen kleinsten Arbeiten so groß wirkt wie in den größten. Für gewisse Talente wage ich keinen endgültigen Ausspruch. Aber was Decamps anlangt, so lege ich die Hand ins Feuer dafür, daß er in der Geschichte der Malerei einen großen Platz behalten wird.
Thomas Couture.

Man sprach von Courbet als dem Maler, der die poetische Seite der Malerei so unglaublich vernachlässigte. Ich fühle mich gedungen, das auf das entschiedenste zurückzuweisen, es ist in den Landschaften des Courbet eine solche naive Wahrheit des Tones, wodurch Stimmungen erzielt werden, wie ich sie selten nur auf guten alten Bildern sah, ich sah z. B. die zwei Steinklopfer und staunte, wie man da von Brutalität sprechen kann. Überhaupt ist es eine so freie Beobachtung und ein Stück Poesie drin, auch die Figurenbilder, allerdings nur zum Teil, wirken auf mich wie alte Spanier, sie sind vielleicht nicht so vollendet, aber man hat das Gefühl, dieser Mensch müßte eigentlich vor 250 Jahren gelebt haben und

Schüler von Velasquez gewesen sein. So mutet mich das Begräbnis von Ornans an, es hat eine Stimmung direkt nur mit Velasquez zu vergleichen. Er war ein Titane, dieser Courbet, auch seine Fehler waren derart; aber Schwind sagte einmal von einem Bilde, es wäre so langweilig, daß es nicht einmal einen Fehler hätte. Die meiste Ähnlichkeit im Naturell scheint mir Courbet mit Böcklin zu haben, trotzdem sie Punkt Malerei einander wenig ähneln, aber dieselbe originelle Auffassung, dieselbe Nichtachtung unwesentlicher Details und dieselbe fabelhafte Begabung. *Stauffjer-Bern.*

In Courbets Ausstellung (1855) bin ich eine Stunde allein geblieben und habe da ein Meisterwerk in dem zurückgewiesenen Bilde (das Begräbnis von Ornans) entdeckt. Ich konnte mich nicht losreißen davon. Da hat man eins der merkwürdigsten Werke unserer Zeit zurückgewiesen! Aber Courbet ist nicht der Mann, sich durch so was entmutigen zu lassen. *Delacroix.*

Courbet sprach von Raffael und Tizian in herablassendem Gönner-ton, aber wir wissen sehr wohl, daß niemand weniger als er das Recht dazu hatte. Während er öffentlich mit Verachtung von ihnen sprach, studierte er sie heimlich. Während sein schlauer Bauernmund nur vom Realismus sprach, für dessen Messias er sich ausgab, zeigen uns seine Bilder fast nur Qualitäten, die man in den Museen lernt. Seine herrlich hingestrichenen Stücke, seine schöne dunkle Farbe, seine Harmonie verdankt er großenteils den alten Meistern. *Breton.*

Courbet, der sich mit seinem Realismus brüstete, war ein Klassiker, ein geringer Fortschrittler in seiner Kunst, ausgenommen als Landschaftler. Als Maler vernünftiger Ideen war er immer unzulänglich, ausgenommen in seinen »Steinklopfen« und in seinem »Après-dîner in Ornans«, zwei vollendeten Meisterwerken. *Raffaelli.*

Gemein, trivial, unwissend zeigte sich Courbet nur zu oft. Was aber von seinem Werke bleiben wird, hat einen Ausdruck und eine eigentümliche Würze, die nichts mit maschineller Nachahmung zu tun haben. *Breton.*

Courbet hat die schönsten Gaben durch eine gewisse Aufgeblasenheit des Emporkömmlings verdorben. Er zog die sofortigen Befriedigungen seiner Eitelkeit dem wahren Ruhme vor, den man nur durch beständige energische Arbeit erreichen kann, mag man noch so gut veranlagt sein. *Breton.*

Courbet kann kein Licht malen. Wer mit weiß malt, kommt notwendig bei schwarz an, und das ist die Verleugnung jedes Lichtprinzips. *Jules Dupré.*

Courbet verfügte nicht über ein hinlänglich sicheres Können, über vielseitigen Geist und zielbewußte Kühnheit, die stark genug für seine anspruchsvolle Kunst

gewesen wären. Auch hatte in seinem Leben Brutalität und Nachlässigkeit eine allzu große Herrschaft über ihn. *Raffaelli.*

Alle Gemälde von David schienen mir schlecht in der Farbe, und wahrhaftig, so tüchtig sie auch sonst sein mögen: ich habe in allen französischen Malern keine Spur von Farbensinn finden können. Und selbst abgesehen davon sehe ich nicht recht, in welchen Vorzügen, die man von andern großen Malern verlangt, sie sich auszeichnen. Ihre Kompositionen sind geschmacklos, ihr Ausdruck entbehrt oft der Würde und ist theatralisch, und wenn man ihre Kunst im Zeichnen wegnehme, so weiß ich nicht, was von ihnen Löbliches übrig bliebe. Aber man muß zugeben, daß sie im Zeichnen vortreffliches leisten. Und obgleich ihre Figuren steif und bewegungslos sind, sind sie doch oft naturwahr und immer wohl verstanden. *Wilkie.*

Ich halte dafür, daß Gros, David, Gericault, Prud'hon, Charlet ebenso große Künstler sind wie Tizian und Raffael; und ich glaube auch, daß ich einige Sachen gemacht habe, die von diesen Herren nicht verachtet würden, und daß ich gewisse neue Funde gemacht habe, die sie nicht gemacht haben. *Delacroix.*

Wir sind ausgegangen, um das Totendenkmal *Bartholomes* zu sehen. Der Eindruck ist groß und mächtig. Es ist ein schönes, vollendetes, liebevoll durchgeführtes Werk, ein Werk, das als eine der schönsten Arbeiten unsere Zeit überdauern wird. *Dalou.*

Barye ist einer der größten Künstler des Jahrhunderts, ja, ich wage zu sagen, aller Jahrhunderte. Vielleicht kann man ihm gleichkommen: übertreffen wird man ihn nie. *Bonnat.*

Der Gipfel der Absurdität, welchen die Kunst erreichen kann, wenn sie sich von der Mode verführen läßt, der Natur den Rücken zu kehren, kann am besten in den Werken *Bouchers* gesehen werden. *Constable.*

Ich verspüre die heftigste Abneigung gegen *Boucher*. Er malte keine nackten Frauen, sondern entkleidete Dirnen. *Millet.*

Boudin ist der König der Himmel. *Corot.*

Bougercau ist ein sehr feiner Künstler, allerdings etwas sentimental und kraftlos, aber man kann nichts gegen seine Arbeiten einwenden. Viele seiner frühen Gemälde, die seine besten sind, sind sehr schön von jedem Gesichtspunkt aus. *Thomas Moran.*

Jules Breton gibt dem Bauer geistiges Leben und Stärke, die man bei *Millet* vollständig vermißt, und in der Technik ist er *Millet* überlegen. Er ist ein

ausgezählter Maler und, was die Art anlangt, wie
er seine Bauern über ihren Stand erhebt, ein Idealist.
Thomas Moran.

Breton malt Mädchen, die zu hübsch sind, um
im Dorfe zu bleiben. *Millet.*

Carrière ist noch einer der Meister, die in die
Irre gehen, die man verdorben hat, indem man nichts
als ihre Fehler lobte. Das ist die Strafe der allzu
Eiteln, die sich nach Gefallen hintergehen lassen.
Benjamin Constant.

Charlet ist einer der größten Männer unseres
Vaterlandes, aber man wird bei uns niemals einem
Manne ein Denkmal errichten, der weiter nichts getan
hat als mit einem kleinen Stift zu spielen, um kleine
Figürchen zu machen. *Delacroix.*

Charlet ist kein Karikaturist: er ist ein ungeheurer
Künstler; er hat mit dem Stifte gemalt. *Delacroix.*

Mit dem größten Vergnügen würde ich die herr-
liche große Marine von Claude kopieren. Das wäre
ein Genuß für mich und diese Arbeit würde mich
fast in eine geistige Unterhaltung mit Claude selbst
bringen. *Constable.*

Ich wundere mich nicht, daß du eifersüchtig auf
Claude bist. Wenn irgend jemand zwischen unsere
Liebe kommen könnte, so wäre er es.
Constable (Brief an seine Frau).

Aber die Claudes, die Claudes, das ist alles, woran
ich hier denken kann! *Constable.*

Claude wird für den vollkommensten Landschafts-
maler gehalten, den die Welt je gesehen hat, und er
verdient diese Meinung vollkommen. *Constable.*

Claudes Heiterkeit und Helle verließen ihn, als
er zwischen 50 und 60 Jahre alt war. Er wurde
dann ein Professor der »höhern Kunstgattung« und
wurde fast so maniert wie die Maler in seiner
Umgebung: so schwierig ist es, natürlich zu sein, so
leicht, sich selbst für vortrefflich zu halten. *Constable.*

Claude hat den Schatten auf dem Lichte gemalt.
Jules Dupré.

Das ist ein anderer Kerl als *Couture*, *Delacroix*.
Seine Arbeitsweise gefällt mir nicht. Aber der Mann
weiß, was er will, und macht sich verständlich. Und
das ist schon etwas. *Manet.*

Wenn *Delacroix* malt, das ist, wie wenn ein Löwe
seine Beute ergreift. *Preault.*

Die Kunst bei *Delacroix* ist mächtig wie eine
Stimme aus Dantes Hölle. *Rousseau.*

Wenn es genügt, einen Meister zu verstehen, um
ihm gleichzukommen, dann ist *Delacroix* der gleich-
wertige Genosse der größten Meister, denn er scheint
sie sehr gut zu verstehen. Alles, was er macht, singt
das Lob der Vorzüge, die er bei anderen bewundert hat.
Couture.

Verständig und ungenügend zugleich, hat die
Mittelmäßigkeit seiner Manier ihm (*Delacroix*) eine
falsche Originalität verschafft. *Couture.*

Delacroix kam mir nur wie ein sehr entfernter
alter Meister von schwacher Begabung vor.
Holman Hunt.

Delacroix ist, ausgenommen in zwei Gemälden,
worin er eine Art barbarischen Genies zeigt, eine
vollständige Bestie, obgleich man ihn hier in Paris
fast anbetet. *Dante Gabriel Rossetti, 1849.*

Rossetti sagt, nichts in den *Beaux arts* habe sich
mit *Delacroix* und *Ingres* vergleichen können. Be-
sonders *Delacroix* hält er jetzt für den größten Maler
der neueren Zeit. *Ford Madox Brown, 1855.*

Delacroix ist einer der Großen auf Erden, und
Ingres kommt dem ziemlich nahe.
Dante Gabriel Rossetti, 1856.

Bei *Delacroix* finden wir den Riesen neben dem
Affen: seine Leidenschaft interessiert uns nicht mehr
als seine Unzulänglichkeiten. Kraft besitzt er freilich
nicht, aber er hat so einen krankhaften Zorn, den
man gerne durch wohlwollenden Beifall besänftigt.
Couture.

Delacroix wird mit vielen seiner Arbeiten bleiben.
Er ist kein Meister, aber doch ein sehr interessantes
Talent. Wenn ihm die Schöpfungskraft versagt war,
so begriff er doch die schönen Schöpfungen und
verstand es, sie anderen verständlich zu machen.
Couture.

Da sind gewisse moderne Maler, die einem wie
Epileptiker vorkommen: der Maler des Gemetzels
von Chios (*Delacroix*) zum Beispiel. *Ingres.*

Delacroix ist ein Adler, und ich bin nur eine
Lerche; ich singe meine kleinen Lieder in den grauen
Wolken. *Corot.*

Delacroix will ins Institut. Warum nicht? Ich
werde für ihn stimmen, aber unter der ausdrücklichen
Bedingung, daß er niemals Schüler in der nationalen
Kunstschule hat, denn man kann doch wahrhaftig
nicht diese Cholera Morbus in den Unterricht bringen!
Horace Vernet.

Delacroix kommt mir vor wie ein Mensch, der
statt auf der Straße auf den Dächern spazieren geht.
Gerard.

Das Gemetzel von Chios ist das Gemetzel der Malerei. *Gros.*

*

»Cromwell bei der Leiche Karls des Ersten« von Delaroche, die Veranlassung Gott weiß wie vieler erhabener Aufsätze, macht genau den Eindruck, wie ein samtener Überrock. Wie viel schöner sieht es auf dem Kohlmarkt aus, als auf diesen Teufelsbildern! *Schwind.*

*

Delaroche! Der kann werden, was Sie nur wollen: Advokat, Finanzmann, Beamter, Diplomat, alles außer Maler! *Delacroix.*

*

Und die *Clouets!* Wenn man denkt, daß man einem Kerl wie Clouet Burschen wie Primaticcio und Rosso vorgezogen hat. *Manet.*

*

Corot, dieser offene Geist, Vereinfacher von Natur aus, hatte das natürliche Gefühl für die Farbenwerte in allen Dingen, er studierte sie besser als irgend jemand, stellte ihre Regeln fest, legte sie in seinen Gemälden nieder und gab von Tag zu Tag glücklichere Beispiele davon. *Fronentin.*

*

Ich glaube das Gefühl zu besitzen, das heißt etwas Poesie in der Seele, die mich das, was ich sehe, in besonderer Art sehen läßt. Aber ich treffe nicht immer die Farbe, und in der Zeichnung besitze ich nur unvollkommene Kenntnisse. *Corot.*

*

Corot braucht seine Muse nicht zu rufen: er hat sie immer bei sich, in seiner Tasche, und redet mit ihr, so oft er will. *Français.*

*

Kein Künstler ist groß, der seinen Ruhm einer einzigen Idee verdankt, und Corots Idee ist obendrein eine recht undeutliche. Sein großer »Orpheus« sagt mir recht wenig. Die Arbeit ist schlecht gezeichnet, in Wirklichkeit ist da überhaupt keine Zeichnung, und von Farbe kann man wahrhaftig auch nicht reden. Es hat einen gewissen Ton, natürlich, wie schwarzweiße Sachen Ton haben können, aber es ist nichts in dem Bilde, was die Ausführung auf einer so großen Leinwand verlangt hätte. *Thomas Morau.*

*

Ich mache mir nichts aus Corot. Ich kann ihn nicht verstehen. Ich kann nicht verstehen, wie ein vernünftiges Lebewesen die Fenster in einem Hause jenseits eines Flusses klar und deutlich malen kann, um dann hinzugehen und die Bäume auf dem diesseitigen Ufer des nämlichen Flusses wie Rauch aussehen zu machen. Die Bäume sind näher als die Fenster, aber sie sind ganz verschmiert und verdunkelt. *John G. Brown.*

*

Den Maler Corot wird man schwerlich ersetzen, den Menschen Corot niemals. *Jules Dupré.*

*

Meissonier spricht seinen Gedanken immer klar aus; er gibt sich die größte Mühe mit Einzelheiten, aber er büßt mitunter an Gefühl ein. Corot dagegen ermangelt für manche Beurteiler der objektiven Kraft. Er wird am höchsten von dem feingebildeten künstlerischen Geschmacke geschätzt, am wenigsten von dem unkultivierten Geschmack. Wenn ein Maler die Genauigkeit Meissoniers mit Corots Gefühlskraft verbinden könnte, würde er zum wahrhaften Gotte der Kunst werden. Aber Corots Kunst steht höher als die Meissoniers. Wenn Corot einen Regenbogen malt, so denkt man an die Beschreibung des Dichters: »der Regenbogen ist der Geist der Blumen«. Laßt euch einen Regenbogen von Meissonier malen, und er wird euch an eine chemische Formel erinnern. *George Inness.*

*

Corot ist unvollständig und nachlässig. Seine Landschaften sind nur Gespenster von Landschaften. Sie haben weder technische noch literarische Vorzüge. *Jervis MeEntee.*

*

Corots Bäume sehen aus wie Pfähle, die man mit Spinnweb umwunden hat. Sie sind wesenlos, nicht wahr. *Jervis MeEntee.*

*

Corot! Ach ja, der Kerl, der immer die nämlichen Nymphen in der nämlichen Landschaft tanzen ließ! *Courbet.*

*

Corot, der uns zuerst die Poesie der nicht greifbaren Luft und der unendlichen Himmel gezeigt hat, ist vielleicht der selbständigste Geist unserer modernen Schule, obschon man seine Anfänge bei Claude Lorrain und besonders bei Poussin findet. Er ist der reinste, zarteste, bezauberndste, durchgeistigste, lebensvollste und bei aller anscheinenden Eintönigkeit im Grunde einer der vielseitigsten Maler unserer Zeit. Man spricht von dem göttlichen Mozart, man könnte ebensogut von dem göttlichen Corot sprechen, denn er ist der Mozart der Malerei. *Bretou.*

Ich habe mehrere Arbeiten von *Courbet* gesehen, bei weitem die beste sein Selbstbildnis im Alter von 23 oder 24 Jahren, der Kopf in der Hand ruhend. Das Bild ist etwas hart und farblos, hat aber viele gute Eigenschaften eines Leonardo. Seine anderen Arbeiten haben stellenweise große Vorzüge und sind alle voll von Fehlern. *Daute Gabriel Rossetti.*

*

Ich liebe robuste, gesunde, junge Malerei. *Courbet* wäre ein Maler nach meinem Herzen, aber dem Menschen fehlt der gesunde Menschenverstand. Er wird in seinem Leben kein Bild fertig bringen. *Deeamps.*

*

Das Begräbnis von *Courbet* ist sehr gut. Man kann nicht oft genug sagen, daß es sehr gut ist, weil es besser als alles Gleichzeitige ist. Aber, unter uns gesagt, das ist noch nicht das richtige. Es ist zu schwarz. *Manet.*

ARTHUR RACKHAMS ZEICHNUNGEN ZU RIP VAN WINKLE¹⁾

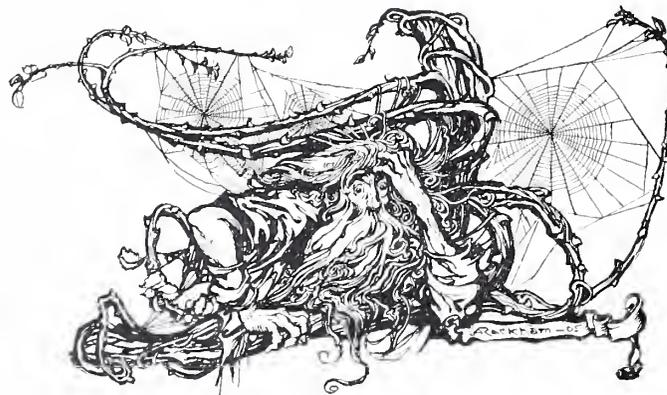
IRVINGS drollige Geschichte Rip van Winkle erzählt von einem gutmütigen Taugenichts, der die Arbeit scheut und träumend in die Welt um sich her blickt. Seine Frau verleidet ihm durch Zank das Haus. Unbekümmert um die Kinder, die verwildern, bringt er mühelos die Tage hin. Er liebt die einsame Natur, die wilden Schluchten der Kaatskill-Berge im Hudsongebiet. Mit seinem Hunde Wolf durchstreift er die Berge und stellt den Eichhörnchen nach. Auf einem dieser Streifzüge bis auf die höchsten Spitzen der Kaatskill-Berge hatte er ein merkwürdiges Abenteuer. Als er eben im Begriff war, den Heimweg anzutreten, da lockte ihn ein kleines gnomartiges Wesen, das ein Faß schleppte, in einen Grund. Er geriet da unter eine Versammlung spukhafter Gestalten, Waldgeister und Wichte, denen er auf seines Führers Geheiß von der Flüssigkeit, die das Faß enthielt, zu trinken gab. Als er selbst seinen Durst löschte, übermannten ihn die Geister des Branntweins und er versank in einen so tiefen Schlaf, daß er erst nach zwanzig Jahren wieder aufwachte. Mit Humor schildert dann Irving die Heimkehr Rip van Winkles, die Veränderungen, die seit seiner Abwesenheit im Dorf vor sich gegangen sind und wie schließlich der alte Rip van Winkle als ein von jung und alt gern gesehenes Original dahinlebt.

Der phantastische Zug in diesem Märchen aus dem alten holländischen Kolonialland Nordamerikas gibt dem Illustrator eine Fülle Stoff zu gemüt- und humorvollen Schilderungen. Und der Engländer Arthur Rackham war ganz der Mann, der nötig war, um diese Aufgabe zu lösen. Er zeigt ebensoviel Verständnis für den Spaß und die naive Philosophie der Erzählung, wie es ihm leicht wird, den phantastischen Sprüngen des Erzählers nachzu-

kommen. Er schildert das idyllische Leben der kleinen holländischen Kolonie in den Tagen Georgs III. mit anheimelnder Wärme, er hebt durch ein überaus feines Kolorit die schlichten Motive oft auf die Höhe einer groß und ernst stimmenden Malerei. Wo er das Spukhafte einer wilden Natur darstellt, da weiß er von den zierlichen Elfen, den garstigen Gnomen und Wichten mit einer Ernsthaftigkeit zu erzählen, als ob es sich um Wirklichkeiten handelte und nicht um die Ausgeburten einer kindlichen Phantasie. Hans Schwaiger und Josef Sattler haben zuweilen diese Töne einer humorvollen Phantastik angeschlagen, ihre feine landschaftliche Stimmungskunst weiß ähnliche, das Gemüt und die Naturempfindung bereichernde Wirkungen auszulösen. Rackhams Fähigkeit, poetische Empfindungen in gleichwertige Bildwirkungen umzusetzen, und mit dem geistreichen Strich seiner Zeichnung und der vornehmen Noblesse seines Kolorits anzuregen zum phantastischen Ausdenken der Situation — ist eine seltene Gabe, bereitet einen seltenen Genuß. Köstlich ist es, wie ihn die wilden Formen krausen Geästes oder der Schatten der Nacht zur Erfindung gespenstiger Gestalten anregen, deren groteske Bildung voll ungesuchten Humor stecken. Zu der Schilderung des hübschen holländischen Interieurs mit jungen Mädchen oder gemütlichen alten Leuten erscheint er wie ein Rivale Larssons, so diskret ist sein Kolorit, so lebendig und klar der Strich seiner Zeichnung.

Die farbigen Reproduktionen der fünfzig Aquarelle sind so gut als es nur der Dreifarbendruck zu leisten vermag. Der Erzählung Irvings ist als Einleitung ein Aufsatz von Frank W. Gibson vorgedruckt, der die künstlerische Stellung Rackhams beleuchtet. Die Besprechung einer ganzen Gruppe britischer Aquarellisten und Karikaturisten, von Paul Sandby und Turner an, bereitet dem 1867 geborenen Rackham ein gar stattliches Postament. Vielleicht wäre es dankenswerter gewesen, etwas mehr über unseren Künstler zu sagen, als über seine Vorläufer. R. G.

1) Rip van Winkle, illustriert von Arthur Rackham, in Mappe künstlerisch ausgestattet M. 20.—. (Leipzig, E. A. Seemann, 1905.)







ALBERT EDELFELT

ALBERT EDELFELT

VON J. J. TIKKANEN IN HELSINGFORS

Den 18. August verschied auf seiner Villa in der Nähe der kleinen Stadt Borgå an einer Herzkrankheit Albert Edelfelt, 51 Jahre alt. Mit ihm verlor nicht nur die finnländische Kunst ihren berühmtesten und glänzendsten Vertreter, sondern auch Finnland überhaupt seinen ersten Mann. Denn für sein Vaterland war Edelfelt weit mehr als ein gottbegnadeter Künstler. Zwar war er nur Maler und wollte nichts anderes sein. Aber eben als solcher schien er seinen Landsleuten als der ritterliche Vorkämpfer für geistige Freiheit und tatkräftige, kühn vordrängende Bildung und als der natürliche Vermittler zwischen finnländischer und europäischer Kultur. Was der Verlust solchen Mannes in dieser düsteren Zeit für das schwer geprüfte Land bedeutete, das zeigte sich bei seinem Tode in der Trauer, welche alle wachen Gemüter in Finnland ergriff und in der großartigen Todesfeier in Helsingfors ihren erhabensten Ausdruck fand. Für Finnland war der Name Edelfelt gleichbedeutend mit Jugend, Begeisterung, Zuversicht. Gegen schwere Not und dunkle Mächte stand seine lichte Gestalt wie ein drohendes »Noli tangere circulos meos.«

Das Edelfeltsche Geschlecht stammt von einer Schwester des berühmten schwedischen Geistersehers Svedenborg, dessen Clairvoyance bei dem spätgeborenen finnländischen Verwandten zu einer Scharfsichtigkeit in der Welt des Wirklichen sich zu verwandeln schien. Noch der Vater Edelfelts war Schwede von Geburt, aber schon als Knabe nach Finnland verpflanzt, wurde er hier vollständig akklimatisiert. Er war Architekt und schließlich Generaldirektor des Bauwesens im Lande. Es ist ja wahrscheinlich, daß die Künstlerbegabung des künftigen Malers von dieser Seite stammte. Die Tiefe derselben und das kühne,

hohe Streben hatte er jedoch in erster Linie seiner Mutter, einer Kaufmannstochter aus Borgå, zu verdanken, welche einstimmig als eine an Herz und Verstand hochbegabte Dame bezeichnet wird und an welcher er mit einer an Anbetung grenzenden Sohnesliebe hing.

Albert Gustav Aristides Edelfelt wurde den 21. Juli 1854 auf dem Landgut Kiala in der Nähe von Borgå geboren. Es kann ja als ein bedeutungsloser Zufall betrachtet werden, daß dasselbe Gut auch der Geburtsort des Heerführers Adlercreutz war, welcher in dem das Los des Landes entscheidenden Kriege 1808 bis 1809 leitete. Für Edelfelt aber war die Ehrfurcht vor den Traditionen ein bezeichnender Zug. Die Erinnerungen wirkten auf ihn mit einer starken Suggestion. Mit rührender Hingebung fühlte er sich an die alte, malerisch an der Flußmündung gelegene Stadt Borgå gefesselt, an ihre mittelalterliche Domkirche, ihre krummen schiefen Gassen mit den wie für ein Malerauge geschaffenen, baufälligen Holzhäusern und den roten Speichern unten am Strande. Und für seine künftige Entwicklung war es gewiß nicht belanglos, daß eben hier, in dem ehrwürdigen Borgå, Kaiser Alexander I. bei dem Landtag von 1809 das finnische Volk »in die Reihe der Nationen erhob«. Und hier in Borgå wohnte auch der große Nationaldichter Finnlands, J. L. Runeberg, welcher den letzten Kampf des Landes gegen die russische Übermacht in begeisterten Gedichten besang. In der schönen Umgebung von Borgå, am inselreichen Strande des finnischen Meerbusens, quer gegenüber dem Bauernhof, wo Runeberg die Sommerferien zu verbringen geliebt hatte, wählte auch Edelfelt seine Heimatstätte für die Sommermonate. Hierher kehrte er von der großen

Welt immer zurück, um den Naturgenuß und die ruhige Arbeitsfreude zu suchen, hier empfing er von der Landschaft und der Schärenbevölkerung seine stärksten und nachhaltigsten Eindrücke und in dieser Gegend, wo seine Wiege stand, und welche er so warm liebte, traf ihn auch der Tod.

Schon in den hier erwähnten Umständen liegt eine ganze Reihe von Voraussetzungen für die Kunst Edelfelts: seine halb schwedische Herstammung, die feine, skandinavisch gefärbte Bildung der Familie, die frische Schärennatur und die kecke, freimütige schwedische Küstenbevölkerung, die historische Luft und die Runebergs-Stimmung, welche über Borgå liegt. Dem allen gegenüber konnte seine Berührung mit der Natur des inneren Finnlands und dem finnisch sprechenden Teile der Bevölkerung des Landes nur von sekundärer Bedeutung werden, weil die Voraussetzungen zu einem vollständigen Verstehen nicht in gleichem Grade vorhanden waren. Doch darf man nicht vergessen, daß Edelfelt als Kind im Innern des Landes, in der finnischen Stadt Tavastehus, aufwuchs, von wo aus er oft seinen Vater auf dessen amtlichen Reisen begleitete, und daß er im Sommer 1887 sich im östlichen Finnland aufhielt, um mit dem urfinnischen Volke vertraut zu werden. Eine Erinnerung an diese Reise ist eines von seinen größten und vorzüglichsten Volksbildern, die Bauernfrauen an der Kirche, womit Edelfelt bei der Weltausstellung in Paris 1889 einen von den wenigen »grands prix d'honneur« eroberte. Noch viele andere Gemälde, wie z. B. »Christus und Magdalena« (in der Galerie zu Helsingfors), wozu er das Motiv einem finnischen Volksliede entnahm, ein tavastländisches Dorf (im Museum zu Åbo), drei verschiedene Darstellungen der alten, finnischen Volkssängerin Paraske, nebst den Illustrationen zu »Fährnrich Ståhl's Erzählungen«, dem herrlichen Gedichtzyklus Runebergs, zeugen ebenfalls für sein Interesse für das finnische Finnland.

Der Reichtum und die Vielseitigkeit der Begabung und der Bildung war bei Edelfelt geradezu phänomenal. Wenige verstanden so wie er die schwedische Prosa zu behandeln und in glänzender, zündender Beredsamkeit war er ohnegleichen. Er besaß umfassende literarische und historische Kenntnisse, und als Student an der Universität Helsingfors hatte er eine Zeitlang die Absicht, sich der klassischen Sprachforschung zu widmen. Es kann nicht bezweifelt werden, daß er auch als Gelehrter sich einen europäischen Namen gemacht hätte. Es soll der Beifall und die Ermunterung durch den schwedischen Maler Grafen von Rosen gewesen sein, welche seinem Zweifeln ein Ende machte und ihn für die Künstlerbahn bestimmte. Er studierte zuerst eine kürzere Zeit 1873—74 an der Akademie zu Antwerpen und nachher bei Gérôme in der École des Beaux-Arts in Paris. Wenigstens später betrachtete Edelfelt die Akademien als Anstalten zur Verflachung des Kunstsinnes und als natürliche Gegner jeder frischen und freien Kunstbewegung. Selbst hatte er aber dem akademischen Unterricht und vor allem Gérôme, dessen er sich immer mit Ehrfurcht erinnerte, die Grund-

lagen zu verdanken, worauf seine souveräne Beherrschung der Kunstmittel fußte. Zwar blieb er bei der glatten Malweise seines Lehrers nicht stehen. Er hatte aber in der Schule das plastische Sehen und die sichere Zeichnung gelernt.

Die angeborene Liebenswürdigkeit öffnete Edelfelt die Tore der Pariser Gesellschaft und bald war er in der Seinestadt ebenso zu Hause, wie in Helsingfors. Dort erwarb er sich die Sprachkenntnis und das weltmännische Auftreten, die natürlichen Vorbedingungen zu seiner Aufgabe, der Vermittler zwischen der finnländischen Kunst und dem Auslande und einer der bevorzugten Modemaler der vornehmen und höchsten Gesellschaft in verschiedenen Ländern zu sein. In Frankreich, das er fast als sein zweites Vaterland betrachtete, war er mit den meisten auserwählten Geistern bekannt, mit vielen befreundet, und durch das, was in der Kunst gelernt werden kann, ist Edelfelt, wie sein Freund, der Bildhauer Ville Vallgren — der auch zu Borgå geboren — mit der französischen Schulkunst eng verbunden. Vallgren hat sich aber vollständig expatriiert, ist sogar französischer Untertan geworden. Edelfelt teilte sich dagegen zwischen Finnland und Paris, wo er ein Atelier besaß und wo er sich fast regelmäßig jedes Jahr einige Monate aufhielt.

Dem Beispiele Edelfelts folgend, sammelten sich von jetzt ab eine Zeitlang fast alle reisefähigen finnländischen Künstler in Paris, wo die Kunst Finnlands nunmehr ihre Hochschule fand, wie früher in Düsseldorf (die Malerei) oder in Kopenhagen und Rom (die Skulptur). Diese Umsiedelung bedeutete in der Tat so viel wie einen vollständigen Umschwung, einen Zufluß neuer Eindrücke und neuer Kräfte, welche diese junge Kunst vom Grunde aus revolutionierten.

Denn jung war sie, die Kunst Finnlands; eigentlich nicht mehr als acht Jahre älter als Edelfelt selbst. Zwar hatte die römische Kirche mit dem Christentum hier wie überall auch die Kunst importiert, welche selbst das Luthertum nicht zu überwältigen vermocht. Es war aber dies eine ländliche Kunstübung der Art, welche zu ihrem Blühen in unbemerkten Gegenden nur einen kindlichen Glauben erfordert. Und auch sie war schließlich bei dem Herannahen der neuen Zeit erstorben. Ganz wie in Norwegen, nur noch später als dort, wuchs auch in Finnland die Kunst in höherem und modernem Sinne aus dem durch die veränderten politischen Verhältnisse erweckten nationalen Leben hervor. Wollen wir den Zeitpunkt näher bestimmen, so können wir die Geburt der finnländischen Kunst von dem Tage der Gründung des Finnländischen Kunstvereins im Jahre 1846 datieren. Die Kunst Finnlands ist somit nicht die natürliche Frucht einer inneren Entwicklung, auch nicht das Erzeugnis hoher Protektion oder eines verbreiteten Kunstsinnes, sondern die Folge einer Verbindung vaterländischer Männer, welche in der theoretischen Überzeugung von der kulturellen Bedeutung der Kunst ihr in Finnland eine Heimat bereiten wollten. Und wie unzulänglich auch die tatsächlich



A. EDELFELT. AUF DER SEE



A. EDELFELT. TRAUER



A. EDELFELT. BILDNIS DER SÄNGERIN AINO ACKTÉ

vorhandenen Kräfte für ein solches Ziel waren, so gelang ihr sanguinisches Unternehmen dennoch, weil es in dem Patriotismus jener nationalen Erwachungszeit

eine allmächtige Stütze fand. Wurde nun aber auch die so ins Leben gerufene Kunst selbst, wenigstens inhaltlich, von dieser vaterländischen Strömung berührt, so erstreckte sich diese Einwirkung keineswegs auf die Form, deren Bewältigung ja notwendigerweise in ausländischen Kunstschulen gelernt werden mußte, wo nicht ausnahmsweise, wie bei dem Vogelmalers F. von Wright, die Autodidaktik genügte. Es war ja natürlich, daß diese junge Kunst sich der Zierde der Jugend, der Bescheidenheit, befleiß, daß sie sich vorerst anspruchslos in den hinteren Reihen hielt. Sie harrte auf ihren Genius, ihren auserwählten Führer. Er zögerte aber lange, nachdem der begabte Landschaftsmaler Werner Holmberg, ein Schüler Gudes, 1860, nur dreißig Jahre alt, gestorben war. Jetzt erschien er aber endlich, und hohe Erwartungen folgten Albert Edelfelt auf seiner Künstlerbahn.

Seine Universitätsstudien, sowie die Bildungsinteressen der Heimat hatten seiner künstlerischen Entwicklung eine humanistische Grundlage gegeben, und mit seiner reichen Intelligenz erreichte er eine universelle, geistige Ausbildung, wie wohl kein nordischer Maler vor ihm. Die Kunstfreunde in Helsingfors — die alten Herren aus der Gründungszeit des Kunstvereins — hofften, daß er sich der Historienmalerei widmen würde, welche ja damals von vielen als die höchste Kunst betrachtet wurde. Und in der Tat besaß ja Edelfelt seltene Voraussetzungen in dieser Richtung. Eben mit der Akademie fertig, malte er in Paris sein im ganzen Norden außerordentlich beliebtes Bild »Die Königin Blanka« (im Winter 1876—77), dessen Kunstwert jedoch kaum der grenzenlosen Popularität desselben entspricht. Sicher unter dem Einfluß J. P. Laurens', ging er jetzt von der historischen Idylle zum historischen Drama über und löste die Aufgabe »Herzog Karl beschimpft die Leiche seines Feindes Klas Fleming« auf eine Weise, welche den aufgehenden Ruhm des jungen Malers befestigte. Edelfelt ließ indessen diese Erfolge seine Selbstkritik nicht einschläfern. Er verließ die theatralische Historienmalerei, um der Wirklichkeit zu Leibe zu gehen. Er wurde nämlich von der naturalistischen Freiluftbewegung hingerissen, welche zu jener Zeit ihren heißen Kampf mit dem akademischen Schlendrian kämpfte.

Wenigstens später wurde Edelfelt ein begeisterter Bewunderer der Impressionisten. Indessen schloß er sich in dieser Entscheidungszeit nicht ihnen an, sondern der vermittelnden Richtung, welche in Frankreich von seinem persönlichen Freunde, dem damals hochgeschätzten, jetzt um so mehr zurückgesetzten Bastien-Lepage, vertreten wurde. Etwas später empfing er auch einen Einfluß von dem dänischen Maler Krøyer, welcher wohl unter den nordischen Künstlern die größte Verwandtschaft mit Edelfelt zeigt. Schon aus dem bisher Gesagten dürfte man den Schluß ziehen, daß Edelfelt nicht gut ein extremer Mensch gewesen sein kann. Zwar konnte er oppositionell sein, rücksichtslos, sogar ungerecht gegen das, was ihm schwach und abgelebt vorkam, wenn es zugleich hindernd im Wege des Jungen und Lebenskräftigen



A. EDELFELT. NYLÄNDISCHE SCHÄRENLANDSCHAFT



A. EDELFELT. IM GARTEN DES LUXEMBOURG

zu stehen schien. Er war aber trotzdem nicht zum Bahnbrecher und Revolutionär geboren. In seiner Kunst war er mehr besinnungsvoll als impulsiv, und er zeigte im allgemeinen eine große Empfänglichkeit für Eindrücke von verschiedenen Seiten. Er war allzu universell angelegt, um einseitig, zu viel Aristokrat, um radikal zu werden. Er hatte zu große Ehrfurcht vor dem Alten, um vollständig mit dem Bestehenden brechen zu können, einen allzu starken Sinn für das Plastische, um es ganz und gar dem Male-
rischen opfern zu können. Sein Ehrgeiz hatte nichts von Sensationslust.

Wie dem auch sei, so wurde die naturalistische Freiluftmalerei, welche sich in den Volksbildern Edelfelts aus den achtziger Jahren geltend macht, von entscheidender Bedeutung nicht nur für seine eigene, sondern auch für die Kunst Finnlands überhaupt. Damit gab er in der Tat den Anstoß zu dem stolzen Aufschwung, welcher in den letzten Dezennien dem Stillstande nach dem Tode Holmbergs folgte. Er braßte die Segel und stach hoch hinauf in den Wind, so daß es um den Bug schäumte. Es ward ein Segeln, dergleichen man in Finnland nicht gesehen, und es kann nicht wundernehmen, daß man ihm mit Erstaunen zusah, die Bedenkamen sogar mit Kopfschütteln. Die finnländische Kunst rückte plötzlich aus der Nachhut, wo sie zwanzig Jahre lang bescheiden in dem Kielwasser alter Traditionen gefolgt, in die Fortschrittreihen der Entwicklung vor. Unsere anekdotischen Genremaler der Düsseldorfer Schule wurden mit einem Schlage in den Schatten gestellt.

* * *

Der Naturalismus war eine weckende Fanfare, ein Protest gegen das wohlmeinend Banale, eine

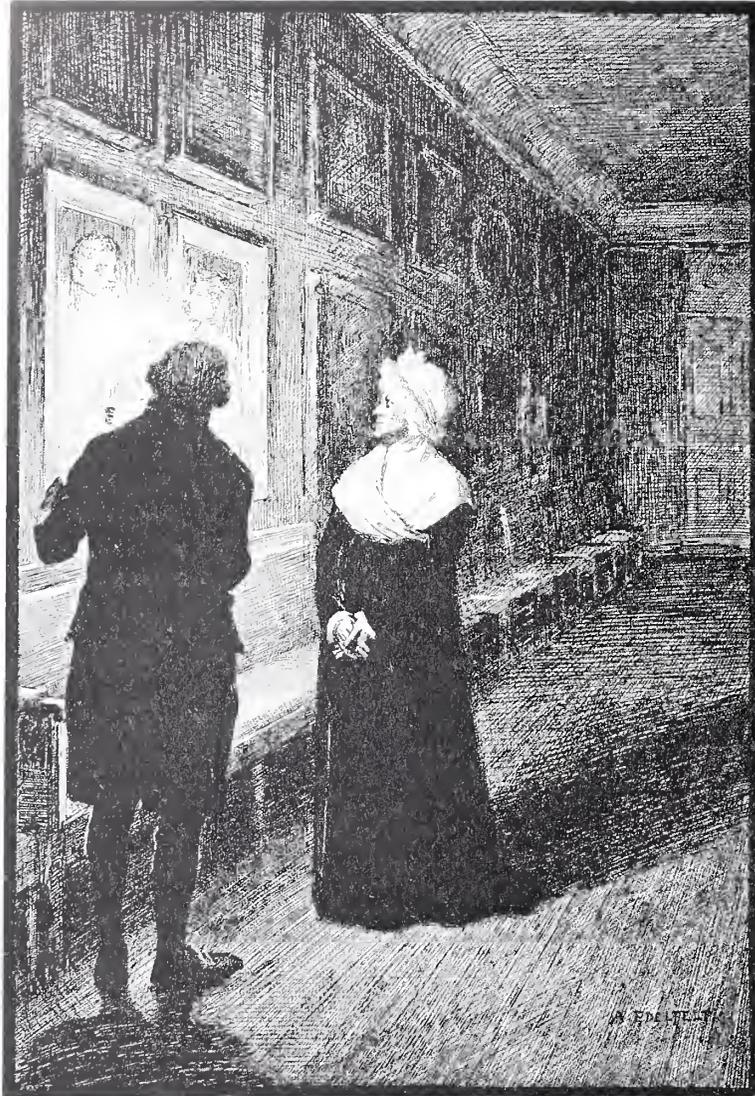
Proklamation des »l'art pour l'art«, ein Streben aus der Malerei selbst, ohne Idee- und Gefühlsverbindungen, ihre ganze Macht zu entwickeln. »Natur« wurde das Stichwort, welches die Jungen unter die Fahnen sammelte, eine unverfälschte, nicht verzuckerte Wirklichkeit, nicht photographiert, nicht mechanisch abgeschrieben oder pedantisch beschrieben, sondern mit Künstleraugen gesehen, in einer mächtigen Ganzheit von Figuren und Landschaft, von Formen und

Farben und vor allem von Luft und Licht.

Nachdem Edelfelt durch eine Szene aus dem finnischen Bauernkriege im Jahre 1597 sich sozusagen eine Brücke zur Freiluftmalerei gebaut hatte, folgte eine ganze Reihe sehr bedeutender Bilder aus dem Volksleben in Finnland, vor allem in den Schären — die Leichenfahrt eines Kindes (1879, in der Sammlung Botkin, Moskau), »Gottesdienst in den Schären« (1881, im Luxembourg-Museum zu Paris), »Auf der See« (1883, im Museum zu Gothenburg), zwei Gemälde mit im stärksten Sonnenschein auf dem Strande spielenden Knaben (1884, das eine kaufte die russische Kaiserin, das andere kam in die Johnson-Galerie zu Philadelphia), »Samstagsabend« (1885, in der königlichen Galerie zu Kopenhagen), die »Frauen an der Kirche« (1887,

im Museum zu Helsingfors) und »Wäscherinnen« (1892, im Museum Alexanders III. zu St. Petersburg), letzteres ein Interieur mit reichen Lichtreflexen. Die folgenden Bilder derselben Art, wie »Trauer« (1894) und »In den äußersten Schären« (1896, im Museum zu Helsingfors), sind nicht mehr reiner Naturalismus, reine Freiluftmalerei, weißes Tageslicht, sondern Kolorismus und Helldunkel.

Es lag in dem Naturalismus Edelfelts eine Schärfe der Beobachtung, eine Größe und Einheit der Auf-



A. EDELFELT. ILLUSTRATION ZU DEN ERZÄHLUNGEN DES FÄHNRICHS STAHL

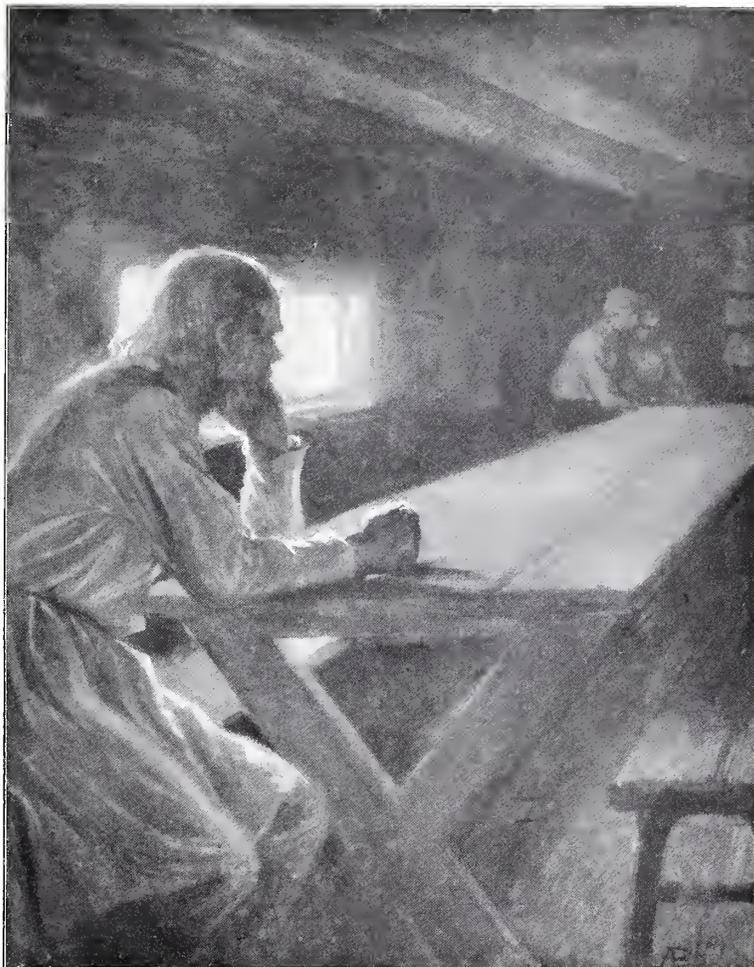
fassung, eine Sicherheit der Zeichnung, eine Kraft der Farbe, eine meisterhafte Breite der Pinselführung, eine jugendliche Begeisterung, eine siegreiche Willenskraft, ein Zusammenwirken von künstlerischen und moralischen Eigenschaften, welches keine Unterstützung durch das inhaltliche Interesse bedurfte. Daß der Naturalismus eine solche Bedeutung für die ganze künstlerische Entwicklung Edelfelts bekommen konnte, beruhte nicht nur darauf, daß diese Richtung ihm ein so ausgezeichnete Lehrmeister in seinen besten Entwicklungsjahren war, sondern auch darauf,

daß derselbe eigentlich so trefflich zu seiner eigenen Natur stimmte. Edelfelts Stärke lag nämlich gewiß mehr in seinem intelligenten Verstehen und seiner formellen Ausdrucksfähigkeit, als in der Phantasie und dem Gefühl. Er war sozusagen ein nüchterner Enthusiast, feurig lebensvoll, zugleich aber fast wissenschaftlich objektiv, seiner Sache leidenschaftlich ergeben und zugleich voller Selbstbeherrschung. Es liegt fast immer eine fühlbare Entfernung zwischen ihm und der Aufgabe oder seinen Modellen. Er war Aristokrat selbst in der Bauernmalerei, wengleich ein Aristokrat dieser edel humanen Art, welchem nichts Menschliches fremd ist. Schwärmerische Romantik lag seiner Natur ferne; er war Positivist, wie Ghirlandajo und Velasquez. Man versteht gewiß aus dieser Charakteristik ohne weiteres, warum er so gut nach Frankreich paßte.

Ich nannte absichtlich eben Ghirlandajo und Velasquez, weil Edelfelt mit ihnen auch die spezielle Veranlagung für die Porträtkunst gemein hatte. Sein Blick war ebenso durchdringend, wie klar. Er besaß in seltenem Grade Begabung für die äußere wie die innere Charakteristik, für die leibliche und geistige Ähnlichkeit, welche im Verein mit der technischen Überlegenheit seine besten Bildnisse zu Meisterwerken machte. Von Frans Hals und Velasquez ist gesagt

worden, daß zwischen ihren Sittenbildern und ihren Bildnissen eigentlich nur *der* wesentliche Unterschied bestehe, daß der Maler in dem ersten Falle seine Modelle bezahlte, im späteren selbst von ihnen bezahlt wurde. Etwas Ähnliches läßt sich auch von Edelfelt sagen. In seinen Volksbildern sah er das Volk mit der kühlen Objektivität, der analysierenden Beobachtung eines Porträtmalers an, und für seine Bildnisse ist es eigentümlich, daß er für die Inszenierung gerne ein Lebensmotiv suchte, die dargestellten Personen gerne in ihre Wirksamkeit versetzte, so z. B.

Pasteur in sein Laboratorium (1885, von der französischen Regierung für die Sorbonne angekauft), Dr. Roux (1895, vom Künstler an das Pasteur-Institut in Paris geschenkt) und Professor Tigerstedt (1903, im Karolinschen Institut zu Stockholm) in ihre Auditorien, Professor Runeberg in seine Klinik (1902, interimistisch in der Galerie zu Helsingfors), die Sängerin Aino Ackté auf die Szene vor einer Probe (1900, in der Galerie zu Helsingfors) und den Kapellmeister Robert Kajanus vor sein Orchester (1905, unvollendet). Edelfelts unersättliche Arbeitslust im Verein mit seiner Unfähigkeit, eine Bitte abzuschlagen, hatte zur Folge, daß er allzuviel produzierte und daß seine Arbeiten im allgemeinen und vielleicht besonders



A. EDELFELT. ILLUSTRATION ZU DEN ERZÄHLUNGEN DES FÄHNRICHS STAHL

eben seine Bildnisse leider von recht verschiedenem Werte sind.

Eine allgemeine Wahrnehmung läßt sich mit dieser Anmerkung verknüpfen. Wie schon angedeutet, wurde Edelfelt ein beliebter Porträtmaler in der vornehmen Welt. Schon im Winter 1881—82 malte er z. B. für das russische Kaiserhaus, 1891 für den König von Schweden einen von seinen Söhnen, 1894 die Prinzessin Maria von Dänemark, 1896 Kaiser Nikolaus II. und 1903 die Erbprinzessin Charlotte von Sachsen-Meinigen. Seine Damenbildnisse sind wirklich sehr zahlreich. Indessen darf wohl kaum ein einziges

von seinen »vornehmen« Bildnissen auf gleicher Höhe mit den oben genannten und noch vielen anderen Porträts von geistig bedeutenden Persönlichkeiten oder Freunden gestellt werden. Und dennoch konnte er in jenen seine mondäne Liebe zu farbenreicher und lockerer Eleganz befriedigen. Dieselbe Bemerkung läßt sich auch in Betreff seiner, besonders aus der früheren Zeit zahlreichen Kirschen- oder Blumenmädchen machen, hübscher Pariser Modelle in einem »coin d'atelier«, einer hocheleganten Szene aus der Kinderstube (1885, gekauft vom Kaiser Alexander III.) und vielen anderen Bildern ähnlicher Art. Was ihn als Weltmenschen entzückte, Frauenschönheit und Kostümpracht, schien er in der Kunst zumeist nur als oberflächliche Augenweide, als eine persönliche Liebhaberei und Erholung zu behandeln. Auf jeden Fall vermochte es ihn selten zu dem künstlerischen Ernste anzufeuern, wie z. B. die alte Volkssängerin Paraske, diese wunderliche Mischung von Hexe und Sibylle. Edelfelts beste Bilder enthalten nämlich in der Regel etwas von Entsagung, obgleich andererseits nicht gelegnet werden kann, daß manche von seinen eleganten Damenporträts und mondänen Sittengemälden, wie die Frühlingszene aus dem Luxembourg-Garten (1886—87, zurzeit in der Galerie zu Helsingfors) und das Champagner-Mädchen (»Carneval de Paris«, 1895) zu seinen vorzüglichsten Werken gehören. Nimmt man aber sein Werk im großen ganzen, so ergibt sich jedenfalls ein ziemlich merkbarer Dualismus zwischen dieser zahlreich vertretenen Richtung, wo eine routinierte Delikatesse herrscht, und der, welche von seiner künstlerischen Überzeugung bestimmt wurde.

Die naturalistische Epoche war, wenigstens was die nordischen Künstler anbelangt, eine kosmopolitische Zeit. Die Natur kennt kein Vaterland. Die Reaktion der neunziger Jahre führte auch in dieser Hinsicht einen Umschwung herbei. Dieselbe Richtung, welche die unpersönliche Wirklichkeitskunst verpönte und wieder die Ideen und die Phantasie in Ehren aufnahm, welche die halb wissenschaftliche Wahrnehmung und Reflexion mit einer schwärmerischen Subjektivität, die genaue Naturanalyse mit der Synthese der inneren Anschauung ersetzte, erweckte auch den Nationalismus zum Leben. Die Künstler zogen von den großen, ausländischen Kunstzentren, wo sie früher dezennienlang geblieben, wieder in die Heimat zurück und ließen sich gerne auf dem Lande nieder. Des Modernen überdrüssig, begannen sie das Altertümliche und das Naive zu suchen, vertieften sich in Sagen, Legenden und volkstümliche Mythen, welche dem romantischen Gefühl Nahrung gaben und der Einbildung die Zügel schießen ließen. Manchmal sah es ja aus, als hätte man das Künstlerische in der möglichst auffallenden Entfernung von Natur gesucht. Was Edelfelt betrifft, so war seine künstlerische Auffassung schon bestimmt und seinestheils blieb er sowohl dem Symbolismus als dem Synthetismus und dem Nationalismus als Kunst doktrinen fremd. Er kam somit in den ausgesprochensten Gegensatz zu dem elf Jahre jüngeren Gallén, welcher, ebenfalls in dem französischen Naturalis-

mus erzogen, den ganzen Umschwung mitmachte und in Finnland der typische Vertreter der neuen Strömung wurde. Sie gehören verschiedenen Generationen, verschiedenen Rassen an. Denn bei Gallén ist der Nationalismus finnisch gefärbt; er sucht seine Inspiration in der phantastischen Urzeitstimmung des großen Nationalepos »Kalewala«. Zwar wäre es unrichtig zu behaupten, daß Edelfelt von der Reaktion gegen den Naturalismus ganz unberührt geblieben wäre. Die Wirkung derselben bemerkt man, wie schon angedeutet wurde, sogar in seinen Volksbildern der neunziger Jahre; viele seiner späteren Zeichnungen sind in der neuen, schwarzweißen Manier gehalten und für ein monumentales Fenstergemälde in Glasmosaik (Helsingfors, im Hause der nyländischen Studentenkorporation) benützte er unverhüllt die dekorative Stilisierung des »neuen Stils«. Dies waren jedoch nur recht zufällige Äußerungen der Empfänglichkeit Edelfelts. Auf ähnliche Weise konnte er in seinen Bildnissen gelegentlich mehr oder weniger deutlich Tizian oder Velasquez imitieren und die zwei ersten der gleich zu nennenden Werke sind unter dem Einflusse Fritz von Uhdes entstanden.

Der Inhalt begann nämlich ihn wieder zu interessieren und mit seinen künstlerischen Errungenschaften aus den achtziger Jahren kehrte er zu seinem Ausgangspunkte, der historischen Kunst zurück. Er malte 1889 den »Weihnachtsmorgen« (Maria mit dem Kinde; nach Amerika verkauft), 1890 »Christus und Magdalena« (nach einer altfinnischen Transskription, welche den Erlöser zu einem armen Hirten und Magdalena zu einem reichen Bauernmädchen macht), 1893—94 ein Altargemälde, die Anbetung der Hirten, für die Stadtkirche in Wasa. 1892 und 1899 nahm er aus den Erzählungen des Fähnrichs Ståhl Motive zu zwei Gemälden, den Marsch der Björneborger und den Landeshauptmann. Zu Weihnachten 1894 erschienen die »Schwedischen Bilder« des Grafen Snoilsky, 1895 Runebergs »König Fjalar«, 1898—1900 die »Erzählungen des Fähnrichs Ståhl«, 1904 »Das Geld des Herrn Arne« von Selma Lagerlöf, alle mit Zeichnungen von Edelfelts Hand. Außerdem lieferte er solche zu der illustrierten Auflage der Kindermädchen von Toppelius und zu dem internationalen Prachtwerk »De geillustreerde Bybel«. Es ist ja höchst wahrscheinlich, daß Edelfelt diese Wirksamkeit, wie das Radieren, als eine Abendbeschäftigung, besonders in dem lichtarmen, nordischen Winter, willkommen war. Man darf aber keineswegs voraussetzen, daß er in der Illustration nur eine gleichgültige Nebenarbeit oder eine leichte Erholung sah. Das Illustrative eignete sich offenbar besonders gut für Edelfelts Naturell. Im Gesellschaftsleben war er selbst ein Erzähler von hinreißender Lebendigkeit und Anschaulichkeit, in der Zeichnung lag doch schließlich seine vornehmlichste Stärke und seine hellsehende und objektive Intelligenz war ohne Zweifel eine ausgezeichnete Voraussetzung für eine solche künstlerische Übersetzungsarbeit. Ist ja doch die Illustration, wie das Bildnis, eine Dolmetscheraufgabe. Die Fähigkeit Edelfelts, sich in den Charakter der verschiedenen Dichtwerke zu versetzen und den-



A. EDELFELT. CHRISTUS UND MAGDALENA



A. EDELFELT. WEHNACHTSMORGEN

...sichtbar zu machen, war eine ... In den »Schwedischen ... reich und prächtig, im »Fähn- ... und voller vaterländischen Pathos, ... ahnt man die Geister, ... nicht zeigen. Was es heißt, »Fähn- ... illustrieren, das wissen alle die Tausende

... Finnland ... und Schweden für welche diese Gedichte Runebergs über den Krieg 1808–9 ein heiliger Schatz sind. Wo die Versuche seiner

Vorgänger, des finnländischen Malers Ekman und des Schweden Malmström, mißlingen, da steht Edelfelt auf der Höhe seiner Aufgabe. Hier war jedoch das künstlerische Meistertum allein keineswegs genügend. Es galt mit der einfachsten Natürlichkeit, welche das Theatralische wie jede banale Verschönerung scheut, den höchsten Idee- und Gefühlsgelhalt zu vereinigen.

Das Instrument mußte mit dem feinsten Gehör

gestimmt sein, der Ton

mußte haarscharf getroffen werden. In der Tat zeigte Edelfelts Naturell eine nicht geringe Verwandtschaft mit demjenigen Runebergs: den heiligen Ernst und das Gefühl der Verantwortlichkeit den Aufgaben gegenüber, den Respekt für die Erinnerungen, die vaterländische Begeisterung, die Klarheit des Gedankens und der Formgebung, die ruhige Beherrschung der Kunstmittel und schließlich die schwedisch-finnländische

Gemütsart und Bildung. Gallén hätte ebensowenig Runeberg illustrieren können, wie Edelfelt »Kalewala.«

In der steigenden Bedeutung des Vaterlandsgefühls für Edelfelts Kunst darf man wohl einen Einfluß des künstlerischen Nationalismus voraussetzen. Weit stärker wirkten jedoch auf ihn gewiß die drohenden Wolken, welche in den neunziger Jahren über Finnland herauf-

zogen und sich schließlich in der fürchterlichen politisch-kulturellen Zerstörung entluden, welche binnen kurzem über das Volk losbrach. Die Gefahr des Vaterlandes entzündete seinen Patriotismus zu hohen Flammen und verlieh, wie in seiner Jugend die Opposition gegen das künstlerisch Überlebte, seinen Anstrengungen die Kraft des Zornes. »Sie werden sehen, wen sie gestochen haben!« Es lag vom Anfang an etwas Ritterliches in seinem Wesen, es kam jetzt etwas Heroisches in seine Kunst. Und es wurde ihm vergönnt, das Großwerk seines Lebens, welches seine Gedanken dreizehn Jahre



A. EDELFELT. J. W. RONEBERG

lang beschäftigte, zu vollenden (im Herbst 1904) — die Darstellung der Stiftung der finnländischen Universität durch Pehr Brahe 1640, ein großes, dreigeteiltes Wandgemälde in der akademischen Aula zu Helsingfors. Es wurde die reife Frucht seiner Entwicklung, welche wohl in erster Linie seinen Namen in die Nachwelt tragen wird. Das potenzierte Selbstbewußtsein der schwedischen Großmachtszeit verschmolz mit dem vaterländischen

Pathos des Malers. Nirgends ist er so stolz und so vornehm, so kraftbewußt und doch so beherrscht. Nirgends ist die Inspiration stärker, die Einheit mächtiger, die Linien so groß, die Farben so tönend wie hier. Dabei versteht er, den verschiedenen Forderungen der großen Aufgabe glänzend zu genügen: der realistischen Wahrscheinlichkeit, der historischen Glaubhaftigkeit, zugleich aber auch dem Anspruch der architektonischen Umgebung auf Monumentalität und stilisierende Vereinfachung, außerdem der ideellen Bedeutung des Platzes und vor allem des Staatsaktes selbst, welcher für Finnland so segensreiche Folgen hatte. Und das Gefühl dieser historischen Bedeutung, die Ahnung dessen, was man nicht sieht, wird geweckt, nicht durch Embleme, Symbole oder Inschriften, sondern nur durch die hohe Würde des Geistes, welcher das Werk beseelt.

Als Naturalist war Edelfelt selbstverständlich auch

in der Landschaft zu Hause, wiewohl er jedoch auf diesem Gebiete es nicht zu etwas seinen Figuren Ebenbürtigem brachte. Es fehlte ihm gewissermaßen der Sinn für das stimmungsvolle Gefühlsleben der Natur, für die intime Versenkung in die Naturseele. Sein Blick war zu durchdringend, um den über den Wassern schwebenden Geist zu entdecken. Und trotzdem hat er manche prächtige Landschaftsbilder gemalt, sei es aus den Umgebungen von Paris, Helsingfors oder Borgä, sei es im Winter oder Sommer, sei es glühender Sonnenschein oder träumerische Abenddämmerung über Wald und See. Und zu den vorzüglichsten Illustrationen zu »Fähnrich Ståhl« gehören einige Landschaftszeichnungen. Aus Edelfelts Landschaften spricht jedoch schließlich mehr ein stolzes und glückliches Gefühl ihrer Schönheit, als eine poesievolle Romantik.



A. EDELFELT. KARL A. TAVASTSTJERNA

AUS DEN KUNSTSAMMLUNGEN DES HAUSES ESTE IN WIEN

VON OTTO EGGER UND HERMANN JULIUS HERMANN

DURCH eine hochherzige Entschließung Seiner Kaiserlichen und Königlichen Hoheit Erzherzog Franz Ferdinand wurde im Herbst 1904 ein großer Teil seines reichen Kunstbesitzes der öffentlichen Besichtigung zugänglich gemacht. Seine gnädige Bewilligung, von einigen der bedeutendsten Objekte photographische Reproduktionen in dieser Zeitschrift veröffentlichen zu dürfen, ermöglichte die vorliegende Besprechung. Die Verfasser nehmen sich die Ehre, hierfür Seiner Kaiserlichen und Königlichen Hoheit an dieser Stelle ihren ehrfurchtsvollsten Dank auszusprechen. Ferner danken die Verfasser dem Kustos der Sammlung, Herrn Karl Frank, für seine tätige Unterstützung, sowie für mancherlei Auskünfte über einzelne Objekte.

Schon seit langer Zeit war man auf den Bestand dieser Sammlung gespannt, da die Herkunft der meisten Objekte aus Kunstkammern berühmter italienischer Fürstenhäuser von vornherein erwarten ließ, daß eine ganze Anzahl bemerkenswerter, bisher unbekannter Kunstwerke hier verborgen sei. Eine Reihe der wertvollsten stammt ja aus den Estensischen Sammlungen zu Modena, ferner ein großer Teil aus dem Schlosse der Obizzi, Catajo, unfern von Battaglia bei Padua. Die gegenwärtig provisorisch aufgestellten Sammlungen füllen acht Parterresäle eines für Museumszwecke adaptierten Zinshauses (III. Beatrixgasse 25), dessen drei Stockwerke nebst einigen Sälen im Parterre die reichen naturhistorischen und ethnographischen Sammlungen beherbergen, die der Erzherzog von seiner 1892 bis 1893 unternommenen Weltreise heimbrachte. Eine Würdigung dieser Weltreisesammlung entzieht sich meiner Beurteilung, doch möchte ich die Aufmerksamkeit besonders auf einige schöne altjapanische Bronzen lenken. Mit Ausnahme eines großen Oberlichtsaales, der den größten Teil der kostbaren Antikensammlung aus Catajo enthält, eignen sich die nicht zum besten erleuchteten Säle wenig für eine günstige Aufstellung alter Kunstwerke, obwohl Herr Kustos Frank nach Tunlichkeit bemüht ist, die bedeutendsten Stücke in besseres Licht zu bringen. Eine planmäßige Neuaufrichtung in geeigneteren Räumen würde wesentlich dazu beitragen, den erzherzoglichen Sammlungen, die zu den bedeutendsten Wiener Kunstsammlungen gehören, die gebührende Wertschätzung zu schaffen.

Nicht der ganze reiche Kunstbesitz des Erzherzogs kam in Wien zur Aufstellung. Die ägyptischen Altertümer wurden nach dem Schlosse Artstetten bei Pöchlarn an der Donau, die berühmte Waffensammlung nach dem Schlosse Konopischt in Böhmen gebracht; eine kleine, aber ausgewählte Kollektion italienischer Majolikateller

und spanisch-maurischer Fayencen ist in einem Zimmer des angrenzenden Modenapalais untergebracht, während drei kostbare Miniaturhandschriften aus dem Besitze Estensischer Fürsten unter besonderem Verschlusse verwahrt werden. Endlich harren noch die Gemälde einer Aufstellung, unter denen sich eine Reihe von interessanten italienischen Bildern befinden soll¹⁾. Gegenwärtig sind die Antikensammlung aus Catajo, die Sammlung von Skulpturen und kunstgewerblichen Erzeugnissen der Renaissance, sowie die mit Recht weltberühmte Estensische Sammlung von Musikinstrumenten — eine der kostbarsten Kollektionen dieser Art — der allgemeinen Besichtigung zugänglich.

Über die Geschichte der erzherzoglichen Kunstsammlungen sind wir nur im allgemeinen unterrichtet. Für eine Reihe der wertvollsten Objekte ist wenigstens die Herkunft aus Modena gesichert. Gelegentlich der Verhandlungen, die Vertreter der italienischen Regierung 1868 und 1869 mit Bevollmächtigten des nach Wien übersiedelten Erzherzogs Franz V. von Österreich-Este führten, wurden nämlich Verzeichnisse von Kunstwerken angelegt, die dem Erzherzog überlassen werden sollten. Die Mehrzahl der in diesen von Venturi am angegebenen Orte veröffentlichten Verzeichnissen genannten Objekte ist in den erzherzoglichen Sammlungen nachweisbar; einige nicht zur Aufstellung gelangte Stücke befinden sich in den unzugänglichen Appartements des Erzherzogs im oberen Belvedere. Leider besitzen wir keine nähere Kenntnis von dem ursprünglichen Bestande der Kunstsammlungen der Obizzi im Schlosse Catajo; vermutlich könnten Nachforschungen in dem sogenannten Geheimarchiv der Obizzi in dieser Hinsicht mancherlei Aufklärung bringen. In Giuseppe Betussis Beschreibung von Catajo²⁾, die eine überaus breitspurige, in der im Cinquecento so beliebten Dialogform verfaßte Erläuterung der Fresken G. B. Zelottis enthält, findet sich nur eine kurze Erwähnung der reichen Armeria, während

1) In den Verzeichnissen der für den letzten Herzog von Modena, Erzherzog Franz V., bestimmten Kunstgegenstände werden nebst Werken des 19. Jahrhunderts unter anderen Gemälde von Andrea del Sarto, Dosso Dossi, Salvator Rosa genannt. Es besteht die Hoffnung, daß auch die Gemäldegalerie nach vollendeter Aufstellung öffentlich zugänglich gemacht wird. Vergl. A. Venturi, *La R. Galleria Estense in Modena* (Modena 1882), p. 469, documenti.

2) *Descrizione del Catajo, luogo del marchese Pio Enea degli Obizi, condottiere di gente d'armi e collateral generale della serenissima Repubblica di Venezia, contenente diversità d'istorie fatta da Giuseppe Betussi Bassanese l'anno MDLXXII con l'aggiunta del co: Francesco Berni, Ferrara 1659.*

von Kunstwerken des Altertums und der Renaissance nichts genannt wird. Ihre wesentlichste Ausgestaltung dürfte die Sammlung dem kunstsinnigen Tommaso degli Obizzi verdanken, der mit Teodoro Correr und Girolamo Ascanio Molin¹⁾ zu den eifrigsten oberitalienischen Sammlern des ausgehenden 18. Jahrhunderts gehörte. Ein Teil des reichen Kunstbesitzes dieses Mäcens befindet sich heute im Museo Estense zu Modena. In seinem Testamente vom 2. Juni 1803 hatte nämlich Tommaso degli Obizzi den Herzog von Modena Ercole III. zum Universalerben eingesetzt mit der Bestimmung, daß sein Nachlaß nach dem Tode Ercoles an den letzten Sohn des Erzherzogs Ferdinand, Erzherzog Franz und dessen Gemahlin Beatrix, eine geborene Prinzessin von Modena, übergehen sollte. Dadurch gelangten die Kunstsammlungen der Obizzi in den Besitz der Herzöge von Modena, durch deren letzten, Erzherzog Franz V., ein Teil der Kunstschätze der Este und der Obizzi nach Wien kam. In Catajo verblieben nur Reste des Obizzischen Kunstbesitzes — wie vor allem die Antikensammlung —, die 1896 nach Wien gebracht wurden.

Da die erzherzoglichen Sammlungen bis zum Herbst 1904 unzugänglich blieben, haben sie auch in der kunstwissenschaftlichen Literatur bisher soviel wie keine Beachtung gefunden, während die Antikensammlung, die bis 1896 in Catajo blieb, schon seit längerer Zeit die Aufmerksamkeit archäologischer Fachkreise auf sich gezogen hat.

H. J. Hermann.

DIE ANTIKEN-SAMMLUNG

Da der Zutritt in das Schloß Catajo seinerzeit nur selten gestattet war, wird es wohl viele Kenner Italiens geben, die nichts von den schönen und interessanten Werken antiker Kunst des Estensischen Besitzes wissen. Die folgenden Zeilen und Abbildungen wollen die Leser dieser Zeitschrift auf einige Hauptwerke aufmerksam machen; von einer nur annähernd vollständigen Beschreibung der Sammlung kann hier abgesehen werden, da sie in der kunstarthäologischen Literatur wiederholt beschrieben und gewürdigt wurde²⁾.

Die Sammlung besteht außer einer nicht unbedeutenden Kollektion von prähistorischen (zumeist aus Oberitalien stammenden), ferner griechischen und römischen Tongefäßen, Lampen, Terrakotten, Bronzegeräten und Gläsern, aus Werken griechischer, etruskischer und römischer Plastik.

Das neue Museum, das durch die Übertragung einer altitalienischen Sammlung in eine moderne Haupt-

stadt den Freunden alter Kunst geboten wird, unterscheidet sich wesentlich von anderen Antikensammlungen. Zunächst rein äußerlich dadurch, daß hier eine große Zahl von Werken der Skulptur ohne Rücksicht auf die historische Bestimmung aufgestellt ist, wie dies auch seinerzeit in Catajo der Fall war, so daß der Besucher alles andere als eine wissenschaftlich angeordnete Sammlung findet. Dementsprechend sind auch die modernen Ergänzungen von den meisten Objekten nicht entfernt worden, und es versteht sich von selbst, daß diese den Eindruck der Antike sehr verändern, manchmal auch entstellen. Gerade dadurch aber glaubt sich der Besucher in vergangene Zeiten versetzt, in denen man lieber ein recht und schlecht ergänztes Ganze als unverletzte Fragmente sehen wollte, und so ist die aus ihrer ländlichen Einsamkeit in die Öffentlichkeit gebrachte Sammlung ein interessantes Dokument für die Geschichte des Geschmackes.

Diesem äußeren an die Vergangenheit gemahnenden Eindruck entspricht auch der innere Charakter, der ganz und gar der einer alten venezianischen Privatsammlung ist, wie es deren vormals viele gab, — das von Scipione Maffei in Verona begründete Antikemuseum ist ein Beispiel. Außer griechischen Idealköpfen und Statuen oder deren römischen Repliken, Porträts und Sarkophagen der römischen Kaiserzeit und etruskischen Aschenurnen, wie wir sie in anderen italienischen Sammlungen finden, enthält sie nämlich zwei Klassen von sonst seltenen Monumenten: mehrere griechische Grab- und Votivreliefs, und wie eine historische Ergänzung dazu eine Reihe von merkwürdigen römischen Grabsteinen. Der Reichtum an ersteren erklärt sich aus dem ständigen Verkehre, den venezianische Schiffe mit Griechenland und den griechischen Inseln unterhielten — man hat daran gedacht, daß solche Steine als Ballast auf der Rückfahrt vom Orient mitgenommen wurden —, die römischen Grabsteine mit individuellen Porträts, deren Stil so verschieden von griechischer Kunst ist, stammen aus der Umgebung von Catajo und erinnern an ähnliche Monumente des Museo civico in Padua.

Wie ich schon vorhin bemerkte, ist die Sammlung nicht historisch geordnet; gleichwohl bietet sie Besuchern, die sich ein wenig bemühen, sich in ihr heimisch zu machen, Gelegenheit, Schönes und Bemerkenswertes aus den *verschiedensten* Epochen des Altertums kennen zu lernen.

In die erste Hälfte des 5. vorchristlichen Jahrhunderts gehört seinem Stile nach ein Athletenkopf¹⁾, die Replik eines Kopfes im Stile Myrons finden wir einer modernen Imperatorenbüste aufgesetzt, ein Bruchstück vom Nordfriese des Parthenon vertritt die Zeit des Phidias, ein Jünglingskopf die Kunst des Polyklet, die attische Grabplastik des 4. Jahrhunderts vor Chr. wird uns in einem Relief vorgeführt, das eine Gruppe von zwei einander die Hände reichenden Frauen und einen Mann darstellt²⁾. Auch wie dann

1) Venturi a. a. O. p. 337; Vincenzo Lazari, notizia delle opere d'arte e d'antichità della raccolta Correr di Venezia. Venezia 1859, p. V.

2) Vgl. C. Cavedoni: Indicazione dei Principali Monumenti Antichi del Reale Museo Estense del Catajo. Modena 1842. — Conze im Archäol. Anzeiger 1867, p. 93 ff. — Heydemann: Mitteilungen aus den Antikensammlungen in Ober- und Mittelitalien. Halle 1879. — H. Dütschke: Antike Bildwerke in Oberitalien, V, p. 160 ff. — Arndt-Bruckmann: Photographische Einzelaufnahmen antiker Skulpturen. München 1893.

1) Vgl. Furtwängler, Meisterwerke der griech. Plastik, p. 685.

2) Conze, Die attischen Grabreliefs, Nr. 326.

in späteren Zeiten die Kunst nach und nach neue Ausdrucksmittel für Gefühl und Leidenschaft gewinnt, können wir an einigen Werken verfolgen, so an einem schönen Jünglingskopf des 4. Jahrhunderts (Nr. 687) und einem Athletenkopf im Stile des Lysippos (Nr. 659), bis wir endlich in die eigentliche hellenistische Epoche geführt werden. Bezeichnend für diese Zeit ist ein männlicher Idealkopf im Stile der pergamenischen Schule (Nr. 424) und ein männlicher Kolossalkopf voll lebhaften Ausdruckes (Nr. 218). Aus römischer Zeit sind außer den bereits erwähnten oberitalischen Grabsteinen Statuen und Köpfe, darunter die schöne Grabstatue einer Dame (Nr. 32), die Porträtstatue eines Dichters (Nr. 316), zwei Statuen der Isis (Nr. 221 u. 312), die Statue eines Kaisers in der Toga (Nr. 309) und viele mit Reliefs verzierte Sarkophage; diese gehören verschiedenen Zeiten an: wir finden lebhaft bewegte Kompositionen des 2. und 3. nachchristlichen Jahrhunderts und andererseits jene bereits auf das Ende des Altertumes hindeutende Darstellungsweise, die dem Beschauer ruhige Figuren innerhalb eines architektonischen Rahmens — man möchte fast sagen ornamental — verteilt zeigt.



ABB. 1. ARCHAISCHER KOPF

Aus dem reichen Schatze von Marmorskulpturen sind hier einige besonders schöne Stücke nach Aufnahmen von S. Schramm in Abbildungen wiedergegeben.

1. Ein schon bei Arndt in den »Einzelaufnahmen« Nr. 39 und 40 abgebildeter und kurz beschriebener *männlicher Kopf* (Höhe: 0,18) *in strengem, archaischem Stile*¹⁾ (Abb. 1). Nase und Kinn sind ergänzt, doch wird der allertümliche Eindruck dadurch in der Vorderansicht nur wenig beeinträchtigt: charakteristisch sind die steife Behandlung des Haares, das sich über der Stirne in drei Reihen von ornamentalen Löckchen aufbaut, die volle, ovale Form des Gesichtes, die Bildung der Augen, die aus Stein

eingesetzt sind, und deren Wirkung ursprünglich durch Bemalung erhöht war. Der Kopf, für dessen sichere Deutung bestimmte Anhaltspunkte fehlen, stammt noch aus dem 6. Jahrhundert vor Chr.

2. *Votivrelief, den Eleusinischen Gottheiten geweiht* (Höhe: 0,50, Abb. 2).

Die von einem niederen Giebel bekrönte Marmorplatte zeigt in flachem Relief vier Gestalten, die leider

1) Vgl. Dütschke a. a. O. Nr. 524.



ABB. 2. VOTIVRELIEF AN DIE ELEUSINISCHEN GOTTHEITEN

so zerstört sind, daß in der Abbildung vieles unklar ist und hier eine Beschreibung ergänzend eingreifen muß¹⁾. Sofort zu erkennen sind drei vollbekleidete Gestalten, links zwei Frauen, die eine sitzend, die andere stehend mit Fackeln in beiden Händen, und rechts, ihnen entgegengerichtet, ein bärtiger Mann. In der Mitte nimmt man die Reste einer auf dem Boden sitzenden Kinderfigur wahr, die einen Arm gegen die aufrecht stehende Frau erhebt.

Die beiden Fackeln in den Händen der stehenden Frau gaben schon Cavedoni²⁾ die Anregung zur richtigen Deutung auf Persephone. Die Göttin steht neben ihrer sitzenden Mutter Demeter; die übrigen zwei Figuren stellen sterbliche Menschen vor: einen Mann, der den Eleusinischen Göttinnen ein Kind darbringt, es ihrem Schutze empfiehlt. Für den modernen, unbefangenen Beschauer ist die Bedeutung des Reliefs natürlich nicht selbstverständlich, sie ergibt sich jedoch aus der Analogie anderer Bildwerke, die die beiden Göttinnen in ähnlicher Gruppierung zeigen³⁾, und wird bestätigt durch die Überreste einer Inschrift im Giebelfelde, die uns lehrt, daß wir es mit einem Weihgeschenke zu tun haben. Trotz des arg zerstörten Zustandes fühlt man noch die künstlerische Wirkung des Werkes, dessen Schönheit weniger in der Modellierung der Einzelheiten als in der Stellung und den beinahe wie eine Zeichnung wirkenden Silhouetten der Figuren zu suchen ist. Am schönsten ist wohl die Gestalt der Persephone mit dem anmutig geneigten Kopfe. Seinem Stile und dem Buchstabencharakter der Votivinschrift nach erweist sich das Relief als eine attische Arbeit aus der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts v. Chr.

3. Statue der Aphrodite mit Eros (Höhe: 1,28, Abb. 3).

Aphrodite ist hier in ruhiger Haltung dargestellt, bekleidet mit einem enganliegenden Gewande, das die Formen des Körpers mehr sichtbar macht als verhüllt: an der Schulter und dem Oberarme der

1) Arndt, Einzelverkauf Nr. 47; Dütschke 673; vgl. Conze a. a. O., p. 94.

2) a. a. O., p. 91.

3) Vgl. O. Kern, Mitteil. des d. archäol. Institutes in Athen 1892, p. 125.

linken Seite genestelt, ist es von der rechten Schulter herabgeglitten. Die Göttin neigt sich etwas nach rechts und stützt sich auf einen Baumstamm. Der rechte Arm fehlt von der Schulter an bis auf einen Rest der Hand, der an der rechten Hüfte ruht, der linke Vorderarm, der durch einen Zapfen angesetzt war, ist gleichfalls verloren gegangen. Der Kopf wendet sich mit einer leichten Drehung nach rechts,

die Augen blicken in die Ferne. Auf dem Baumstamm steht ein kleiner Eros, an die linke Schulter der Göttin gelehnt; abgebrochen sind der Kopf, die Arme und die Flügel, von denen man jedoch am Rücken noch Spuren sieht.

Die Gruppe wurde von R. von Kekule in den archäol. epigraph. Mitteilungen aus Österreich 1879 (p. 9ff.) ausführlich besprochen, ist aber dort auf der beigegebenen Tafel nicht stilgetreu abgebildet. Auf unserer Abbildung wurde versucht, der Statue, die in Wirklichkeit auf der modernen Plinthe weniger nach rechts geneigt ist, die von Benndorf vorgeschlagene Haltung zu geben¹⁾. Die nur roh bearbeitete Rückseite beweist, daß das Werk für die Aufstellung vor einer Wand oder in einer Nische bestimmt war.

Unser Kunstwerk hat, wie ich glaube, noch nicht die gebührende ästhetische Würdigung gefunden, vielleicht, weil man bei der Betrachtung antiker Statuen häufig die Frage, ob ein griechisches Original oder eine römische Kopie eines solchen vorliege, zu sehr in den Vordergrund stellt. Mir will scheinen, daß wir es hier mit der Arbeit eines fein empfindenden Künstlers und keines trockenen Kopisten zu tun haben: die ungemein reizvolle Behandlung des Gewandes, der zarte Eindruck des Kopfes mit dem anmutig gewellten

Haare sprechen dafür. Auch möchte ich bemerken, daß der linke Vorderarm besonders angesetzt war; gerade an Originalarbeiten griechischer Künstler kommt ein derartiges Anstücken bekanntlich häufig vor. Kekule, der die Statue damals noch nicht im Original kannte, faßt ihren Stil wohl mit Recht als hellenistisch

1) Vgl. dessen Anmerkungen zu Kekules Aufsatz in den Arch. epigr. Mitteil. 1879, p. 10.



ABB. 3. APHRODITE MIT EROS



ABB. 4. SARAPIS

wir in Abbildung 4 reproduziert (Höhe: 0,36). Er ist ein prächtiges Werk, obwohl der Hinterkopf und die langen auf die (moderne) Büste herabfallenden Locken von einem neueren Ergänzter herrühren, und der Bart an einigen Stellen mit Gips ausgebessert ist; außerordentlich schön sind die Behandlung des reichen, unterarbeiteten Haares und die majestätische Stirne mit der eigentümlichen Wölbung der Brauenbogen, welche die tief liegenden Augen (besonders an dem gegenwärtigen Standort der Büste in einem Oberlichtsaale) stark beschatten.

Der Kopf stellt einen dem Zeus verwandten, von der hellenistischen Kunst geschaffenen Göttertypus, den Sarapis, dar. Das auf dem Kopfe erhaltene Loch war zur Aufnahme eines Scheffels (*modius*), das Abzeichen dieses Gottes, bestimmt.

5. Gleichfalls ein hellenistisches Werk, aber stilistisch von dem soeben erwähnten Kopfe verschieden ist der *obere Teil einer Jünglingsstatue* (Abb. 5). (Höhe: 0,98).

Der rechte Unterarm ist abgebrochen, die ganze untere Körperhälfte fehlt gleichfalls.

Wir sehen hier einen jungen Mann in porträtartiger Auffassung dargestellt. Ein Mantel ist, von der linken Schulter ausgehend, vorne um den Körper, über den Rücken und dieselbe Schulter nach vorne gelegt, so daß der Hals, die rechte Schulter und der größte Teil der kräftig gebauten Brust frei bleiben. Der Kopf mit dem ein wenig geöffneten Munde ist nach rechts und aufwärts gewendet. Das Werk, das Arndt²⁾ richtig als ein Porträt der

auf. Der Kopf erinnert ein wenig an berühmte weibliche Idealköpfe des 4. und 3. Jahrhunderts, die etwas genrehafte Auffassung findet ihre Parallelen in Werken der Kleinplastik, Terrakottafiguren von Frauen mit dem Erosknaben.

4. Einen, so viel ich sehe, in der archäologischen Literatur noch nicht abgebildeten *Kopf eines bärtigen Gottes*¹⁾, finden

Diadochenzeit bezeichnet, wird von Dütschke¹⁾ mit Unrecht als leer und ausdruckslos beurteilt. Ich finde im Gegenteil, daß der Künstler sein Modell gut gesehen und der Haltung des Körpers einen ganz bestimmten Ausdruck gegeben hat.

6. *Grabrelief mit den Porträts eines Ehepaares*²⁾. (Höhe: 1,25). Das Relief befand sich einstens in der Casa Donà alle Torricelle in Venedig und gehört zu jenen eigentümlichen Grabsteinen, die sich, wie ich oben erwähnte, häufig in venezianischen Antikensammlungen finden. Da es ein sehr gutes Beispiel seiner Gattung ist — unter den hierher gehörigen Stücken der Estensischen Sammlung jedenfalls das Beste — mag gerechtfertigt scheinen, daß es hier (Abb. 6) publiziert wird.

Es stellt einen Mann und eine Frau in Vorderansicht dar, beide mit doppelten Gewändern bekleidet, ruhig nebeneinander stehend. Der eine Arm ist im Mantel verborgen, der andere frei. Zwischen, beziehungsweise neben beiden sehen wir drei kleine, stark beschädigte Kinderfiguren, von denen, da der unterste Teil der Platte fehlt, auf unserer Abbildung nicht viel zu erkennen ist. Oben erblickt man eine eingerahmte Tafel mit einem Ehrenkranz und der Inschrift: Ο ΔΗΜΟΣ (Die Gemeinde«). Auf dem Ge-

1) Nr. 786.

2) Vgl. Dütschke Nr. 438.



ABB. 6. KLEINASIATISCHES GRABRELIEF

1) Vgl. Dütschke, a. a. O. 693.

2) Einzelaufnahmen Nr. 41.

simse ist eine Inschrift eingemeißelt, die besagt, daß wir hier den Grabstein des Dionysios, des Sohnes des Epigonos und der Melitine, der Tochter des Attalos, vor uns haben¹⁾.

Das Relief stammt aus Kleinasien und ist ein Vertreter einer in archäologischer Hinsicht sehr interessanten Monumentengattung, jener Grabsteine, die wir nach dem Aufhören der attischen Sepulcralplastik in der hellenistischen Epoche bis zum Beginne der römischen Kaiserzeit in Kleinasien und auf den griechischen Inseln finden²⁾. Das Handwerksmäßige daran verrät sich in dem Mangel jeder eigentlichen Komposition: die Figuren sind hier wie Porträtstatuen einfach nebeneinander gestellt, doch sind die Köpfe gut und charakteristisch ausgeführt. Der Ehrenkranz erscheint in demselben Sinne wie auf ähnlichen Steinen Gerätschaften verschiedener Art: Hut, Schirm, Fächer, Bücher-

1) Vgl. Corpus inscript. Graec. Nr. 3299.

2) Vgl. E. Pfuhl, Jahrbuch des deutsch. archäol. Institutes 1905 (Bd. XX).

3) Vgl. Pfuhl, a. a. O. Tafel 5.



ABB. 5. HELLENISTISCHE PORTRÄTSTATUE



ABB. 7. TANZENDE MÄNADE

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XVII. H. 4

rollen, Kanne, Füllhorn usw. nämlich als eine der Weihgaben, die, wie man Grund hat anzunehmen, auf Friedhöfen des 2. und 1. Jahrhunderts vor Chr. häufig waren¹⁾.

Nach der Form der Buchstaben gehört das Relief in den Anfang des 1. Jahrhunderts vor Chr.

7. Ein schönes, malerisches Relief der römischen Kaiserzeit, das unten abgebrochen, sonst aber gut erhalten ist, gibt Abb. 7 wieder, eine *tanzende Mänade*, fast völlig bekleidet, mit einem Efeukranz in den aufgelösten Haaren (Höhe: 1,07). Sie hat den Kopf zurückgeworfen — ein für die Bacchantinnen charakteristisches Motiv der antiken Kunst — und schwingt in den erhobenen Händen die Schallbecken.

Die Platte, die aus dem 2. Jahrhundert nach Chr. stammt, gehörte gewiß zu einem größeren Fries mit der Darstellung eines Zuges von tanzenden Gestalten aus dem Gefolge des Dionysos. Daß sie zur Ansicht von unten bestimmt war, lehrt die nur ganz roh bearbeitete Brust, die dem Beschauer bei einer Aufstellung in einiger Höhe unsichtbar blieb. Das Bildwerk wurde

1) Vgl. Pfuhl, a. a. O. p. 152.

schon im Jahrgang 1879 dieser Zeitschrift (Seite 121 ff.) von Bemdorf erwähnt; die modernen Reproduktionsverfahren geben mir nun die Möglichkeit, die dort reproduzierte ungenügende Zeichnung durch eine bessere Abbildung zu ersetzen, die seinem künstlerischen Werte, der vor allem in dem reizend gefundenen Motive und der virtuoson Ausführung des Gewandes liegt, hoffentlich einigermaßen gerecht wird.

O. Egger.

KUNSTWERKE DER RENAISSANCE UND DER NEUEREN ZEIT

Die Renaissancesammlung ist in vier an die Säle der Antikensammlung grenzenden Räumen untergebracht. Wie die Antikensammlung trägt auch sie völlig das Gepräge einer oberitalienischen Sammlung. Mit Museen wie dem Museo Correr oder dem Museo archeologico im Dogenpalast zeigt die Wiener Sammlung mancherlei Berührungspunkte. Ist ja die Mehrzahl der Objekte oberitalienischen, vorwiegend venezianischen Ursprungs, wogegen die zum Teil bedeutenden Werke der toskanischen Plastik in der Minderzahl erscheinen. Der Schwerpunkt der Sammlung liegt in den italienischen Skulpturen des 15. und 16. Jahrhunderts; daneben verdienen insbesondere einige Arbeiten in Holz, Elfenbein, Wachs und Email, sowie Möbel Erwähnung, ganz



ABB. 8. DONATELLO: BRONZE-STATUETTE DES AMOR

abgesehen von der unvergleichlichen Sammlung von alten Musikinstrumenten, die seit langem als eine der reichhaltigsten Sammlungen dieser Art anerkannt ist.

Einem Entschlusse seiner K. und K. Hoheit hatte ich es zu danken, daß ich schon vor fünf Jahren zum erstenmal eine Reihe von photographischen Reproduktionen nach einigen der herrlichen Miniaturen in den drei berühmten Handschriften — der Borsobibel, dem Breviarium Ercoles I. und dem Gebetbuche Alfonsos I. — veröffentlichen durfte¹⁾. So werden auch die im folgenden genannten Objekte mit Genehmigung des Erzherzogs hier zum erstenmal

1) Zur Geschichte der Miniaturmalerei am Hofe der Este in Ferrara, Jahrbuch der kunsth. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses XXI (1900).

besprochen¹⁾ und zum Teil in Reproduktionen nach Aufnahmen von Siegfried Schramm in Wien wiedergegeben. In den folgenden Ausführungen muß ich mich natürlich mit einem Hinweis auf die kunsthistorisch merkwürdigsten Objekte begnügen. Da jede Vorarbeit fehlt, bin ich ausschließlich auf eine Analyse der Kunstwerke selbst angewiesen. Ich bin mir der Schwierigkeit der Aufgabe bewußt und zweifle nicht, daß sich für manches Zweifelhafte auf Grund von Spezialforschungen eine möglichst gesicherte Bestimmung wird feststellen lassen. Es wäre mir schon eine Genugtuung, wenn die folgenden Bemerkungen Anlaß zu solchen Untersuchungen böten.

* * *

Das größte Interesse wendet sich naturgemäß den größeren *Skulpturen der italienischen Renaissance* zu, unter denen sich Werke von großer Bedeutung befinden. An erster Stelle nenne ich eine 0,90 cm hohe *Bronzestatuette des Amor*, der auf den Fußspitzen stehend beide Arme erhoben hat, offenbar um einen Bogen zu biegen oder zu brechen, dessen Enden er in den Händen hält (Abb. 8). Die Statuette stammt aus der Sammlung Franz' V. und kam 1869 aus Modena nach Wien. In dem genannten Abgabeverzeichnis wird sie einfach als »amore che spezza l'arco, statua di bronzo« bezeichnet und mit 12000 Liren bewertet. Der schönen Bronze ist ein hoher Kunstwert nicht abzusprechen. Meisterhaft ist die gestreckte Stellung des Körpers zum Ausdruck gebracht. Die wundervolle Silhouette, das treffliche Verständnis für den anatomischen Bau des Körpers, die in breiten Flächen angelegte Modellierung sowie die technische Vollendung des Gusses deuten auf einen Meister hohen Ranges. In der Tat erinnert die Wiener Amorstatuette außerordentlich an authentische Werke *Donatellos*, dem die Statuette zugeschrieben wird. Man vergleiche z. B. Donatellos Putten am Sieneser Taufbecken oder jene an den Kanzelreliefs zu Prato und der Cantoria für den Florentiner Dom, besonders aber die Bronzestatuette des Cupido-Atys (Amor) im Bargello. Im Typus des Kopfes mit den vollen Wangen, dem Stumpfnäschen und dem Haarschopf über der Stirne, in den Körperproportionen und den etwas kurzen Armen erinnert die Wiener Statuette ganz außerordentlich an den Cupido des Bargello. Auch in der breitflächigen Modellierung stimmt der Wiener Amor mit den in den dreißiger Jahren ausgeführten Werken des Meisters wie dem Cupido oder dem bronzenen David im Bargello. Der technisch vollendete Guß läßt zudem an eine Epoche denken, in der dem Meister ein gewandter Techniker wie Michelozzo hilfreich zur Seite stand. Bis in alle Einzelheiten zeigt die Statuette die Hand eines bedeutenden Meisters. Mit welcher Sorgfalt sind die spiralförmigen Löckchen

1) Mit Ausnahme von vier Beinkästchen aus der Werkstätte der Embriachi, die zum erstenmal von Julius von Schlosser in seinem ausgezeichneten Aufsätze: Die Werkstätte der Embriachi in Venedig (Jahrb. der kunsth. Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses, Bd. XX (1899), p. 220 ff., veröffentlicht wurden.

der Haare, die Federn der Flügel wiedergegeben! Meisterhaft ist aber vor allem die anatomische Durchbildung, besonders des Brustkastens, wovon allerdings die beifolgende Abbildung kaum eine genügende Vorstellung gibt. Möglicherweise hat der Meister eine Antike als Vorbild benützt. Die braune Bronze ist mit einer tiefbraunen Lackpatina bedeckt, die an vielen Stellen abgegriffen ist. Im vollsten Sinne ist die Statuette als Freifigur empfunden, die von allen Seiten eine gefällige Silhouette bietet. Die hervorragenden künstlerischen Qualitäten erheben den Amor wohl zu der kostbarsten Cimelie der reichen Sammlung.

Als ein Werk Donatellos gilt auch ein reizendes vergoldetes Bronzemedailon (ca. 26 cm im Durchmesser; aus Catajo, Inv. Nr. 861), das in einen schönen tabernakelförmigen Marmorrahmen aus der zweiten Hälfte des Quattrocento eingelassen ist (Abb. 9). Das schöne Bronzemedailon stellt die Verehrung des Kindes durch die Madonna dar. Streng im Profil nach rechts sitzt die Madonna auf dem Boden; ein Schleier verhüllt ihr nach rückwärts gekämmtes, welliges Haar; den Kopf hält sie ein wenig gesenkt. Mit gefalteten Händen verehrt sie das im Schoße liegende Kind, das mit der Rechten den Schleier der Mutter faßt und sich mit der Linken an ihrem linken Fuße festhält. In der stimmungsvollen Ruhe der Mittelgruppe, der schönen Silhouette der Madonna, der Innigkeit des Verhältnisses zwischen Mutter und Kind liegt der besondere Reiz des köstlichen Werkes. Im Gegensatz zu dem ruhigen Ernst der Mittelgruppe steht die lebhaftige Bewegung der beiden Putten mit dem Feston im Hintergrunde rechts und links. In Stellung und Gewandbehandlung erinnern sie am meisten an die Putten der Cantoria für den Florentiner Dom, während die auf perspektivische Wirkung berechnete Modellierung im flachen Relief, die scharfkantige Faltengebung sowie der Typus der Köpfe besonders mit den Arbeiten Donatellos im Santo übereinstimmen. Man beachte auch, wie sich die Figuren durch ihre feingekörnte Oberfläche von dem glatten Hintergrunde abheben. Die Entstehung des trefflichen Werkes, von dem sich eine rohe Stuckwiederholung im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin¹⁾ befindet, dürfte etwa um 1440 anzusetzen sein. In der Komposition verwandt erscheint ein rohes unzeliertes Bronzemedailon im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin aus der Sammlung Hainauer²⁾, das in ähnlicher Weise die Madonna mit dem Kind, umgeben von sieben musizierenden Putten mit Festons, darstellt. Ferner sei auf einige in der Komposition einigermaßen ähnliche Werke hingewiesen, die zwar nicht dem Meister selbst, doch wenigstens seiner Schule



ABB. 9. DONATELLO: BRONZEMEDAILLON: MADONNA, DAS KIND VEREHREND. DER MARMORRAHMEN VON EINEM GEHILFEN DES ANTONIO ROSSELLINO (FRANCESCO DI SIMONE ?)

angehören, so: Zwei Stuckreliefs mit der heiligen Familie im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Bode, Denkmäler, Taf. 183), die Madonna der Capella Medici in S. Croce zu Florenz (Bode a. a. O., Taf. 177) und andere mehr. Wir dürfen wohl auch für das Wiener Medaillon die Mithilfe von Gehilfen bei der Herstellung des Bronzegusses voraussetzen, wie sich Donatello in der Regel technischer Hilfskräfte bei seinen Bronzearbeiten bediente (sowohl in Florenz [Michelozzo] als in Padua).

Das Medaillon umgibt, wie erwähnt, ein tabernakelförmiger Rahmen aus gelblichem Marmor, der einem florentinischen Marmorbildhauer der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts seine Entstehung verdankt. Auf einer Basis, die mit einem an Voluten befestigten Fruchtkranz und einer Pilgermuschel in der Mitte geschmückt ist, ruht ein von Kandelabern flankierter rechteckiger Rahmen, der mit symmetrisch angeordneten Ranken und Palmetten im Renaissancegeschmack verziert ist. Darüber liegt ein Gesims mit Kyma und Perlenstab, bekrönt von einer Fruchtschale,

1) Bode, Denkmäler der Renaissanceskulptur Toskanas, pag. 77 und Taf. 247. Bode dachte zunächst an Luca della Robbia, spricht sich aber dann in dem Nachtrag zu seinen Denkmälern (pag. 176), sowie in seinen Florentiner Bildhauern der Renaissance (Berlin 1902), pag. 116 f. für Donatello aus. Auch Bode hält das Exemplar der erz. Sammlung für ein Original Donatellos (Denkmäler pag. 176).

2) Bode, Denkmäler, pag. 53 u. Taf. 178; Flor. Bildh. pag. 123 f.



ABB. 10. WERKSTATT DER ROBBIA: DIE ANBETUNG DES KINDES DURCH MARIA

von der in Spiralranken endende Blätter herabhängen. Innerhalb dieses Rahmens sind über dem Bronzerelief Donatellos in äußerst flachem Relief zwei Engel mit Krone und Schriftband in den Händen dargestellt, während in die Ecken unter dem Medaillon Pilgermuscheln gesetzt sind. Die Ornamentik des Rahmens erinnert einigermaßen an die prächtigen Ornamente an dem Tabernakel des *Desiderio da Settignano* in S. Lorenzo zu Florenz, mehr noch an Werke des in der Ornamentik vielfach von *Desiderio* abhängigen *Francesco di Simone* (Ferrucci)¹⁾. Man vergleiche vor allem die schönen Ornamente, die er noch unter *Desiderio*'s Leitung an den Fenstern und Türen in der Badia di Fiesole arbeitete, oder jene an dem mit seinem Namen bezeichneten Grabmal Tartagni in S. Domenico zu Bologna, seinen Grabdenkmälern im Camposanto zu Bologna und andere mehr. Ich würde das Werk unbedenklich für eine Arbeit des *Francesco di Simone* halten, wenn nicht der Stil der beiden Engel über dem Bronzemedallion immerhin zur Vorsicht mahnten. Von der Haltung der Hände abgesehen — die durch Krone und Schriftband bedingt ist — stimmen nämlich diese beiden in äußerst flachem Relief ausgeführten Engel ihrem Stile nach völlig mit den Engeln an dem herrlichen Madonnenrelief *Antonio Rossellino*'s im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien. Man vergleiche

1) A. Venturi, *Francesco di Simone Fiesolano* im Archivio storico dell' arte V (1892), p. 371. — Bode, *Denkmäler* usw. p. 150 f., sowie Taf. 466—468.

den Typus der Köpfe mit den flatternden Haaren an den Schläfen, die Stellung der Beine, die unruhige Faltengebung der dünnen, zwischen den Beinen gebauschten Gewänder, durch welche die Körperformen durchscheinen, die bis zum Ellbogen aufgestülpten Ärmel, um sich zu überzeugen, daß das Relief der erzherzoglichen Sammlung mit Arbeiten aus *Antonio Rossellino*'s Werkstatt verwandt ist. Ich verweise ferner auf ein dem *Rossellino* zugeschriebenes, gegenwärtig verschollenes Madonnenrelief (in den sechziger Jahren im Florentiner Kunsthandel), von dem Bode in seinen *Denkmälern* der Renaissanceskulptur in Toskana (Taf. 557) eine Reproduktion nach dem Gipsabguß veröffentlichte. Von den beiden Engeln dieses Reliefs stimmt der eine links oben fast völlig mit dem an gleicher Stelle am Relief der erzherzoglichen Sammlung. Die handwerksmäßige Ausführung weist aber wohl eher auf einen Gehilfen des Meisters. Oder sollte man etwa annehmen, daß *Francesco di Simone*, dessen Figuren manchmal an *Desiderio*, öfter aber an *Verrocchio* erinnern, hier einmal ein Werk nach dem Vorbilde *Rossellino*'s schaffen wollte?

Bei der Unsicherheit, die bisher in der Bestimmung derartiger handwerksmäßiger Marmorarbeiten des Quattrocento herrscht, wird man sich wohl vorläufig mit dem Hinweis begnügen müssen, daß die Ornamentik jener des *Francesco di Simone* nahesteht, die beiden Engel jedoch auf eine Abhängigkeit von *Rossellino* weisen. Ich möchte da noch auf das schöne Madonnenrelief im Stadthaus zu Solarolo hinweisen, dessen Umrahmung wenigstens in ihrem Aufbau mit dem Wiener Relief verwandt erscheint. Es zeugt von der Schwierigkeit der Bestimmung solcher Werke, daß dieses Relief in Solarolo dem *Desiderio da Settignano*, dem *Francesco di Simone*, von Bode (*Denkmäler*, pag. 150) neuerdings dem *A. Rossellino* zugeschrieben wird. Sollten etwa beide Arbeiten, in Solarolo und in der erzherzoglichen Sammlung, aus einer Werkstätte hervorgegangen sein? Dasselbe gilt von dem Altar in der zweiten linken Kapelle (Cappella dei Martini) in S. Giobbe zu Venedig¹⁾, dessen Ornamentik auffallend an Arbeiten des *Francesco di Simone* erinnert, während die leuchtertragenden Engel sowie die Heiligenstatuetten der Richtung des *Antonio Rossellino* am nächsten stehen. Also auch hier — ähnlich wie an dem Werke der erzherzoglichen Sammlung — eine Ornamentik in der Art jener des *Francesco*

1) Vgl. Aug. Schmarsow, *Un capolavoro di scultura fiorentina del quattrocento in Venezia*, im Archivio storico dell' arte IV, p. 225 f. (1891). — Bode, *Denkmäler*, p. 151. — Pietro Paoletti di Osvaldo, *L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia II*, p. 199.

di Simone, sowie eine Verwandtschaft mit Rossellino im Figürlichen. Ein Zusammenhang mit *A. Rossellino's Werkstätte* erscheint mir bei dem Wiener Marmorwerke evident, gleichviel ob wir es dem Francesco di Simone oder einem Anonymus unter den Gehilfen Rossellino's zuschreiben wollen.

Diesen Werken der toskanischen Plastik reihe ich hier noch einige interessante *Arbeiten in glasiertem Ton* (aus Catajo) an, die aus dem überaus industriellen *Atelier der Robbia* stammen. Zwei von diesen gewinnen schon dadurch an Interesse, daß sie Nachbildungen bekannter Werke florentinischer Marmorbildner der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind, wie ja derartige Arbeiten vielfach in der Robbiawerkstätte hergestellt wurden. Ein großer, von einem schönen farbigen Fruchtkranz aus Birnen, Pinienzapfen, Blumen und Beeren umschlossener *Tondo* zeigt in weißen Figuren auf hellblauem Grund die beliebte Darstellung der *Anbetung des Kindes*: in der Mitte die Halbfigur der Madonna, die das vor ihr auf dem Boden liegende Kind verehrt, links der kleine Giovannino mit verschränkten Armen in härenem Gewand mit dem Hirtenstab, rechts eine Gruppe von drei Engeln, die einen Chor anstimmen. Den Hintergrund bilden grüne Fächerpalmen und hohe weiße Lilien mit gelben Staubgefäßen (Abb. 10). Nun ist die Mittelgruppe genau kopiert nach *Antonio Rossellino's* bekanntem *Tondo der Anbetung des Kindes*, von dem das Museo nazionale zu Florenz das Exemplar in Marmor, das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin das Tonmodell besitzt, das in Einzelheiten (z. B. im Gewand der Madonna) von dem Marmor exemplar abweicht. Ein Vergleich zeigt, daß die Mittelgruppe des Wiener Tondos zweifellos nach jener des Berliner Tondos gearbeitet ist. Da das Relief Rossellino's um 1470 entstanden sein dürfte, werden wir wohl die Entstehung der Wiener Replik in glasiertem Ton an das Ende des Quattrocento, wenn nicht schon an den Anfang des Cinquecento, setzen müssen. Gegen eine eigenhändige Ausführung durch *Andrea della Robbia* — die hier in erster Linie in Frage käme — spricht wohl vor allem die geringe Sorgfalt in der Glasur. Auch läßt die Tatsache, daß gerade in der Hauptgruppe eine sklavische Nachbildung eines Marmorwerkes vorliegt, eher an eine Herstellung in der produktiven *Werkstätte der Robbia* denken. Ein zweites glasiertes Tonrelief — gleichfalls ein *Tondo* in prachtvollem bunten Fruchtkranz aus Zitronen, Pinienzapfen, Eicheln und Blüten — zeigt in weiß auf dunkelblauem Grund eine *Nachbildung des bekannten Scipioreliefs*¹⁾, das durch Mr. Rattier als Geschenk

1) Vgl. Eugène Müntz, Léonard de Vinci (Paris 1899), p. 160; und Gaz. des beaux arts, 1897, I, 115 f.

in die Skulpturensammlung des Louvre gelangt ist (Abb. 11). Daß diesem herrlichen Marmorrelief eine Zeichnung Leonardo da Vincis zu Grunde liegt, glaubt Bode nach der wiederholt als Gegenstück herangezogenen Leonardozeichnung eines Kriegerkopfes im British Museum (aus der Sammlung Marcolmi) annehmen zu dürfen¹⁾. Das Wiener Terrakottarelieft gibt das Pariser Relief ziemlich treu, wenn auch etwas vergrößert wieder. Auffallend ist das tiefe Blau des Hintergrundes, von dem sich der weiße Kopf scharf abhebt. Die Ausführung ist außerordentlich sorgfältig. Es erscheint mir jedoch möglich, daß der Fruchtkranz, der nicht ganz mit der Kontur des Mittelbildes zusammenstimmt, erst später mit dem Relief vereinigt wurde. Wahrscheinlich handelt es sich überhaupt um eine Nachbildung aus neuerer Zeit nach dem Pariser Scipiorelieft. Ein *dritter Tondo* in einem Fruchtkranz aus Birnen, Zitronen, Feigen, Gurken und Trauben zeigt die *Halbfigur der Madonna* mit dem Kinde, das ein Täubchen in den Händen hält. Gesicht und Hände, sowie das rote Gewand der Madonna, endlich der nackte Körper des Kindes sind roh mit Ölfarben bemalt; der blaue, grüngefütterte Mantel Marias sowie der blaue Hintergrund glasiert. Einem modernen Restaurator ist die rohe

1) Bode, Denkmäler der Renaissance-Skulptur Toskanas, p. 147 (Taf. 463). — Ders., Leonardo als Bildhauer im Jahrb. der preuß. Kunstsamml. XXV (1904), p. 125. — Ders., Ital. Bildhauer der Renaissance, p. 106 f.



ABB. 11. WERKSTATT DER ROBBIA: NACH DEM SCIPIORELIEF IM LOUVRE

Bemalung der Nibben zuzuschreiben. Das Relief gehört schon der ersten Hälfte des Cinquecento an und rührt wohl von einem oberitalienischen Nachahmer der *Robbia* her. Endlich seien noch drei reizende weißglasierte *Putten* mit Fruchtkränzen erwähnt, die offenbar als Bekrönung eines größeren Altars oder Tabernakels aus der *Bottega der Robbia* gedient haben.

Als ein bezeichnendes Beispiel für den Stil der *römischen Bildhauerschule* der zweiten Hälfte des Quattrocento nenne ich ein Sandsteinrelief (Abb. 12) mit dem *Brustbilde des Papstes Sixtus IV.* (1470—1484) (Inv. Nr. 862, aus Catajo). Trotz der derben Ausführung sind die Züge des Papstes charakteristisch aufgefaßt; roh und handwerksmäßig jedoch die reichen, zum Teil vergoldeten Verzierungen der Gewandbordüre und der Tiara, sowie die Stoffmusterung des Pluviale wiedergegeben. Auf einen ungeschickten Steinmetz deutet auch die Unbeholfenheit in der perspektivischen Wiedergabe der Agraffe an der Brust. *Derselben Werkstätte* gehört nach meiner Überzeugung eine Büste im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin an, die 1846 im Berliner Kunsthandel als Bildnis des Papstes Paul II. Barbo erworben wurde, neuerdings als Porträt Alexanders VI. gilt. Bode hat die Berliner Büste¹⁾

dem Kunstkreise des in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Rom tätigen *Paolo Romano* (Taccone) zugeschrieben. Jedenfalls sind die beiden Papstporträts in Wien und Berlin in einer *römischen Werkstätte* der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstanden.

Durch eine größere Zahl von Werken ist die *venezianische Schule* vertreten. Die mittelalterlichen Skulpturen sind in einem kapellenartig eingerichteten Saale (Saal XIV) zusammengestellt. Einige *byzantinische Reliefs* stimmen so mit derartigen Werken in *Venedig*, daß wir mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen dürfen, daß auch die Stücke der erzherzoglichen Sammlung auf venezianischem Gebiete erworben

1) Abgebildet in der »Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche«, Veröffentlichung des Berliner Museums (1888), Taf. XI, Nr. 205; vgl. auch Bode, *Italienische Bildhauer der Renaissance* (Berlin 1887), p. 236.



ABB. 12. RÖMISCHE SCHULE DER 2. HÄLFTE DES 15. JAHRH.: (PAOLO ROMANO?). PORTRÄT DES PAPSTES SIXTUS IV.



ABB. 13. VENEZIANISCHE SCHULE, ENDE DES 15. JAHRH.: WEIBL. GEWANDSTATUETTE

wurden. So befinden sich hier einige byzantinische Reliefs etwa des 12. oder spätestens 13. Jahrhunderts, die den byzantinischen Reliefs an der Fassade von S. Marco völlig verwandt sind, so eine Madonna als Beterin und der heilige Pantaleon (mit der Aufschrift: Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΝΤΕΑΗΜΩΝ). Es bedürfte einer Untersuchung, ob diese Reliefs aus dem Orient importiert wurden oder in Italien von byzantinischen Künstlern oder als Nachbildungen byzantinischer Vorbilder von einheimischen Steinmetzen gearbeitet wurden¹⁾. Erwähnung verdienen ferner drei byzantinisierende *Sarkophagreliefs* des 13. Jahrhunderts, von denen die zwei kleineren Heilige vorstellen, das größere den zwischen zwei schwebenden Engeln thronenden Heiland. Die Übereinstimmung mit dem ganz verwandten Relief am Grabmal des Dogen Ranieri Zeno († 1268) in SS. Giovanni e Paolo zu Venedig²⁾ spricht wohl dafür, daß auch das Relief der erzherzoglichen Sammlung in *Venedig* entstanden ist. An den Wänden des Saales XIV, sowie an dem altarartigen Aufbau in demselben befindet sich ferner eine größere Anzahl von *Heiligenstatuetten* zwischen

1) Vgl. über derartige Reliefs in Venedig: Hans von der Gabelentz, *Mittelalterliche Plastik in Venedig* (Leipzig 1903), p. 123 ff.

2) Gabelentz a. a. O. p. 249.

gedrechselten Säulchen (Petrus, Paulus, der hl. Antonius abbas, der hl. Franz von Assisi usw.), offenbar Fragmente von einem venezianischen Altar oder Grabmal vom Anfang des 15. Jahrhunderts, dessen Schöpfer unter dem Einfluß der Brüder *Massagne* steht. Von den übrigen Skulpturen dieses Saales verdient noch ein kleines Relief der *Madonna mit dem Kind* zwischen zwei Engeln Erwähnung. Es stammt zweifellos von einem *Venezianer vom Ende des Quattrocento* und erinnert an Jugendarbeiten des Pietro Lombardo, in denen der Einfluß des Bartolomeo Bellano, sowie toskanischer Werke vielfach nachklingt¹⁾. Der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gehört ferner eine 83 cm hohe *weibliche Gewandstatuette* (Inv. Nr. 851) an, deren Bedeutung in Ermangelung jeglichen Attributes kaum anzugeben ist (Abb. 13). Die eigenartige Stellung der Beine, die etwas unruhige Faltengebung des dünnen um die Mitte gegürteten Gewandes, der Typus des Kopfes, sowie Haarbehandlung weisen auf einen Venezianer vom Ende des 15. Jahrhunderts. Ich finde die größte Übereinstimmung mit den betenden Engeln an dem prächtigen Tabernakel²⁾, das im Museo archeologico im Castello zu Mailand als ein Werk des sogenannten Meisters von S. Trovaso aufgestellt ist, von Pietro Paoletti³⁾ der Werkstätte des Antonio Rizzo zugeschrieben wurde. Man vergleiche die Kopftypen mit dem Lockenhaar, die zarten Gesichter, die Gewandbehandlung, sowie insbesondere die charakteristische Form der Hände mit der breiten Mittelhand und den spitzen Fingern. Im Gesichtstypus finde ich zudem eine auffallende Ähnlichkeit mit dem Schildträger links am Grabmal des Giovanni Emo (einst in S. Maria dei Servi, jetzt zerstreut; die Schildträger in der Sammlung der Marchise Arconati-Visconti in Paris [Les arts 1903, Nr. 19, pag. 24]); das bisher dem Pietro Lombardi, von Paoletti (a. a. O. II, p. 150, Fig. 20), dem Antonio Rizzo zugeschrieben wurde. Dieser Hinweis — es ließen sich noch andere verwandte Werke dieser Richtung nennen — wird wohl genügen, um die Statuette der *venezianischen Schule vom Ausgang des 15. Jahrhunderts* zuzuweisen.

1) Vgl. darüber Pietro Paoletti di Osvaldo, *L'Architettura e la scultura del rinascimento in Venezia II*, p. 193. Man vergleiche auch die *Madonna über dem Sakristeieingange* in S. Maria dell' Orto (Paoletti a. a. O. p. 158) u. a. m.

2) Vgl. Fr. Malaguzzi-Valeri, *Giovanni Antonio Amadeo*, p. 91, der mit A. G. Meyer, *Oberital. Frührenaissance II*, p. 188 sich dahin ausspricht, daß das Mailänder Relief nicht dem Amadeo, wie Sant' Ambrogio (Lega Lombarda, 22. Juni 1900) vermutete, sondern der Richtung des sogenannten Meisters von S. Trovaso angehört.

3) Pietro Paoletti di Osvaldo a. a. O. II, p. 159.

Unter den Marmorskulpturen steht obenan ein köstliches Hochrelief (Inv. Nr. 864, aus Catajo) mit den Brustbildern eines Jünglings und eines Mädchens (Abb. 14). Ein Efeukranz umschlingt das lockige Haar des Jünglings, so daß die Vermutung nahe liegt, daß die beiden Figuren als *Bacchus und Ariadne* zu erklären sind, wie ja auch im venezianischen Halbfigurenbild mehrfach mythologische Figuren in dieser Weise dargestellt wurden. Von hervorragender, wenn auch etwas kühler Schönheit ist der Kopf des Mädchens, dessen gewellte Haare in einer gestickten Haube¹⁾ stecken. Die Übereinstimmung mit dem ganz verwandten bezeichneten Relief des *Tullio Lombardo* im Museo archeologico im Dogenpalast macht es zweifellos, daß auch das Wiener Relief von dem Meister herrührt. Allerdings übertrifft es das Relief des Dogenpalastes sowohl in der klassischen Schönheit der Köpfe, als auch in der überaus delikaten Behandlung des Marmors und erinnert in dieser Hinsicht so sehr an das 1525 ausgeführte Relief Tullios (das Herz des Geizigen) in der Cappella del Santo zu Padua, daß auch das Wiener Relief etwa um diese Zeit anzusetzen ist. Derselben Epoche gehört auch ein schöner *Jünglingskopf* (aus Catajo) an, der unter den antiken Skulpturen des II. Saales (Säulenhalle) unter Nr. 341 aufgestellt ist. Ich verdanke den Hinweis auf dieses Stück meinen Freunden Otto Egger und Julius Bankö, die es als nicht antik erkannt haben. Die Haarbehandlung, der Kopftypus mit dem etwas geöffneten Munde, sowie die Behandlung des glatt polierten Marmors stimmen so mit *Tullio Lombardos*

1) Ganz ähnlich wie auf dem schönen Bilde einer jungen Frau, die ihr Haar ordnet, von Pierfr. Bissolo (früher dem Giov. Bellini zugeschrieben) in der Kais. Gemäldegalerie zu Wien (Nr. 13).



ABB. 14. TULLIO LOMBARDO: BACCHUS UND ARIADNE

Arbeiten im Sauro, daß ich auch diesen schönen Kopf für ein spätes Werk des Meisters halte. Die flauere Bearbeitung der Rückseite, insbesondere die Abflachung des Hinterhauptes machen es wahrscheinlich, daß der Kopf — ähnlich dem Doppelbilde des Bacchus und der Ariadne — vor einer Marmorplatte als Hintergrund gedacht war oder etwa als ein Fragment einer Hochrelieffkomposition anzusehen ist. Der äußerst tätigen *Schule der Lombardi* gehört ferner ein schöner, leider mehrfach restaurierter *Kaminfries* (aufgestellt im Saal II der Antikensammlung) an, der mit Ungeheuern, Satyrn, Nymphen und Knäblein mit allerhand kleinen Tieren belebt ist (aus Catajo). Kamine ganz ähnlicher Art aus der Werkstätte des Tullio und Antonio Lombardi sind mehrfach erhalten, so z. B. in den als Museo archeologico eingerichteten Appartamenti dei dogi des Dogenpalastes (Camera degli Scarlatti, Sala dei busti). Hier erwähne ich ferner einen schönen *Sarkophag* von einem Wandgrab (aufgestellt im Saale I der Antikensammlung; Tragpfosten dazu im Saale III), der mit köstlichen, von kleinen Vögeln belebten Ranken geziert ist (aus Catajo), wie wir sie in ganz ähnlicher Weise an Arbeiten der *Lombardischule* wiederfinden. Man vergleiche z. B. das Borsograv im Camposanto zu Ferrara.



ABB. 15. ANDREA RICCIO: SPHINX



ABB. 16. ATELIER DES ANDREA RICCIO: TINTENFASS

Der ersten Hälfte des Cinquecento gehört wohl auch ein schöner mit Puttenköpfen, Girlanden und Vögeln verzierter Pozzo (Saal I der Antikensammlung) an, der der Tradition nach aus dem Palazzo Venezia stammen soll.

Nur nebenher erwähne ich eine auf dem Altare in dem genannten kapellenartig eingerichteten Saale (XIV) aufgestellte Serie von rohen bemalten Alabasterreliefs, welche die Legende der heiligen Barbara, sowie die Heiligen Katharina und Apollonia darstellen. Die rohen, unbedeutenden Skulpturen sind spanische Arbeiten des 15. Jahrhunderts. Derselben Schule gehört auch ein Relief der Verkündigung im kunsthistorischen Hofmuseum zu Wien (Inv. Nr. 12) an, desgleichen ein Relief der Geißelung Christi, das über einer Türe in der Skulpturensammlung des Seminario patriarcale zu Venedig eingemauert ist.

Von den Marmorarbeiten späterer Zeit ragen nur einige wenige durch ihren Kunstwert hervor. Ich erwähne da vor allem eine schöne *Büste* (Saal III), die einen *Obizzi*, angeblich den Gründer der Sammlung, vorstellen soll. Ihrem Stile nach entstand die Büste etwa im Anfang des 17. Jahrhunderts und erinnert in der Auffassung an die Porträtbüsten des Alessandro Vittoria. Die handwerksmäßige Ausführung weist aber auf einen geringeren Meister, der zweifellos den



a

Einfluß der großen venezianischen Porträtbildhauer des ausgehenden Cinquecento erfahren hat. Die Person des Dargestellten wird wohl schwer mit Sicherheit festzustellen sein. Sollte sie etwa den berühmten Pio Enea degli Obizzi vorstellen, dem Catajo seine Ausgestaltung und Ausschmückung verdankt? — Dem 17. und 18. Jahrhundert gehören endlich vier Kolossalstatuen an; drei von ihnen sind mäßige Nachbildungen nach der Antike (Hercules Farnese, Flora Farnese, Venus mit dem Delphin), die vierte, eine Allegorie der Wissenschaft (?) zeigt schon völlig den Stil der venezianischen Barockskulptur etwa der Zeit des Bonazza und Baratta. Einige Marmorarbeiten der Empirezeit ohne höheren Kunstwert können wohl übergangen werden.

Auch unter den *Bronzestatuetten* befinden sich hervorragende Stücke. Die beiden bedeutendsten Bronzearbeiten der Sammlung habe ich schon zu Beginn dieser Ausführungen besprochen, da sie sowohl ihrer Größe wegen als auch durch ihren Schöpfer eher den Arbeiten der großen Plastik anzureihen sind, als den kleinen Bronzestatuetten. Alle Bronzestatuetten der Sammlung stammen aus der Estensischen Sammlung zu Modena, aus der auch eine Anzahl von Bronzen nach Turin kam (vgl. Venturi a. a. O.).

Von den Bronzen gehört die Mehrzahl der paduanischen und venezianischen Schule des 16. und 17. Jahrhunderts an. Obenan stehen zwei herrliche, überaus fein ziselierter *Sphingen* mit schwarzer Lackpatina (Inv. Nr. 368). Die beifolgende Abbildung (Abb. 15) macht eine nähere Beschreibung entbehrlich. Sie stimmen mit den vier Sphingen, auf denen der berühmte *Kandelaber des Andrea Riccio im Santo* ruht, bis in alle Einzelheiten so überein, daß sie aus einer Form gegossen scheinen. Die sorgfältige Ziselierung sowie die bis ins kleinste Detail vollendete Durchbildung bestärken mich in der Überzeugung, daß auch die beiden Exemplare der erzherzoglichen Sammlung von *Andrea Riccio*¹⁾

1) In etwas veränderter Gestalt hat Riccio derartige Sphingen auch auf seinem Grabmal der della Torre in S. Fermo zu Verona als Träger des Sarkophages verwendet, dessen Reliefs sich heute im Louvre befinden und in S. Fermo durch Kopien ersetzt sind. Außer diesen Sphingen sind am Torregrab noch die beiden bronzenen Totenmasken ganz oben Originale von Riccio, die mich bestimmen, den prächtigen Bronzekopf eines kahlköpfigen Mannes im kunsthistorischen Hofmuseum (vgl. von Schlosser, Album ausgewählter Gegenstände

ausgeführt wurden. Unter Riccios Einfluß stehenden *Paduaner Gubstätten des beginnenden Cinquecento* werden in neuerer Zeit allerlei kunstgewerbliche Erzeugnisse wie Tintenzeuge, Leuchter, Lampen, Bronzebecken zugeschrieben, an denen meist Satyrn, Faune, Sirenen und anderes mehr als Träger der Tintenfüßer, Streusandbüchsen oder Kerzenhalter erscheinen. Ein treffliches Beispiel dieser Art ist ein *Tintenfaß* auf dreiseitiger Basis, das seinem Stile nach aus der *Werkstätte des Riccio* stammt (Inv. Nr. 385). Als Tintenbehälter dient eine Muschel, dahinter sitzt ein Satyrweibchen, an das sich ein Satyrknabe schmiegt (Abb. 16). Wohl nicht zugehörig ist der kleine am Boden sitzende Satyr, von dem unter anderem auch das kunsthistorische Hofmuseum ein Exemplar besitzt. Exemplare dieses Tintenzeuges kommen öfter vor, so im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (aus der Sammlung von Beckerath), im Museo dell' età cristiana zu Brescia, im Rijksmuseum zu Amsterdam usw. Als *paduanische Bronzen* dieser Zeit möchte ich ferner eine Statuette eines tanzenden Satyrs (mit Spuren von Vergoldung (Inv. Nr. 396) sowie die eines Satyrs mit einer Vase in den erhobenen Händen (Inv. Nr. 396) bezeichnen.

Eine größere Zahl von Bronzen stammt aus den industriellen *venezianischen Gießerwerkstätten des ausgehenden Cinquecento*, für die der Einfluß Jacopo Sansovinos und Alessandro Vittorias bestimmend war. Auf Vittoria selbst werden ja einige der schönsten Bronzekandelaber Venedigs, wie jene aus SS. Giovanni e Paolo im Museo Civico oder der links im Chor von S. Stefano zurückgeführt. Diese Werke Vittorias waren vorbildlich für die bekannten Kandelaber in S. Giorgio maggiore, die 1598 von Niccolò Roccatagliata gegossen wurden oder dem schönen 1570 von Andrea d' Alessandro Bresciano, dem Schüler Vittorias, gegossenen Kandelaber in S. Maria della Salute. Mit den Putten an *Roccatagliatas* Kandelaber stimmen nun Statuetten musizierender Putten überein, die in zahlreichen Exemplaren vorkommen (z. B. im Wiener Hofmuseum, im Museo archeologico und Museo civico zu Venedig, im Museo civico zu Padua, im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, in der Sammlung der Frau M. Rosenfeld zu Berlin¹⁾ und anderen mehr). Die erzherzogliche Samm-

der Kunstindustr. Sammlung, Taf. XIX, 2) für ein eigenhändiges Werk des Riccio, vermutlich das Porträt eines della Torre zu halten. Ich hoffe, an anderer Stelle auf diesen schönen Porträtkopf zurückzukommen.

1) Publikation über die Ausstellung von Kunstwerken des Mittelalters und der Renaissance aus Berliner Privatbesitz (Berlin 1899), p. 99.



b



c

ABB. 17 A — C. NICCOLO ROCCATAGLIATA (?): MUSIZIERENDE PUTTEN

lung besitzt gleich acht derartige musizierende Putten von verschiedener Größe (Inv. Nr. 350, 353, 388, 392, 591 [4 Stück]), von denen ich einige Proben abbilde (Abb. 17). Der Kopftypus mit dem krausen Haare und dem Schopf über der Stirne, die plumpen, unteretzten Glieder, die gezierten Bewegungen machen die auch in ihrer Qualität ungleichen Arbeiten dieser Ateliers leicht kenntlich. Daß für die Bewegungsmotive dieser Putten Alessandro Vittoria maßgebend war, beweist ein Vergleich mit den Putten an den Kandelabern Vittorias im Museo Correr und an den Stukkaturen Vittorias an

nach meiner Überzeugung mit Rücksicht auf die überaus sorgfältige Ziselierung auf das Atelier des Meisters selbst zurückzuführen ist. Der Einfluß Vittorias offenbart sich ferner in zwei großen Feuerböcken (mit künstlicher brauner Patina), die um 1600 in Venedig gegossen wurden (Abb. 18 u. 19). Auf etwas plumpen, von geflügelten Hunden getragenen Postamenten, die mit Maskenköpfen und Voluten, auf denen Putten mit Trauben sitzen, reich verziert sind, stehen die überaus schlanken Statuetten des *Bacchus* und der *Venus*. Ein Weinlaubkranz umgibt die Lenden des Gottes,



ABB. 18.

VENEZIANISCHE SCHULE, ENDE DES 16. JAHRH. (SCHULE DES ALESSANDRO VITTORIA): FEUERBÖCKE



ABB. 19.

der Decke der Scala d'oro, in San Giuliano usw. Vermutlich geht auf das Atelier Vittorias selbst eine Statuette des *heiligen Hieronymus* (Inv. Nr. 354) zurück, der in der Linken das Kreuzifix hält. Bewegung und Kopftypus erinnern so an des Meisters Hieronymusstatuen in SS. Giovanni e Paolo (aus der Scuola di S. Girolamo) und bei den Frari, daß die kleine Bronzestatuette nur wie eine Variante dieser Figuren erscheint. Von Vittorias Hieronymus bei den Frari vermag ich übrigens eine nur wenig veränderte Bronze-replik im Wiener Hofmuseum¹⁾ nachzuweisen, die

1) Im Wiener Hofmuseum befindet sich ferner eine Bronzestatuette eines Knaben, der eine Vase auf dem

der mit der rechten Hand Trauben zerdrückt, deren Saft ein Satyrknäblein in einer Schale auffängt. Die gezierte Stellung, die schlanken Körperverhältnisse, der stark betonte Kontrapost, der Typus des Kopfes weisen auf ein *venezianisches Atelier vom Ende des Cinquecento*. Dasselbe gilt auch von der als Pendant gearbeiteten Statuette der Venus, die mit beiden Händen eine Kanne unter dem rechten Arm hält, während sie den Kopf gegen die linke Schulter wendet; zwischen ihren Beinen windet sich ein Delphin. Ein Exemplar dieses Feuerbockpaares war auf der Berliner Renais-

Nacken trägt; sie ist ein Nachguß nach einer der Knabenstatuetten an Vittorias Kandelaber in Santo Stefano.

sanceausstellung (vgl. Publikation über die Ausstellung, Tafel LVI; aus dem Besitze des deutschen Kaisers) ausgestellt; ein Exemplar der beiden Statuetten ohne Postamente besitzt das Museo archeologico des Dogenpalastes. Feuerböcke dieser Art — meist in roherer Ausführung — kommen häufig vor, besonders ein Paar mit Venus und Adonis (noch öfter natürlich die Figuren ohne Postamente). Solche Exemplare befinden sich zum Beispiel im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin, im Museo archeologico zu Venedig, Museo civico zu Padua, im Museo nazionale zu Florenz, in der Collection Dutuit im Petit Palais zu Paris und anderen mehr. Von einem solchen Feuerbock stammt auch eine größere Bronzestatuetten mit künstlicher schwarzer Lackpatina, *Venus mit dem Pfeil* in der Rechten, begleitet von Amor (Inv. Nr. 363). Von geringerem Kunstwert sind einige rohe Bronzekandelaber, wie sie fabrikmäßig in *Venedig* hergestellt wurden.

und Deutschmeister vorstellt (Inv. Nr. 390; deutsch (?) 17. Jahrh.; zwei Exemplare im Wiener Hofmuseum), ein Exemplar der in zahllosen Exemplaren bekannten schlafenden Kinder von Francesco Duquesnoy (Fiammingo) usw. Eine Statue des Christus mit dem Kreuz, die im Motiv noch an Michelangelos Statue in S. Maria sopra Minerva erinnert, gehört wohl schon dem 17. Jahrhundert an, ebenso eine Bronzestatuetten des heiligen Sebastian, der an einem Baum gefesselt ist (Inv. Nr. 352; Exemplar im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin). Von den Bronzen des 17. und 18. Jahrhunderts nenne ich endlich Statuetten der Apostelfürsten, eine Herme mit Satyrkopf, sowie einige überaus roh gearbeitete Statuetten, Athena und Mars (Inv. Nr. 361 und 915), von denen sich mehrere Exemplare im Museo archeologico und Museo civico zu Venedig befinden.

Hervorragenden Kunstwert besitzen *zwei zum Teil vergoldete Bronzemedallions* des Cinquecento, die ich



ABB. 20. OBERITALIENISCHER MEISTER DES CINQUECENTO (ANTICO?). BRONZEMEDAILLONS: DER KAMPF DES HERKULES MIT DER LERNÄISCHEN SCHLANGE UND DEM NEMEISCHEN LÖWEN

Die *venezianische Schule des Cinquecento* ist ferner durch Statuetten vertreten, von denen einige in so zahlreichen Exemplaren bekannt sind, daß ein kurzer Hinweis genügt, so erwähne ich: zwei kauernde Männer, die eine große Muschel tragen (Inv. Nr. 370), mit Spuren von Vergoldung (Exemplare zu Venedig, Museo archeologico; Berlin, Sammlung von Beckerath usw.); Jupiter mit dem Blitz, den rechten Fuß auf den Adler gesetzt (Inv. Nr. 358; in zahllosen Exemplaren vorhanden); eine Venus mit einer Taube (Inv. Nr. 351), Fortitudo mit geborstener Säule (Inv. Nr. 380), Leda mit dem Schwan (Inv. Nr. 374), sogenannte Ange-rona (Inv. Nr. 377; Exemplare im Wiener Hofmuseum; im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin; im Museo Civico zu Verona). Ferner erwähne ich unter den Statuetten: eine Venus, die den rechten Fuß auf eine Vase stellt (Inv. Nr. 379, schlechter Guß, Schule des Giovanni da Bologna); einen jugendlichen Herkules, der sich auf eine aus einem Baumstamm gefertigte Keule stützt (Inv. Nr. 391; ital. 17. Jahrh.); eine kleine Porträtbüste, die als Alfonso I. bezeichnet wird, jedoch den Erzherzog Maximilian (1558—1618), Hoch-

ihres besonderen Kunstcharakters halber an den Schluß dieser Besprechung der Bronzen gesetzt habe (Abb. 20). Sie stellen die Kämpfe des *Herkules mit dem nemeischen Löwen* und *der lernäischen Schlange* vor und gehören vermutlich zu einer Serie von Darstellungen der Taten des Herkules, von der das kunsthistorische Hofmuseum den Kampf des Herkules mit der kerynitischen Hirschkuh (jedoch ohne Vergoldung, auch etwas abweichend im Stil) besitzt. Die unendliche, geradezu an japanische Kunstgewerbearbeiten erinnernde Sorgfalt der Ausführung sichern den beiden Medallions von vornherein eine besondere Bedeutung. Die trefflich in den kreisrunden Rahmen eingegliederte Komposition läßt vermuten, daß die beiden Medallions als freie Nachbildungen antiker Vorbilder (Medallions oder Gemmen) anzusehen sind; insbesondere spricht dafür die stilisierte Form der Bäume rechts. Von den beiden Medallions gebe ich jenem mit dem Kampfe des Herakles mit der lernäischen Schlange den Vorzug. Die energische, wenn auch etwas steife Haltung des Herakles, das lebhaft durcheinander der sieben Schlangen, die

aus einem kräftigeren mit dem Medusenhaupt ab- geschlossenen Schlangenleibe hervorkommen, sind trefflich zum Ausdruck gebracht. Man beachte vor allem, mit welcher Meisterschaft die schuppige Haut der Schlange, die Beweglichkeit ihres Leibes, der schreckhafte Ausdruck in ihren Köpfen wiedergegeben sind. Etwas geringer erscheint mir das Medaillon mit dem Kampf des Herakles mit dem nemeischen Löwen. Die steife Stellung des Herakles, ebenso die Unbeholfenheit in der Darstellung des Löwen, das im Winde flatternde, knittrige Gewand rauben dem Relief den Eindruck energischer Bewegung, der das Gegenstück auszeichnet. Dagegen zeigt der Meister in Köcher und Bogen, die rechts an einem Baume hängen, wieder die kunstgewerbliche Präzision der Durchbildung, die ihm eigen ist. Der Eindruck des Ganzen wird endlich wesentlich bestimmt durch die Vergoldung einzelner Teile des Reliefs und zwar des Randes, der Bäume rechts mit Bogen und Köcher, des Haares, des Gewandes des Herakles, der Schlange und des Löwen, während der Hintergrund und die Hauptfigur mit künstlicher schwarzer Patina versehen sind. Bei der Unsicherheit, die gegenwärtig noch in der Bestimmung der Bronzen herrscht, ist es jedoch zunächst schwer, den Schöpfer der beiden Medaillons mit einiger Sicherheit festzustellen. Nur vermutungsweise möchte ich auf den namentlich in Mantua tätigen *Pier Giacomo Ilario Bonacolsi (Antico)* hinweisen. Die bisher vorgenommenen Zuschreibungen an den Meister sind aber mit um so größerer Vorsicht aufzufassen, als bisher keine authentische Arbeit des Meisters nachgewiesen wurde und sich diese Bestimmungen in erster Linie auf die an einigen stilistisch übereinstimmenden Statuetten dieser Zeit oft wiederkehrende Vergoldung einzelner Teile begründet¹⁾.

Auch die kleine *Plakettensammlung* enthält einige bemerkenswerte Stücke, zum Teil in trefflichen Güssen. Ich hebe hervor²⁾: unter den zahlreichen Nachbildungen

1) Die hohe Vollendung des Gusses, die sorgfältige Modellierung, die Glättung der Oberfläche (öfter mit schwarzbrauner künstlicher Patina), die etwas kalte Schönheit in den Köpfen, die oft wiederkehrende Vergoldung einzelner Teile der Statuetten (wie Haare, Gewänder, Attribute usw.) reihen die Arbeiten dieses Ateliers den technisch vollendetsten Renaissancebronzen an. Dazu kommt, daß fast alle bisher bekannten Arbeiten dieses Ateliers freie Nachbildungen von Antiken sind; die schönsten Arbeiten dieser Werkstätte, die ich bisher kennen gelernt habe, sind wohl eine Replik des Apollo von Belvedere (Venedig, Museo archeologico) und eine Venus mit vergoldetem Gewand im Wiener Hofmuseum, unter dessen Bronzen ich mehrere dieser Werkstätte zuschreiben möchte. Andere Statuetten dieses Meisters befinden sich im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Göttin des Verkehrs), Bargello zu Florenz (Kybele) usw. Es bedarf vor allem einer gründlichen Untersuchung, ob diese Arbeiten wirklich alle aus einem Atelier stammen, oder mehreren Werkstätten angehören. Vermutungen, die ich über diese Frage habe, hoffe ich an anderer Stelle begründen zu können. Vgl. auch Bode im Jahrb. der preuß. Kunstsammlungen XXIII, 226 f. und in Les Arts III (1904) Nr. 29, pag. 11.

2) Der Kontrolle halber zitiere ich nach dem leicht zugänglichen Katalog der italienischen Bronzen (Beschrei-

antiker Gemmen ein schönes Exemplar der bekannten Plakette nach der sogenannten medicaischen Gemme, *Apollo und Marsyas* (Berlin 492), ein größeres und kleineres Exemplar der Plakette, *Raub des Palladiums* (Berlin 552 und 553); unter den Plaketten des Quattrocento: *Donatello* (?) Triumph des Amor (Berlin 636), ein prächtiges vergoldetes Exemplar der schönen, dem *Giovanni da Pisa* zugeschriebenen Plakette: Madonna mit dem Kind zwischen zwei flammenden Kandelabern (Berlin 671); ferner von *Andrea Riccio*: ein größeres Relief der Grablegung (Berlin 687), die Allegorie der Verleumdung (?) (Berlin 711) und eine antike Opferszene (Berlin 702); von *Ulocrino* eine Plakette mit einer allegorischen Darstellung (Berlin 726). *Moderno* ist durch folgende Plaketten vertreten: David als Sieger über Goliath (Berlin 729), die Madonna mit Heiligen (Berlin 734), heiliger Sebastian (Berlin 754), Arion (Berlin 761), Herkules den nemeischen Löwen erwürgend (Berlin 766 u. 769), Herkules und Antaeus (bez.: MODERNI (Berlin 773), zwei Exemplare der Plakette: Herkules mit Geryon ringend (Berlin 774), endlich ein rundes und ein viereckiges Exemplar der Plakette: Cacus die Rinder des Herkules stehend (Berlin 776); ferner seien genannt: die Badenden von *Caradosso* (Berlin 925), antiker Triumphator, *Art des Caradosso* (Berlin 934); eine Allegorie von dem Monogrammisten IO. F F (Berlin 955); schlafende Bacchantin von Satyrn überrascht, vermutlich von *Fra Antonio da Brescia* (Berlin 972), die Anbetung der Hirten von *Giovanni Bernardi da Castelbolognese* (Berlin 1189). Endlich nenne ich: vier Plaketten mit den Triumphen der Gerechtigkeit, der Armut, der Kirche und der Religion, (von dem sogenannten *Meister der Triumphe*), drei Plaketten von *Flötner* (Temperantia, Fortitudo und Prudentia) [K. Lange, Peter Flötner, p. 128, Taf. X, 73, 78, 79], einige der bekannten Plaketten mit dem Bildnisse Maximilians I. und der Reformatoren von *Georg Schweigger* (?) sowie eine Serie von acht großen achteckigen und acht großen ovalen Plaketten aus dem 17. Jahrhundert mit mythologischen Darstellungen.

Neben dieser stattlichen Zahl von Skulpturen in Marmor und Bronze verdienen besonders einige Arbeiten in Elfenbein, Holz und Wachs Beachtung. Unter den *Elfenbearbeiten* gebührt der erste Rang vier prachtvollen *Coffanetti* (aus Modena) aus der überaus tätigen Werkstatt der Embriachi, für die ich auf die grundlegenden Untersuchungen Julius von Schlossers über diese Künstlerfamilie verweisen kann. Demselben Atelier entstammt auch ein größeres *Flügelaltärchen* (Inv. Nr. 197), das in der Mitte die Kreuzigung über Maria zwischen vier Heiligen zeigt, während auf dem linken Flügel oben die Verkündigung, unten Hiob, auf dem rechten oben Christus am Ölberg, unten der Erzengel Michael dargestellt ist. Hierher gehört auch ein *kleinerer Flügelaltar* (Inv. Nr. 20) mit der Kreuzigung in der Mitte, Aposteln und der

bung der Bildwerke der christl. Epochen, 2. Aufl., II. Bd. Berlin 1904).

Verkündigung auf den Flügeln, der durch eine moderne Bemalung in rot und blau seiner Wirkung völlig beraubt ist. Zwei interessante *Elfenbeinreliefs* (Flügel eines Diptychons?) in eingelegtem Holzrahmen (sogenannte Certosinerarbeit), (Inv. Nr. 201 u. 202), von denen das eine die Verkündigung, das andere die Madonna mit dem Kind zwischen dem Täufer und der heiligen Katharina darstellt, möchte ich sowohl nach dem Stile der Figuren als auch nach den bekrönenden spätgotischen Baldachinen für südfranzösische (oder piemontesische?) Arbeiten vom Anfang des 16. Jahrhunderts halten. Beachtung verdient endlich ein großes *Pedum* aus Elfenbein (Inv. Nr. 198), an dem noch zum Teil die alte Bemalung mit goldenen Ranken erhalten ist, während moderne

Restauratoren durch rohe blaue und rote Bemalung die Schnitzereien der Krümmung verunstaltet haben. Um den äußeren Rand der kreisrunden Krümmung, die eine Darstellung der Krönung Marias umschließt, sind zwischen krausen breiten Blättern die zwölf Apostel, zu oberst der Heiland in äußerst roher, handwerksmäßiger Schnitzerei dargestellt. Das derbe Stück, zweifellos eine venezianische Arbeit der ersten Hälfte des Quattrocento, trägt an der Vorderseite und Rückseite folgende Inschriften: Vorderseite: »O MARIA DEL CIEL RAINA MADRE DEL NOSTRO Signore«; Rückseite: »SPERANCA

DI PECHATORI TVTI I CELI AVVI SE INCHINA« (sic!). Endlich nenne ich noch eine roh gearbeitete kleine Gruppe, Orpheus umgeben von Tieren, eine Arbeit der spanischen Schule des 16. Jahrhunderts (?).

Unter den *Holzschnitzereien* befinden sich zahl-

reiche sogenannte Athoskreuze und Altärchen in demselben Stil, die ich des geringen kunsthistorischen Interesses halber übergehen kann. Dagegen besitzt die erzherzogliche Sammlung einige *oberitalienische Holz-schnitzereien des Quattrocento und Cinquecento* von größerem Kunstwert. Das bedeutendste Stück darunter ist wohl ein kleines *Altärchen* aus Pfaffenholz (Inv. Nr. 262), das zu dem Kostlichsten gehört, was ich von Arbeiten dieser Art gesehen habe (Abb. 21). Die Architekturformen des reichen, ganz mit Maßwerk¹⁾ bedeckten Rahmens mit dem charakteristischen Giebel in der Mitte zwischen den zwei von betenden Engeln bekrönten Fialen zeigen deutlich den Stil der *venezianischen Spätgotik des 15. Jahrhunderts*. In der rundbogig geschlossenen Nische in der Mitte ist die Madonna dargestellt, die



ABB. 21. VENEZIANISCHE SCHULE, MITTE DES 15. JAHRH., ALTÄRCHEN AUS PFAFFENHOLZ

das in ihrem Schoße liegende Kind verehrt, ein Motiv,

1) Man vergleiche das Maßwerk des reichgeschnitzten Dossales bei den Frari, abgebildet bei Pietro Paoletti di Osvaldo, *L'architettura e la scultura del rinascimento in Venezia*, Bd. 1, p. 85, Fig. 93.

das uns besonders häufig in Bildern der Vivarini begegnet. In dem Giebel darüber ist ein kleines Kreuzifix angebracht, während die zarten Ranken rechts und links, sowie oben zu beiden Seiten des Giebels in winzigen Halbkugeln eine Darstellung der Wurzel Jesse enthalten. Seinem Stile nach gehört das reizende Altärchen der *venezianischen Schule um die Mitte des 15. Jahrhunderts* an. Wohl schon aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammt ein kleines venezianisches Flügelaltärchen mit der Kreuzigung in der Mitte und den Aposteln auf den Flügeln. Ein kleines Relief in Buchholz (Inv. Nr. 248), das links einen stehenden Mann, rechts eine liegende Frau unter einem Baum, an dem Schild und Köcher hängen, darstellt, stimmt so im Stil mit venezianischen Holzschnitten vom Ende des 15. Jahrhunderts überein, daß ich einen Holzschnitt als Vorlage vermute; dasselbe gilt für ein zweites Holzrelief vom Ende des Quattrocento (Inv. 247), das den Kampf zweier Männer gegen ein Weib darstellt, das aus dem Rachen eines Fisches kriecht, während ein Mann dahinter davoneilt.

In derselben Vitrine (Vitrine 4, Saal 4) befindet sich ein Gerät (Inv. Nr. 254), über dessen Bestimmung ich nicht Aufschluß geben kann. Es ist ein etwa fingerlanges Stück eines *Bambusrohres*, das mit *gravierten, geschwärzten Darstellungen* von unübertrefflicher Feinheit verziert ist. Oben sind durch drei Frauengestalten mit Winkelmaß, Pinsel, Hammer und Meißel die drei bildenden Künste dargestellt, während der untere, durch einen Fries mit reizenden Putten geschiedene Streifen die Künstler bei der Arbeit zeigt und zwar links im Vordergrund Bildhauer, die die Statue eines Flußgottes meißeln, rechts einen Maler, der eine Madonna malt. Der Stil der Zeichnung weist auf einen *Florentiner des Cinquecento* etwa aus dem Kunstkreis des Pontormo. Technisch verwandt erscheinen die selten vorkommenden Flaschen aus Kürbis, die mit geschwärzten Gravierungen verziert sind. Ein Exemplar dieser Art besitzt das Musée Cluny, ein anderes im Wiener Privatbesitz habe ich gelegentlich durch Vermittlung des Herrn Artaria

kennen gelernt. Von italienischen Holzschnitzereien späterer Zeit nenne ich einen reichgeschnitzten Blasbalg, eine venezianische Arbeit vom Anfang des 17. Jahrhunderts, vor allem jedoch zwei treffliche Holzreliefs (aus Modena, Inv. Nr. 242) des 17. Jahrhunderts, *Fides und Caritas* in achtseitigem von köstlichen Putten belebten Rahmen, zu denen das Museo Estense in Modena das dritte Stück mit der Darstellung der Spes besitzt. Nach Venturi (a. a. O. p. 289) wurden sie für Herzog Franz II. von Modena (1662—1694) ausgeführt. Dem 17. Jahrhundert gehört ferner eine aus verschiedenfarbigem Holz, Elfenbein, Perlmutter und Schildpatt hergestellte

Reiterstatuette des Herzogs Franz I. d'Este (1629—1658) an, die durch ihre peinliche Sorgfalt der Detailbehandlung und die schöne polychrome Wirkung hervorrägt. Hier erwähne ich ferner ein bronziertes *Tonrelief* des 17. Jahrhunderts (Inv. Nr. 148), das den Tod Marias vorstellt. In seiner Formgebung zeigt es unlegbar den Einfluß des Lorenzo Bernini. Eine schwer lesbare Signatur: »Tomas Amantinus Urbaniun f.« ist links unten am Rande eingeritzt.

Als ein vereinzelt, aber dafür um so hervorragenderes Beispiel der Wachsplastik nenne ich das lebensvolle Bildnis (Inv. Nr. 271) eines jungen Mannes in den zwanziger Jahren in goldverzierter silberner Rüstung mit blauem Barett, der die Rechte an die

Hüfte legt und in der Linken den Helm (beschädigt) hält (Abb. 22). Die wundervolle Feinheit der Ausführung, die geistreiche Auffassung der Porträts erheben diese Wachsbossierung zu einer der köstlichsten Schöpfungen dieser Art, die ich kenne. Zweifellos ist sie die Arbeit eines Oberitalieners, vermutlich *Venezianers der zweiten Hälfte des Cinquecento*. Das auf einer ovalen Obsidianplatte bossierte Porträt ist in einen braun lackierten Rahmen eingelassen, der mit zarten, goldenen aufgemalten Ornamenten verziert ist. Ich verweise auf die ganz ähnlichen Rahmen (mit Schuber) zweier prachtvoller venezianischer Wachsbossierungen derselben Zeit im kunsthistorischen Hofmuseum, von denen die eine die



ABB. 22. VENEZIANISCHE SCHULE VOM ENDE DES 16. JAHRH.,
WACHSBOSSIERUNG: BILDNIS EINES MANNES

Leda mit dem Schwan, die andere (dem Paduaner Francesco Segala zugeschrieben) ein Porträt des Erzherzogs Ferdinand von Tirol darstellt¹⁾.

So besitzt denn auch die erzherzogliche Sammlung unter den zahlreichen, meist wenig bedeutenden Gefäßen und Geräten aus Halbedelsteinen (meist Arbeiten des 18. Jahrhunderts und des Empire) wenigstens zwei Stücke von hervorragendem Werte in zwei Bergkristallflaschen²⁾ (Inv. Nr. 59 und 60), deren silberne Montierung zum Teil mit sogenanntem burgundischen Email bedeckt ist (Abb. 23). Auf einem sechspässigen Fuße, dessen unterer Rand mit durchbrochenem, im Zickzack geordneten Dreipaßmuster geziert ist, ruht der scheibenförmige Gefäßkörper aus Bergkristall, dessen ringförmige Silbermontierung von einem strickförmig gedrehten Reifchen eingefast wird. Zu beiden Seiten des Bergkristallhalses befinden sich S-förmige Henkel, die unten in gotische Blätter enden, oben an der von einem gotischen Blätterkranz bekrönten Montierung des Halses befestigt sind. Die schon durch ihre Form aparten Gefäße, deren Montierung mit dem schönen gotischen Blattwerk auch als Goldschmiedearbeit hervorrägt, gewinnen besonders durch ihre Emaillierung an kunsthistorischem Interesse. Die sechs Seiten des Fußes, die Montierung des Gefäßkörpers, die Henkel sowie die obere Montierung des Halses sind mit dunkelblauem und dunkelgrünem Email translucide und schwarzem Email bedeckt, auf welches aus Goldplättchen gestanzte Sternchen, kleine Rosetten, gotische Blättchen, Ranken, sowie strahlenförmig angeordnete Streifen aufgelegt sind. Nur wenige Stücke in dieser Technik sind erhalten; aber auch die wenigen bekannten Stücke zeigen durch ihren Erhaltungszustand, wie sehr diese unendlich subtile Technik der Zerstörung ausgesetzt ist. Bei allen, auch bei den Stücken der erzherzoglichen Sammlung, beginnt die Emailauflage sich vom Silbergrunde abzulösen und dann in Stückchen abzufallen, so daß man wohl befürchten muß, daß in nicht zu ferner Zeit auch die wenigen erhaltenen Proben dieser seltenen Technik zerstört sein werden. Die kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses besitzen nebst einigen Löffeln und Gabeln aus Bergkristall mit einer derartigen Montierung vier kostbare Gefäße dieser Art³⁾ (an einem fünften sind nur noch geringe Spuren vorhanden), drei andere (aus verschiedenen Zeiten) habe ich im Tesoro der Scuola di S. Rocco in Venedig⁴⁾ wiedergefunden. Endlich

ist die Technik des sogenannten Thewaltschen Bechers wenigstens mit zwei Wiener Bechern verwandt. Gefäße dieser Art scheinen aber gerade im 15. Jahrhundert mehrfach vorhanden gewesen zu sein. So befanden sich solche 1494 im Besitze der Este¹⁾, andere werden im Inventar des Piero Medici genannt²⁾. Die Provenienz dieser Emailtechnik ist noch nicht völlig klargestellt, doch gewinnt die Vermutung immer mehr an Wahrscheinlichkeit, daß es sich um eine vornehmlich in den Niederlanden gepflegte Technik handle, die in Italien, namentlich in Venedig, nachgeahmt wurde³⁾.

Zum Schlusse möchte ich auch noch auf einige interessante Möbel hinweisen. Zwei große truhenförmige Schränke im Renaissancestil aus Ebenholz mit schwarzen Marmorpilastern zeigen auf eingelassenen Feldern von schwarzem Marmor allegorische Malereien, die deutlich unter dem Einfluß der venezianischen Malereien vom Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts stehen. Sie sind offenbar identisch mit den in dem erwähnten Abgabeverzeichnis (Venturi a. a. O. p. 470) genannten Truhen, die als »due grandi cofani di legno con ornati dipinti in iscagliola della fabrica di Leoni Giovanni da Carpi« beschrieben werden. Ein großer Münzschränk (etwa um 1600) ist an der Vorderseite mit kleinen vergoldeten, zum Teil in rot und blau bemalten Kupfer(?)-Reliefs (Susanna, Danae u. a. m.), sowie Figürchen (Taten des Herkules) verziert. Wahrscheinlich sind die Reliefs von einem Italiener nach deutschen Stichvorlagen kopiert. Etwa derselben Zeit gehört ein anderer großer Münzschränk an, der mit weißen Grottesken und mythologischen Figuren (Diana, Hygieia, Urania, Minerva, Apollo, Silen und Bacchus) bemalt ist. Ein reichgeschnitztes, vergoldetes Himmelbett aus Catajo (1663 datiert) mit Szenen aus der Geschichte des Joseph an der Rückwand gilt wohl mit Unrecht als eine Arbeit des Brustolone, für den die Schnitzarbeit viel zu roh ist; aus dem 17. Jahrhundert stammt auch

Bergkristall, in Silbermontierung, mit derartigem Email. Die 3 Stücke im Tesoro di S. Rocco stammen aus verschiedenen Werkstätten und sind auch nicht alle gleichzeitig; ich nenne sie jedoch der gleichen Technik wegen.

1) Campori, raccolta di cataloghi ed inventari inediti (Mod. 1870), p. 7. Inventario della Guardaroba Estense 1494; es werden da zwei Bergkristallgefäße beschrieben: »guarnito de ariento dorato et smaltato cum certi lavori reportati suso decti smalti . . .«

2) Ich verdanke den Hinweis auf diese Stücke Herrn Prof. von Schlosser. Vgl. Eug. Müntz, les collections de Medicis aux XV. siècle (Paris 1888), Inventar des Piero Cosimo 1465, p. 40. Es werden einige »bicchieri d'ariento dorato et smaltato d'azzurro dentro e di fuori col coperchio smaltato di fuori a razi dentro a stelle . . .« angeführt.

3) Vgl. darüber vor allem von Schlosser (Album ausgewählter Gegenstände usw.), p. 5–7; ferner Louis Courajod, Leçons professées à l'école du Louvre, publiées par H. Lemonnier et André Michel II., 508 f. (Paris 1901) und im Bull. de la société nationale des antiquaires de France 1888 u. 1889. Courajod erwähnt in deutschen Kirchenschätzen Arbeiten in dieser Technik, die ich bisher nicht kenne.

1) Abgeb. in von Schlossers Album ausgewählter Gegenstände der Kunstind. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses als Titelbild u. Taf. XXXV.

2) An einer derselben, der kleineren, ist das unreine Bergkristall des Gefäßkörpers und Gefäßhalses in neuerer Zeit durch Glas ersetzt worden, doch sind die alten Bergkristallteile gottlob erhalten.

3) Vgl. von Schlosser, Album ausgewählter Gegenstände usw., Taf. VII u. VIII.

4) Vgl. Scuola di S. Rocco, Catalogo Nr. 6, Flügelaltären mit dem Familienwappen der Donà; Nr. 14, Paxtafel mit der Madonna zwischen dem Heiligen Sebastian und Rochus, und Nr. 50, Reliquiarium di S. Tommaso aus

ein zweites Bett mit vergoldeten Schnitzereien (aus Catajo), aus dem 16. Jahrhundert eine schöne Türe (aus Catajo) mit goldenen Ornamenten im Renaissancestil. Ich erwähne ferner einige schöne Rokospiegelrahmen sowie einige prächtige Empiretische. Beachtung verdient endlich ein großer *Tafelaufsatz* der Empirezeit, aus Alabaster, verschiedenen Marmorsorten und vergoldeter Bronze, der den *Circus Flaminius* in Rom vorstellt. Er stammt wohl von demselben Künstler *Damiano Campegny*, von dem ein ähnlicher großer *Tafelaufsatz* des kunsthistorischen Hofmuseums (die Tempel von Pästum) sowie ein dritter mit römischen Götterstatuetten (Rom, 1804) im Museo di antichità zu Parma herrühren. Diese großen *Tafelaufsätze*¹⁾ scheinen eine Spezialität dieses Spaniers gewesen zu sein und verdienen sowohl durch ihren Umfang und die Sorgfalt der Ausführung als auch als charakteristische Erzeugnisse des Empirestils Beachtung.

Mit den angeführten Stücken ist natürlich nicht alles Bemerkenswerte erschöpft; ich habe mich aber von vornherein auf Objekte von größerem kunstgeschichtlichen Interesse beschränkt, doch fehlt es natürlich auch sonst nicht an Stücken, die für Kunstfreunde von Interesse sind. Aus dem etwas bunten Allerlei nenne ich z. B. ein großes Kästchen aus Bernstein mit Bildnissen polnischer Könige (18. Jahrhundert); eine große Darstellung der Geburt Christi aus Korallen (aus Modena, 17. Jahrhundert); eine große Kanne samt Schüssel (18. Jahrhundert), die mit geschnittenen Perlmutterplättchen belegt sind (Inv. Nr. 533); zwei Perlmuttermedaillons mit den geschnittenen Bildnissen Alfonsos II. und seiner Gemahlin Erzherzogin Barbara von Österreich, datiert 1565; Nautiluspokale mit gravierten und geschwärzten Figuren im Schaperstil; einen großen Deckelpokal aus geschliffenem Glas mit einer Widmungsinschrift an Francesco III. d'Este (1737—1780), nach dem Abgabeverzeichnis 1869 angeblich aus Murano, doch wahrscheinlich aus einer böhmischen Glasschleiferei des 18. Jahrhunderts; ein stark zerstörter Limogesteller mit der Signatur P. R. (Pierre Reymond, Inv. Nr. 278); einen Rosenkranz mit Kugeln von goldtauschiertem Eisen (Inv. Nr. 65); ein graviertes Bergkristallplättchen, offenbar von Valerio Belli, einige schöne altchinesische Specksteinfigürchen, chinesische Blauware, endlich Porzellan aus der Wiener und Berliner Porzellanmanufaktur usw.



ABB. 23. BERGKRISTALLFLASCHE

Ich möchte diese Bemerkungen nicht schließen, ohne wenigstens mit einigen Worten der *Sammlung von Musikinstrumenten* zu gedenken, die allein genügen würde, um den Ruhm eines großen Museums zu bilden. Der größte Teil dieser unschätzbaren, mehr als 120 Stücke zählenden Kollektion war 1892 in der Wiener Ausstellung für Musik- und Theaterwesen öffentlich ausgestellt, in deren Fachkatalog sich die einzelnen Stücke verzeichnet finden. Nebst zahlreichen für die Geschichte des Instrumentenbaues interessanten Stücken, von denen ein großer Teil auch durch die Signaturen ihrer Verfertiger erhöhtes Interesse gewinnt, besitzt die Sammlung auch Instrumente von großer Seltenheit, ja Unika. Für das einzelne kann ich auf den oben erwähnten Fachkatalog der Wiener Musik- und Theaterausstellung verweisen; hier begnüge ich mich mit dem Hinweis auf einige der bemerkenswertesten Stücke; ich nenne *unter den Blasinstrumenten aus Holz*: neben verschiedenen Pommern, Zinken, Sordunen und anderen mehr ein ganzes Stimmwerk von 21 Bockflöten (Nr. 2 bis 22), eine Querflöte in der ältesten bekannten Bauart (Nr. 28); *unter den Metallblasinstrumenten* reich verzierte Trommeln von Jacob Schmidt in Nürnberg (Nr. 52), Hanns Geyer in Wien 1690 (Nr. 53 und 54) und Paul Hainlein in Nürnberg (Nr. 55); *unter den Saiteninstrumenten* paduanische Theorben aus dem 16. und 17. Jahrhundert [unter anderen von Magnus Tieffenbrucker (Nr. 71) und Vendelio Venere das ist Wendelin Tieffenbrucker (Nr. 72)], eine prachtvolle sechschorige Cister mit schönem Bernsteinlack von Paolo Maggini in Brescia (Nr. 84), eingelegte Gitarren (*Chitarra battente*) (Nr. 86—91); eine reichverzierte paduanische Harfencister (Nr. 92) und eine Lyra da gamba (Nr. 94, vermutlich Unikum) von Vendelio Venere.

Von besonderem Interesse ist eine Lyra da braccio (Nr. 95), deren Vorderseite die Formen des männlichen Leibes, deren Rückseite die des weiblichen Leibes in Verbindung mit einem stilisierten Kopf aufweist (Abb. 24). Eine Inschrift zeigt die Bezeichnung Joannes Andreas Veronensis a di 12 agosto 1511, während unten auf einem Elfenbeintäfelchen die Inschrift steht: »ΑΥΤΗΣ ΙΑΤΡΟΣ ΕΣΤΙΝ ΑΝΘΡΩΠΟΙΣ ΩΑΗ. Endlich nenne ich: von Francesco Linarolo in Venedig eine Diskantgambe (Nr. 100); von Ventura di Francesco Linarolo eine sechssaitige Groß-Viola da gamba (Nr. 96, Padua 1585), eine Tenorgeige (Nr. 104, Venedig 1583) und eine Violine (Nr. 107, Venedig 1581); von Antonio Siciliano (Venedig, 16. Jahrhundert)

1) Auch im fürstl. Eszterházy'schen Schlosse zu Eisenstadt soll sich ein derartiger *Tafelaufsatz* befinden.

ein Terzett von Violen da gamba (Nr. 97—99); von Gasparo da Salò in Brescia ein Terzett von Violen da gamba (101—103); von Antonius Stradivarius (?) eine Viola da braccio (Nr. 105, Cremona 1695); von Jakob Stainer eine Geige (Nr. 108, Absam bei Innsbruck 1661); schöne Tanzmeistergeigen (Pochette, Nr. 111—113); endlich ein Spinett von Johannes Celestini (Venedig 1608) sowie eine Harfe (Nr. 117) aus dem 15. Jahrhundert. Als Kuriositäten seien eine Chitarra battente (Nr. 85) und eine Geige (Nr. 120) ausarmor erwähnt.

Wie die Sammlung von Musikinstrumenten besitzen aber auch die Antikensammlung und die

Renaissancesammlung eine so große Anzahl hervorragender Werke, daß die erzherzogliche Sammlung ohne Bedenken den bedeutendsten Wiener Privatsammlungen an die Seite gestellt werden darf. Zweifellos wird sich ihr jetzt, wo sie allgemein zugänglich ist, bald das allseitige Interesse der Kunstfreunde zuwenden und es wäre nur zu wünschen, daß dieser kostbare Besitz dereinst in einer modernen Anforderungen entsprechenden Aufstellung in günstigeren Räumen mit der Gemäldegalerie und den übrigen Estensischen Sammlungen vereint würde, wodurch Wien um ein Museum von hervorragender Bedeutung bereichert werden könnte.

Wien.

H. J. Hermann.

ABB. 24. LYRA DA BRACCIO VON



JOANNES ANDREAS VERONENSIS. 1511

KARL HOFER

Der Künstler, dessen Radierungen ich mit einigen Worten begleiten will, ist mir seit dem Sommer 1900 bekannt; als mich E. R. Weiß in das Atelier seines jungen Freundes brachte, neben dem seinen in der Kunstschule zu Karlsruhe. Die Erinnerung an diesen Besuch ist mir lebendig geblieben: sie enthält einen elastischen Menschen in weißer Sommerkleidung, gleich seinem Freunde E. R. Weiß elektrisch geladen bis zur Spannung, um ihn herum aber eine Folge von Radierungen, die mich sonderbar beschäftigten. Tags vorher war ich nämlich bei einem Bekannten gewesen, der dabei war, das radierte Werk von Goya zu erwerben; und so hatte ich ganz zufällig noch den Kopf voll von diesen tollen Sachen. Vielleicht tat ich dem jungen Künstler Unrecht, indem ich dachte: wenn ich selbst nun statt der Feder die Nadel führte, es würde ja schlechter werden als dies, aber es würde so lange ähnlich sein, bis ich den Goya wieder los wäre.

Später habe ich dann, weil ich die Sachen nicht vergaß, einen Versuch gemacht, sie in meiner eigenen Zeitschrift zu veröffentlichen; aber die Kommission,

mit der ich damals arbeitete, lehnte sie ab, und zwar durchaus nicht nur die Laien darin. Wer die hier abgebildeten Blätter betrachtet, wird sich nicht darüber wundern. Der künstlerische Vortrag ist so, daß der Laie sich über die vermeintliche Ungeschicklichkeit belustigt, während der künstlerische Mensch durch eine gewisse Absicht darin immerhin verstimmt werden kann. Trotzdem ist die starke, fast suggestive Wirkung unleugbar, in dem Maispaziergang die helle Lustigkeit eines Frühlingstages und in der Nächtlichen Überfahrt der Spuk einer Nacht; man sieht bald: nur das einzelne scheint naiv, die Bildung des ganzen Blattes ist von größter Vollendung, die durch den anscheinend saloppen Strich noch den Eindruck einer flüchtigen Niederschrift vortäuscht und um so verblüffender wirkt. So versteht man wohl, daß die künstlerische Jury in dem bekannten Preisausschreiben die Blätter Karl Hofers besonders hervorhob¹⁾.

¹⁾ Hofer ist auf der von den Herausgebern der »Zeitschrift für bildende Kunst« veranstalteten Radierungskonkurrenz mit dem zweiten Preise gekrönt worden.

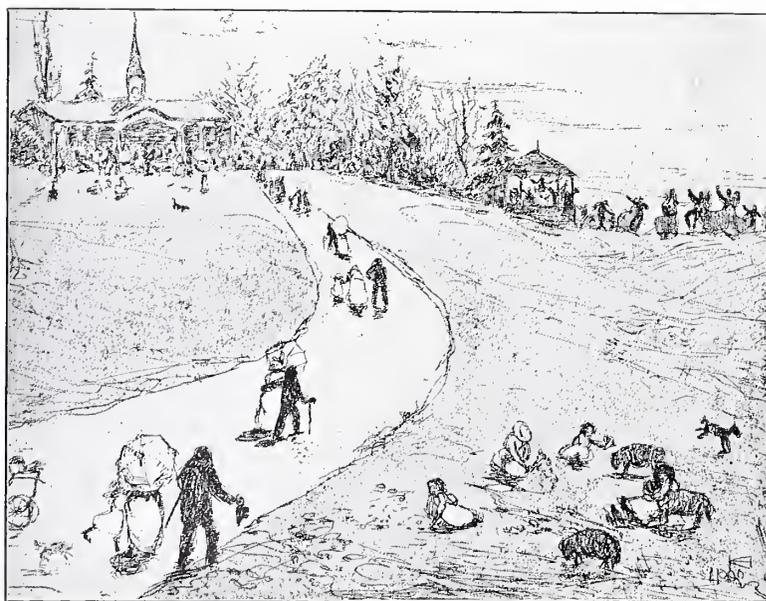
Immerhin ist diese naive Zeichnung das, was bis heute an Hofer auch den Gutwilligsten befremdet. Als er vor einigen Jahren das Kinderbuch der Frau Paula Dehmel »Rumpumpel« bei Schafstein herausbrachte, habe ich lange gebraucht, um zum Genuß seiner schönen Blätter zu gelangen, deren Wert in einer starkert gutgestimmten Farbe lag. Im »Buntscheck«, einem weiteren Kinderbuch des genannten Verlags, standen dann einige Blätter von ihm, in denen auch die Zeichnung etwas auf den ersten Blick Überzeugendes hatte, so in dem schönen Traumbild mit dem schwebenden Engel.

Was ich darnach von seinem Bild in dem ersten Künstlerbund hörte und las (ich sah es nicht selbst), machte mich stutzig, weil ich nur einen »modern« gemalten Akt dahinter vermuten mußte. Um so neugieriger war ich, in diesem Herbst seine Kollektion im Kunstverein Karlsruhe zu sehen: es war der alte Hofer. In der Zeichnung zumeist jene absichtliche Naivetät; doch immer wieder nicht nur im Aufbau, sondern auch in Einzelheiten ein vorzügliches Zeichenvermögen verratend; im scharfen Gegensatz dazu eine farbige Schönheit, sowohl reich in der Skala, wie stark in den Tönen und bewundernswert in der Harmonie. In einzelnen Vorwürfen, wie z. B. einem Frauenraub, an Böcklin erinnernd, doch wieder ungewein verschieden von ihm durch eine milde Reinheit der Töne; nicht schwächer als bei Böcklin, aber zarter, weiblicher. Und diese eigene feine Farbigkeit, in mannigfachsten Akkorden nicht als Routine, sondern als angeborene Gabe bewiesen, machte im genügenden Abstand von den Bildern eine so starke Wirkung, daß man, die ganz naiv um unmodellerte Flächen gezogenen Konturen gar nicht bemerkend, immer wieder von den Bildern angelockt wurde, um

in der Nähe jedesmal doch wieder die Empfindung von fabelhaft kolorierten Bilderbogen zu haben.

Einen reinen Eindruck also gaben die Bilder nicht, aber einen unvergeßlichen. Freilich nun gleich vom »erfüllten Marées« zu sprechen, wie auch schon einer tat: heißt den jugendlichen Künstler in einer bewußten Untugend bestärken. Er weiß sehr wohl, dies ist keine Vereinfachung aus der Natur, dies ist eine jugendliche Pose, die aus jenem Gefühl eigener Bedeutung fließt, das heute eine gefährliche Krankheit geworden ist. Nachdem wir es an Marées, Feuerbach und Böcklin erlebten, wie ihre verlachten Mittel doch unzertrennlich von einer treu und unkonventionell entwickelten Anschauung waren, so daß wir sie endlich doch anerkennen mußten, liegt für einen jungen talent- und leidenschaftsvollen Menschen nichts näher, als sich in der Sonderbarkeit der Mittel zu übersteigern. Dadurch aber wird die persönliche Entwicklung arg auf den Kopf gestellt; wir mögen bei den Großen revidieren wie wir wollen: ihr Anfang liegt durchaus in der allgemeinen Bahn, erst die persönliche Entwicklung führt sie anscheinend abseits, um sie nachher desto sicherer einzufügen. Selbst so extreme Künstler wie etwa die Dichter Scheerbar und Mombert entwickelten sich so. Es ist etwas arg üblich geworden, sich als gottbegnadeten Künstler zu fühlen, während den Großen immer trotz allem Selbstbewußtsein eine tiefe Demut eigen war. Ich glaube zwar nicht, daß die starke Begabung Hofers daran scheitern könnte, aber daran leiden jedenfalls und den reinen Genuß ihrer Vorzüge auch denen vermindern, die um einer neu und eigen erungenen Schönheit willen die Konventionen ihres eigenen Geschmacks gern zu opfern bereit sind.

W. SCHÄFER.



MAISPAZIERGANG. NACH ORIGINALRADIERUNG VON KARL HOFER

KÜNSTLER ALS SCHRIFTSTELLER UND KRITIKER

Kritik.

Glücklicherweise hat die Kritik heutzutage keinen großen Einfluß. Ihre Irrtümer und ihre Parteilichkeit haben sie völlig in Verruf gebracht. Ja, ich gehe noch weiter: in gewissen Fällen ist es geradezu eine Ehre, von der Kritik verrissen zu werden. *Etex.*

Die Kritiker, die ihr Handwerk verstehen, lassen sich von den Kritisierten ihre Lobsprüche bezahlen. *Etex.*

Jawohl, da gibt es unter uns Feuilletonisten, Zeitungsschreiber, Leute, die man für unterrichtet hält, weil sie täglich zu drucken wagen, was sie nicht wissen, Leute, deren Handwerk es ist, von Dingen zu reden, von denen sie nichts verstehen; aber da sie ihre Torheiten mit großer Zuversicht vorbringen, so geht es ihnen manchmal, wie es allen Lügnern geht, die die nämliche Lüge oft vorbringen: sie glauben zuletzt selbst daran, und das Publikum glaubt ihnen auch. Und da die Künstler nicht die Zeit haben, allen ihren Unsinn, allen ihren Klatsch, alle Irrtümer, alles dumme Geschwätz aufzugreifen und bloßzustellen, so verschluckt das Publikum all den Blödsinn und hält ihn für lautere Wahrheit. Das sind euch große Männer, kolossale Kenner, die sich zu den Schutzherrn und Lobrednern gewisser Künstler gemacht haben. Es gibt darunter sogar sehr reiche Leute, die sich mit dem Gelde, das sie den armen Teufeln von Künstlern abgepreßt haben, schöne Häuser gebaut haben. *Etex.*

Wollte ich all des Unsinn, den ich im dornenvollen Laufe meines Lebens von Kunstkritikern und Archäologen zu hören oder zu lesen bekam, Erwähnung tun, dann müßte ich ein eigenes Buch darüber schreiben, das dann hoffentlich niemand lesen würde. *Feuerbach.*

Wenn man vor seinem eigenen Gewissen bestehen kann, soll man die andern sagen lassen, was sie wollen. Ein Mensch, der die Leiter hinaufsteigt, darf sich nicht um die Kläffer kümmern, die da unten bellen. *Meissonier.*

Die ganze Kritik, die ganze öffentliche Meinung gegen sich zu haben, ist fürchterlich. Wie oft war ich nahe daran, dieser Allgemeinheit zu glauben und meinen Weg für falsch zu halten! Mehrere Male war ich dem Selbstmord nahe. Es gehört eine kolossale Energie, eine ungeheure Zuversicht in das eigene Urteil dazu, um trotz des allgemeinen Spottes und Tadels auf dem als richtig erkannten Wege weiterzugehen. *Medardo Rosso.*

Kritik.

Drei Dinge machen die Macht des Kritikers aus in den Dingen, von denen er nichts versteht: erstens die Unwissenheit des Lesers, zweitens die Schmeichelei des Stiles und des Witzes, drittens der sonderbare Respekt, den alle Menschen, die lesen, vor dem gedruckten Buchstaben haben. *Wiertz.*

Schön ist einfach das, was uns gefällt. Der Maler hat also das Recht zu sagen: Mein Bild ist schön, weil es mir gefällt. Der Kritiker hat das Recht zu antworten: Ihr Bild ist nicht schön, weil es mir nicht gefällt. Der Maler kann noch sagen: Diese Kritik und dieser Aufsatz sind dumm, weil sie mir nicht gefallen. Der Zensor kann antworten: Meine Kritik und mein Aufsatz sind ausgezeichnet, weil sie mir gefallen. *Wiertz.*

Die Maler sind recht dumme Kerle, daß sie das Urteil anderer Leute erbitten, und diese andern sind wirklich sehr nächstenliebend, indem sie sich die Köpfe zerbrechen, um das Urteil zu finden. *Wiertz.*

Oculus habent et non vident, das will sagen: Wie wenige Leute gibt es, die etwas von der Kunst verstehen! *Delacroix.*

Der Künstler ist hienieden nur ein öffentlicher Spaßmacher und darf sich nicht darum kümmern, was die Blätter und die Zeitungsschreiber von ihm sagen. Wer dem wirklichen Ruhme nachgeht, muß ihn aufrichtig im Erhabenen und im Schönen suchen und sich nicht um die Verkäufer eiteln Ruhmes kümmern. *Géricault.*

Kunst und Natur.

Natur! Ich habe einen Maler gekannt, der Spiegeler malte, und während die Farbe noch frisch war, schüttete er wirklichen Pfeffer auf das Gelbe. Das war nicht Natur! Manche Maler haben wirkliche Spitzen auf ihre Bildnisse gesetzt. Das war nicht mehr Natur als der Pfeffer. Beobachten und nachdenken, darin liegt die Kraft und das Leben eines Künstlers! *Jules Dupré.*

Es genügt mir nicht, daß ein Bild etwas vorstellt, es soll mir etwas sagen. Wenn es nur etwas vorstellt, sieht man es an und bewundert es vielleicht wegen seiner Mache; wenn es uns aber etwas sagt, kommen wir bezwungen wieder und können uns nicht losreißen. *Jules Dupré.*

Kunst und Natur.

Je vollkommener eine seelenlose Nachahmung ist, desto weniger interessant ist sie. *Jules Breton.*

Was man Trompe-l'œil« nennt, ist der Gegenpol der Kunst. *Jules Breton.*

Wir müssen wahr und edel sein. Wir müssen das Modell nicht nur anschauen, wir müssen in ihm lesen. *Lonis David.*

Wenn es genüge, auf den Fetzen Leinwand einfach die Natur hinzukopieren, so wäre das sehr schön, aber wir müssen höher gehen. *Eugen Boudin.*

Ein Gemälde, das uns kein Gefühl mitteilt, existiert nicht. Man muß es beiseite lassen oder vernichten. *Eugen Boudin.*

Die Wurzel aller Kunst ist der Wunsch, sich auszusprechen und seine Ideen mitzuteilen. *Walter Crane.*

Ein Maler ohne Phantasie kann seine Motive vor der Natur nicht gut auswählen. Ohne Phantasie kann man die Natur nicht nach ihrem vollen Werte schätzen. Künstler, die dieses »zweite Gesicht« nicht besitzen, diese allmächtige Gabe, welche die Welt beherrscht, können mit ihren Arbeiten den Beschauer nicht ergreifen, mag ihre Technik auch noch so schlagend sein, denn sie deuten nicht mehr an als sie darstellen. Das Grundwesen aller Kunst ist aber eben, *mehr andeuten als man wirklich darstellt*, und das verträgt sich ausgezeichnet mit Wahrheit und Realismus. *Hubert Herkomer.*

Die Frage des Realismus löst sich in die folgende auf: wir brauchen eine scheinbare Wirklichkeit, aber der buchstäbliche Realismus ist eine Dummheit. Holbein scheint in seinen Bildnissen die Wirklichkeit selbst und ist wunderbar. Die Hand des Mannes mit dem Baret von Raffael desgleichen. Aber das Gefühl des Malers muß den Stempel geben. *Delaeroix.*

Wir streben nicht nach Nachahmung, sondern nach Suggestion. *Jervis McEntee.*

Wenn ihr malt, was ihr seht, so malt ihr einen Gegenstand. Wenn ihr malt, was ihr fühlt, macht ihr ein Gedicht. *William M. Hunt.*

Buchstäbliche Wahrheit ist gar nichts wert; jeder, der eine gewöhnliche Kunstschule besucht hat, kann sie erreichen. Das bloße Niederschreiben einer rein äußerlichen Szene ist kein Kunstwerk, kein Gemälde. Was ein Gemälde ist, kann ich ebensowenig erklären, wie ich das Wesen der Poesie definieren kann. Wir erkennen eine Poesie als solche, wenn wir sie lesen, und wir erkennen ein Gemälde als solches, wenn wir es sehen; aber das letztere läßt sich noch weniger definieren als das erstere. *Thomas Moran.*

Kunst und Natur.

Buchstäbliche Abschreibung der Natur schätze ich nicht. Selbstverständlich muß alle Kunst von der Natur herkommen, und ich denke nicht daran, etwas gegen die Natur oder gegen den Naturalismus zu sagen. Aber ich meine, eine Lokalität als solche hat für die Kunst keinen Wert und wird erst dadurch wertvoll, daß sie den Stoff zu einem Bilde gibt. Topographie ist für die Kunst unnützlich. *Thomas Moran.*

Wenn man die Natur buchstäblich nachahmen will, schlüpft sie uns zwischen den Fingern durch: Damit darf sich der Künstler also nicht abgeben. *Eugen Deveria.*

Unsere Kunst ist eine Kunst der Phantasie und keine elende Nachahmung, die hinter der Wahrheit herkriecht, die der Mensch doch nie erreichen kann. *Eugen Deveria.*

Die Ära der Dekadenz fängt mit dem Realismus an. *Eugen Deveria.*

Der Realismus ist die Seele der erloschenen Geister, die unfähig sind, etwas zu schaffen. Nie ist er von den starken Geistern gesucht worden, die sich nur um die großen Hauptzüge kümmern und die unnützen Einzelheiten den Kindern überlassen. *Eugen Deveria.*

Die Malerei verlangt durchaus nicht die mit dem Zirkel und dem Ellenstabe abgemessene Wahrheit; sie verlangt eine Arbeit, die man die wahrscheinliche Wahrheit nennen könnte. *Wiertz.*

Die Malerei ist nicht die Kunst, die Natur nachzuzahlen; sie ist die Kunst, die Erscheinung der Natur nachzuahmen. *Wiertz.*

Können wir den Himmel, einen Baum, das Wasser wiedergeben? Nein. Wir können nur ihr Aussehen wiedergeben, wir suchen sie durch ein Mittel nachzuzahlen, das wir unaufhörlich vervollkommen müssen. *Corot.*

Der Realismus ist nicht neu, er ist so alt wie die Welt. Die ersten Maler waren Realisten. Der Realismus in der Erfindung, der Realismus im Ausdruck, der Realismus im Schönen, im Großen, im Erhabenen, dieser Realismus war das Merkmal der Raffael, Rubens, Michelangelo. Diese Männer waren die allein wahren und echten Realisten! *Wiertz.*

Worin hätte der Realismus, der alt ist wie die Banalität, neu sein können? *Breton.*

Noch ein Wort von der Schule der sogenannten Realisten. Ich weiß nicht, mit welchem Rechte sie sich dieser Bezeichnung bemächtigt haben. Es hat nie Künstler gegeben, nein, nie und nirgends, die wirklich schöne und große Werke geschaffen hätten, ohne Realisten, ohne wahr zu sein. *Etex.*





BLICK AUF ST. GALLEN



CHRISTIAN KARL MAGNUSSEN

VON HARRO MAGNUSSEN

IN der Nordwestecke Schleswig-Holsteins, an der Küste der Nordsee und auf den vorgelagerten Inseln, sitzen von alters her die Nordfriesen. Sie unterscheiden sich durch besondere geistige Eigenschaften von den anderen Völkerstämmen Nordalbingens. In sich gekehrte Menschen, die das Fremde schroff ablehnen, lange, hohe Gestalten mit ernsten, schmalen, intelligenten Gesichtern, gelten sie meist als Starrköpfe. Durch den vielhundertjährigen Kampf mit dem Meer hat sich wohl diese Eigenheit ungewöhnlich stark ausgebildet. Der Seemannsberuf, dem sie lange und mit Begeisterung ergeben waren, ist wahrscheinlich die Ursache gewesen, daß bei ihnen mehr und mehr der Sinn und die Begabung für die mathematische Wissenschaft hervortrat. Der Rückgang der Segelschifffahrt freilich hat neuerdings in dieser Hinsicht vieles geändert, es fehlt dem Nordfriesen jetzt die Übung und erzwungene Pflege seiner Begabung, denn zum Kapitän eines modernen Dampfers bringt er es selten. Aber ohne Übertreibung kann man sagen, daß noch vor dreißig Jahren kleine Kerle mit Sextanten und Oktanten umzugehen wußten wie ein Alter, und daß in den einfachsten Dorfschulen von den Schülern mathematische Aufgaben bewältigt wurden, die heute manchem Abiturienten Kopfzerbrechen verursachen würden. Und diesem Sinne für Mathematik verbunden war die Freude an geometrischen Figuren, und ihr verdanken die vielen, mit zierlichen Kerbschnittmustern verzierten Hausgeräte, die so häufig von den Nordfriesen hergestellt wurden, ihren Ursprung. Durch den regen Schiffsverkehr mit den Niederlanden wurde der in der ganzen Küstenbevölkerung Norddeutschlands schlummernde Kunstsinne Jahrhunderte hindurch befruchtet, und so kommt es, daß der Friesenstamm früher eine große Zahl ausübender Künstler, Maler und Bildhauer hervorbrachte und heute noch hervorbringt.

Ein Sohn dieses Volkes war auch mein Vater, der Maler Christian Carl Magnussen, der am 31. August

1821 in Bredstedt als Sohn des dortigen Postmeisters geboren wurde. Die Familie gehörte zu den angesehenen, denn viel bedeutete zu der Zeit der Postmeister in einem Orte wie Bredstedt, das an der Hauptfahrstraße von Dänemark nach Süden lag. Alles konzentrierte sich in seine Nähe; alle Fäden gingen durch seine Hand; jedes wichtige Ereignis in der Welt erfuhr er zuerst; jeder Brief, jeder Reisende wurde von ihm persönlich expediert.

Der Knabe half seinem Vater viel in dessen Amtsstube, er sah das ganze Treiben auf dem Posthofe, und früh wird er mit klugen Augen die Menschen seiner Umgebung angeschaut und Eindrücke regen Lebens gewonnen haben, die seiner großen künstlerischen Begabung förderlich gewesen sind.

Nach seiner Konfirmation, von der ihm nichts so sehr in der Erinnerung geblieben war, als die Tatsache, daß er jetzt öffentlich sein Pfeifchen rauchen durfte, wurde der Sechzehnjährige, der unermüdlich zeichnend und malend seine Kraft versuchte, auf seine dringenden Bitten von seinem einsichtigen und verständigen Vater nach Kopenhagen geschickt, um auf der dortigen Akademie diese Kraft auszubilden.

Doch vorläufig kam es anders. Die rauhe Art des Lehrers, der den schüchternen Jungen gleich bei dessen Anmeldung anfuhr: »Lernen Sie erst ein Handwerk!«, die fremde Sprache, die ungewohnte Umgebung, das Gefühl des gänzlichen Verlassenseins: Alles zusammen erzeugte ein so furchtbares Heimweh, daß der gereifte Mann noch in späten Jahren mit Entsetzen von der damals erlittenen Qual sprach. Unfähig, gegen dies schmerzliche Gefühl anzukämpfen, kam er bald seelisch geknickt in die Heimat zurück und trat mit einem Freunde zusammen in dem nahen Husum bei einem Tischler in die Lehre. In den zwei Jahren, die er hier aushielt, arbeitete er seinem Vater einen schönen und bequemen Lehnstuhl, um ihm seinen Fleiß zu beweisen, aber er war unausgesetzt daneben künstlerisch tätig. Noch erhaltene kleine

naive Ölfarbenporträts aus jener Zeit geben davon bereitetes Zeugnis.

Wieder erwachte in Magnussen der Wunsch, ein Maler zu werden, und als er sich stark genug fühlte, wieder hinauszuziehen in die Fremde, gab der Vater zum zweitenmale seine Einwilligung. Das darf man nicht gering anschlagen, denn zu damaliger Zeit galt besonders auf dem Lande und in kleinen Städten der Beruf des Künstlers als ein höchst zweifelhafter und brotloser, dem sich eigentlich nur geistig nicht ganz normale Leute widmen könnten.

Eingedenk jener energischen Mahnung des Kopenhagener Professors, trat Magnussen, in Kopenhagen angelangt, bei dem Norweger Bergh in dessen Malergeschäft ein, um das Handwerk zu erlernen. In seinem Meister fand er einen Menschen, der Verständnis für das Talent seines Lehrlings hatte. So gestattete er diesem, des Abends an dem Zeichen- und Malunterricht im Atelier des Thorwaldsen-Schülers Bissen teilzunehmen. Aus dieser Zeit ist eine Ölstudie erhalten, die das Atelier Bissens darstellt. Fünf Jahre hindurch strich hier Magnussen Wände, Türen, Fußböden und Möbel an und erwarb darauf den Gesellenbrief. Zugleich wurde aber auch einer seiner in Öl gemalten Studienköpfe öffentlich belobt und ihm von seinen Lehrern der Rat erteilt, nunmehr in Rom seine Studien zu vollenden.

Stolz auf das Erreichte kehrte er in die Heimat zurück, und wieder war es sein Vater, der es ihm, durch vorzeitiges Auszahlen seines kleinen Erbteils, ermöglichte, den eingeschlagenen Weg weiter zu verfolgen.

So ging es denn hinaus in die Welt: nicht als Malergeselle, der auf die Walze geht, zog Magnussen in die Fremde, sondern als angehender Künstler, mit tausend Hoffnungen im Herzen, vor sich das große, heiß ersehnte Ziel: Rom.

Es muß eine Lust gewesen sein, den jungen, frischen, stattlichen Menschen, diesen noch von Idealen erfüllten blonden Friesenjüngling dahin wandern zu sehen, und helle Freude muß dieser Anblick auch dem vornehmen Herrn bereitet haben, der, wie Magnussen oft erzählte, in vierspänniger Eilkutsche den Wanderer an einer Station überholte. Denn er fragte, woher und

wohin und forderte ihn auf, in seinem Wagen Platz zu nehmen, er reise auch nach Rom. Unterwegs ward der schüchterne bisherige Malerlehrling bedient wie der Herr selbst, und wie im Traum gings dahin, in tagelanger Fahrt, bis dicht vor Rom. Hier mußte Magnussen aussteigen, nachdem er die Adresse seines Gönners und die Aufforderung erhalten, ihn bald zu besuchen. In Rom suchte der angehende Künstler sich zunächst ein Unterkommen, dann aber war seine nächste Sorge, seinen Wohltäter aufzusuchen und ihm nochmals zu danken. Er erkundigt sich nach dessen Hause, er findet es und steht lange ängstlich vor einem palastartigen Gebäude. Aber er, der fremde

Jüngling, für den bis vor kurzem noch jeder Malergeselle eine gefürchtete Respektsperson gewesen war, er wagt es nicht, das stolze Haus des Vornehmen zu betreten. Tag für Tag geht er denselben Weg, aber nie findet er den Mut, eine Frage an den ehrfurchtgebietenden Portier zu richten. So ist es wochenlang gewesen, und Magnussen hat seinen Dank nie aussprechen können, denn nach sechs Wochen wehte die Flagge auf dem Hause halbmast: der Attaché bei der Österreichischen Gesandtschaft am Vatikan, Herr von O., war plötzlich gestorben.

In Rom begann jetzt ein emsiges Studieren. Drei glückliche Jahre waren es, voller Fleiß und Erfolg in stetem regen Verkehr mit dänischen und deutschen Kunstgenossen. Hunderte von Blättern und Ölstudien zeigen uns heute noch die schönen Gestalten aus der Campagna, die prachtstrotzenden Typen der hohen

Geistlichkeit. Beide beherrschten das Straßenbild Roms damals weit mehr als heute, und noch der ältere Mann klagte nach einem späteren Aufenthalt in der ewigen Stadt, wie das moderne Rom so sehr an malerischem Zauber verloren habe durch die sauber aufgeräumten Trümmerfelder der antiken Epoche, durch das Zurücktreten des Pompes der Geistlichkeit und durch das Verschwinden der reizvollen, buntfarbigen Trachten der Bevölkerung.

Das Jahr 1848 brachte, wie für so viele, auch für unseren Künstler einschneidende Ereignisse. Mit dem großen Idealismus, der durch Magnussens ganzes Leben wie ein roter Faden hindurchgeht, fühlte er das Unglück seines Vaterlands. Er riß sich los von



CHRISTIAN KARL MAGNUSSEN. BILDNIS DES POSTMEISTERS
MAGNUSSEN. 1853

Rom, denn er fühlte und wußte, daß jetzt in der Heimat sein Platz sei, da sie kräftiger Männer bedurfte. Die Begeisterung ganz Europas für Schleswig-Holstein machte es ihm möglich, in Wien eine Schar gleichgesinnter Männer zusammenzubringen, die ihn zu ihrem Hauptmann erwählten. Die Damen Wiens überreichten feierlich eine seidene gestickte Fahne in den schleswig-holsteinischen Farben, blau, weiß und rot, die Eisenbahnverwaltung gewährte freie Fahrt bis zur preußischen Grenze, und mit breitrempeligem Federhut, Sammetjoppe, roter Weste, hohen Stiefeln, das Schwert am Bänder, zog der Künstler an der Spitze seiner Freischar wie im Triumph heimwärts. An der preußischen Grenze wurde die Begeisterung etwas gedämpft, denn solche Freischaren liebte man damals in Preußen nicht, selbst aber in Schleswig-Holstein wurden unsere Helden als Strandwache auf der Insel Fehmarn kaltgestellt. Bald erfolgte die Auflösung aller Freischaren und Magnussen trat als Unteroffizier zum Felddienst über. In der 4. Kompagnie des II. Schlesw.-Holst. Bataillons machte er mehrere Gefechte, wie auch die Schlacht bei Idstedt mit. Seine Skizzenbücher aus damaliger Zeit zeigen, daß er auch im Felde unermüdlich künstlerisch tätig blieb.

Nach der vorläufigen Schlichtung der schleswig-holsteinischen Wirren und nach einem kurzen Besuche seiner Heimatstadt siedelte Magnussen nach Hamburg über, wo er sich als Porträtmaler niederließ und eine reiche künstlerische Tätigkeit entfaltete.

Mit welchem Mangel an Verständnis für ihre Arbeit damals die Künstler zu kämpfen hatten, mögen zwei drastische Beispiele beweisen, die Magnussen oft zur Erheiterung anderer erzählt hat, die ihm aber damals kaum sehr erheiternd erschienen sein mögen. Ehe er nach Rom gegangen war, hatte er in der Heimat das lebensgroße Brustbild eines seiner Brüder angefertigt. Der Dargestellte war geschmückt mit einem

rotblonden Vollbarte und trug die Uniform der »Ringrieder« Gilde: blauen Rock mit gelbem Kragen und blanken Knöpfen. Die Eltern stellten das Bild wohl mal ans Fenster und freuten sich, wenn Vorübergehende sich täuschen ließen und grüßten. Einmal aber kam ein in der ganzen Gegend berühmter Wunderdoktor, eine Art Schäfer Ast, nach Bredstedt: Ingwer Leedsetter (Gliederinsetzer) mußte das Bild sehen. Ihm wurde ein bequemer Lehnstuhl vor die Staffelei gerückt, und der Künstler sowohl wie dessen Familie harrten gespannt der Weisheit, die seinem Munde entströmen sollte: Nach einer

beängstigenden Pause ertönte das Wort: »Dat schall wull Muddern wesen!« In Hamburg verweigerte einer der Besteller die Annahme seines in scharfer Seitenbeleuchtung hergestellten lebensgroßen Porträts mit dem Hinweis darauf, daß er doch auf der einen Gesichtseite nicht dunkler sei, sondern auf beiden Gesichtshälften gleich hellfarbig.

Unter den Hamburger Auftraggebern befand sich auch der Senator M., der seine schöne Tochter malen ließ. Eine gänzlich taube Anstandsdame wurde ihr zu den Sitzungen mitgegeben. So waren die beiden jungen Menschen ziemlich unbeaufsichtigt und ungestört, und es blieb nicht aus, daß sie einander liebgewannen.

Ja, es geschah das damals Unerhörte, daß eine Hamburger Patriziertochter sich mit einem »Maler« verlobte! Auf Veranlassung seines zukünftigen Schwiegervaters, dem die ganze Sache nicht recht paßte, vervollkommnete Magnussen seine Kunst dadurch, daß er auf ein Jahr nach Paris ging. Dort studierte er im Louvre seinen Malerfürsten Rembrandt und schuf schöne, tief verständnisvolle, technisch vollendete Kopien seiner Meisterwerke. Bald trat er auch in das Atelier Coutures. Hier entspann sich ein reger geist- und humorvoller Verkehr mit vielen jungen und älteren Künstlern, mit denen er auch hinaus zog nach der Malerkolonie Barbizon, wo der Sommer



CHRISTIAN KARL MAGNUSSEN. ITALIENISCHE FAMILIE

mit eifrigem Studieren nach der Natur verbracht wurde.

Nach seiner bald darauf erfolgten Verheiratung ging Magnussen mit seiner jungen Gattin nach Rom zurück und lebte dort von 1853—1859. Hier gelangten sein Schaffen und seine Kunst zur höchsten Blüte. Ohne pekuniäre Sorgen, eine schöne, liebreizende Frau zur Seite, bald umgeben von einer fröhlichen Kinderschar, geschätzt und befreundet mit einer großen Reihe frischer, aufstrebender Kräfte aus allen Gebieten der Kunst und der Wissenschaft, schuf er aus voller Kraft, mit frohem Gemüte. Man bewundert heute noch das starke Können und die Freude, mit der die Arbeiten Magnussens in jener Zeit des Glückes geschaffen wurden. Dazu kam noch, daß seine Gattin es wohl verstand, sein Haus zum Mittelpunkte der angeregtesten Geselligkeit in der deutschen Künstler- und Gelehrtenkolonie zu machen. So schritten er und seine Frau, getragen von Liebe und Achtung vieler Freunde, heiter durchs Leben. Besonders nahe traten ihnen Gustav und Louis Spangenberg, Ludwig Knaus, Heinrich Hofmann, sowie der Romschlenderer und Marschdichter Hermann Allmers.

Ende 1859 kehrte Magnussen mit seiner Familie nach Hamburg zurück, weil die Schulbildung der Kinder es verlangte. Eifrig arbeitete er weiter, besonders bereitete er eine große Arbeit, die Sitzung des hamburgischen Senates, in der die Pläne für die neue Kunsthalle beraten wurden, durch alle notwendigen malerischen Studien vor, eine Arbeit, die indessen erst viel später zur Ausführung kommen sollte.

Mehr und mehr gewinnt es aber in der nächsten Zeit den Anschein, als ob der graue Norden lähmend auf Magnussens Schaffenskraft gewirkt habe. Es entstehen viele Bilder, die nicht vollendet werden; der große Schwung der römischen Periode beginnt nachzulassen. Und jene oft bewährte Liebe zur Heimat ist es wieder, die ihn fortreißt von seinen Arbeiten. Wieder ist es sein Idealismus, der den jetzt zum Ham-

burger Bürger Gewordenen zwingt, im Jahre 1864 trotz Weib und Kind dem Vaterlande seine Kraft zu widmen. Er reist umher, sammelt Gelder und Liebesgaben und verteilt sie an Soldaten im Felde; bis an die Vorposten bei Sundewitt dringt er vor. Er nimmt mit Enthusiasmus Partei für den Prinzen von Augustenburg bei dessen Ernennung als Friedrich VIII. zum Herzog von Schleswig-Holstein; er verteilt und versendet Aufruf über Aufruf an das schleswig-holsteinische Volk, er malt das Porträt des Herzogs für das Land, und er hat die Freude, fürs Leben dem hohen Herrn beinahe freundschaftlich näher treten zu dürfen. Dadurch ward es ihm vergönnt, in späterer Zeit unserer jetzigen Kaiserin und ihrer erlauchten Schwester in ihren Mädchenjahren Zeichenunterricht erteilen zu dürfen. Bis an sein Lebensende hat Magnussen treu zum Herzoglichen Hause gestanden, und nie hat er



CHRISTIAN KARL MAGNUSSEN. ITALIENISCHE STUDIE. 1858



META MAGNUSSEN. DIE ERSTE FRAU DES KÜNSTLERS. 1862

sich, eingedenk des dem Herzog geleisteten Treuschwurs, mit den politischen Verhältnissen, wie sie nach 1866 in Schleswig-Holstein Platz griffen, befreunden können.

Schweres Leid brachte das Jahr 1865 über das Haus Magnussen. Die jugendliche Gattin starb an einem Brustleiden und kurz darauf die jüngste Tochter an den Masern. Außerdem war viel Krankheit unter den Kindern, so daß die künstlerische Tätigkeit des Vaters gering war. So wurde dieses Jahr wohl das schwerste in seinem Leben.

Und zu dieser Zeit trat im Zusammenhang mit der geringen Schaffenskraft ein neues Element in Magnussens Leben, das sein Lebenswerk in zwei ungleiche Hälften scheidet. Leider! kann man sagen; denn sein großes Talent wurde dadurch auf viele Jahre hinaus lahm gelegt. Er gewann plötzlich lebhaftes Interesse für das künstlerische Schaffen vergangener Jahrhunderte, wie es auf Schritt und Tritt in seiner Heimat seinem Künstlerauge entgegentrat. Er begann die damals fast noch unbeachteten Schätze der Holzschnittkunst, die ihm in jedem Bauernhause, in jeder Kirche auffielen, zu sammeln und brachte in kurzem eine bedeutende, wertvolle Sammlung zusammen, mit der er sein Ham-

burger Heim schmückte. Nicht aus Eigennutz sammelte er, sondern um zu retten, was zu retten war, denn Unverstand hatte schon viel von dem »alten Kram« vernichtet und war noch eifrig an der Arbeit. Auch Habgier der Händler raubte dem Lande vieles von seinem künstlerischen Eigentum, um es, besonders nach England, für schweres Geld zu verkaufen. So gingen die Jahre dahin, die ganze Kraft Magnussens wurde dieser Sammlung geopfert, und seine eigene Kunst geriet immer mehr ins Hintertreffen. Wohl wurden damals noch zwei figurenreiche Bilder geschaffen. Zunächst die Abendmahlsfeier in der Kirche von Nieblum auf der Insel Föhr, wohin Magnussen seit 1866 jedes Jahr im Sommer mit seiner Familie reiste. Es war ein Auftrag der Frau Kronprinzessin von Preußen, die mit ihrem erlauchten Gemahl und mit ihren Kindern im Jahre 1866 ebenfalls auf Föhr weilte. Durch Vermittelung der hohen Frau erhielt Magnussen auch den Auftrag von der Königin von England, das Bild der Vermählung des Prinzen Christian von Schleswig-Holstein mit der Prinzessin Helene von Großbritannien zu malen. Beide Bilder waren, wie gesagt, sehr figurenreich, und bei dem kleinen Maßstab der einzelnen Gestalten brachte ihre Ausführung schwere Arbeit für den an die Darstellung lebensgroßer Figuren gewöhnten Künstler. Zudem war das leichte Zusammenkomponieren größerer Gruppen nicht Magnussens Sache. Er verdarb sich auch

die Augen bei dem Vermählungsbild, weil er eine Unzahl von Porträts nach Photographien durch die Lupe malen mußte. So wurde die Arbeit eine recht unerfreuliche, und ein künstlerischer Erfolg war nicht zu verzeichnen. Das, was wertvoll ist, sind die für diese Bilder nach der Natur in größerem Maßstabe hergestellten Studien.

Obwohl Magnussen grollte wegen der Annektion der Herzogtümer, ließ seine deutsche Gesinnung ihn keinen Augenblick zaudern, als 1870 der Kriegsruf durch die deutschen Lande erscholl. Der fast Fünfzigjährige organisierte eine Krankenpfleger-Kompagnie in Hamburg und zog als ihr Hauptmann nach Frankreich, um die Verwundeten zu pflegen. Später war er dort noch als Inspektor eines großen Lazarettes in Meaux vor Paris tätig.

Im Jahre 1873 weilten die Kronprinzlichen Herrschaften mit den Prinzen und Prinzessinnen in den Sommermonaten wieder auf Föhr und besuchten häufig das einfache Haus Magnussens. Dem Künstler ward das hohe und seltene Glück zuteil, der Frau Kronprinzessin und den Prinzen Wilhelm und Heinrich Zeichenunterricht erteilen zu dürfen. So ist denn Magnussen der Lehrer sowohl Kaiser Wilhelms II. als



CHRISTIAN KARL MAGNUSSEN. BEGRÄBNIS AUF DEM KIRCHHOF ZU NIEBLUM AUF FÖHR. 1874

auch der Kaiserin Augusta Viktoria gewesen, lange ehe beide sich näher kennen lernten.

Die künstlerische Tätigkeit beschränkte sich ganz auf die Sommermonate auf Föhr, wo neben dem eifrigen Sammeln von Schnitzwerken auch viele charakteristische Studienköpfe aus der dortigen Bevölkerung in Bleistiftzeichnungen entstanden, wie denn überhaupt gesagt werden muß, daß das Bleistiftzeichnen fast ununterbrochen durch die Jahre fortgesetzt wurde. Besonders liebte es Magnussen, abends am Familientische immer wieder aus der Schar seiner Kinder den einen oder anderen Kopf auf dem Papier festzuhalten, und es sind Hunderte von diesen zum Teil sehr wertvollen Blättern erhalten.

Die Zeit des Schwankens zwischen zwei verschiedenen Lebensaufgaben, zwischen Malerei und dem Interesse für die Landeskunst, die Holzschnitzerei, ward schließlich beendet durch die Gründung der Holzschnitzschule zu Schleswig im Jahre 1875. Von da ab malte Magnussen jahrelang fast gar nichts Nennenswertes mehr. Er hatte sich Ende 1866 wieder verheiratet, und auch dieser Ehe waren eine Reihe von Kindern entsprossen. So kam er mit einem großen Haushalt nach Schleswig. Er zog mitsamt seiner großen Sammlung in das besonders für die Aufstellung derselben und für die Schulzwecke neu erbaute Haus ein.

Der leitende Gedanke bei Gründung dieser Schule war, gestützt auf die Vorbilder der Sammlung, die früher geübte künstlerische und kunstgewerbliche Betätigung, die ganz eingeschlafen war, unter der Landbevölkerung Schleswig-Holsteins wieder wachzurufen. Dieser Gedanke zeugte wieder für Magnussens hochstrebenden Idealismus, und wenn das Unternehmen nach zehn Jahren aufgegeben werden mußte, so lag es an pekuniären und persönlichen Schwierigkeiten. Es war von vornherein unmöglich, wenn

auch Freunde der Sache für den Hausbau gesorgt hatten, mit privatem, immerhin beschränktem Kapital eine solche Anstalt auf die Dauer zu unterhalten, da Magnussen niemals auch nur einen Pfennig Bezahlung für seinen Unterricht genommen hat. Es konnte kommen, wer da wollte, jeder Lernbegierige war willkommen. Tagesunterricht im Schnitzen, Abendunterricht im Zeichnen, Herren- und Damenkurse, Unterstützung der armen Schüler, und zu ihnen gehörten die meisten, durch Geld oder durch Mittagstisch: alles das kostete Geld und immer wieder Geld. Dazu war die Stadt Schleswig nicht der rechte Platz für ein solches Unternehmen, das nur gedeihen kann, wo das Leben voll pulsiert; und daß dies in der kleinen ehemaligen Residenz der Fall war, kann selbst der fanatischste Schwärmer nicht behaupten. Man darf als möglichst unparteiischer Beurteiler der ganzen Sachlage aber auch nicht verschweigen, daß Magnussen sich doch wohl die künstlerische Leitung solcher Schule leichter vorgestellt hatte, als sie war. Er selbst konnte nicht in Holz schnitzen und mußte diesen Lehrzweig von vornherein einer anderen Lehrkraft abtreten; sodann fehlte ihm gänzlich die Vorbildung in den verschiedenen Stilarten. Auch mit architektonischen Aufgaben, soweit sie im Kunstgewerbe nötig sind, hatte er sich nie beschäftigt. So kam es, daß, außer im Zeichnen nach der Antike und Naturabgüssen, sich die Leistungen der Schüler auf das Kopieren der alten Holzschnitzvorbilder beschränken mußten, und daß die Leistungsfähigkeit der Schule versagte, wenn Aufgaben an sie gestellt wurden, die eigenes Schaffen voraussetzten. Magnussen hatte als Porträt- und Historienmaler eine den Zielen der Schule ganz fernliegende Ausbildung und konnte deshalb den jungen Schülern nur das richtige Sehen, nicht aber das Schnitzen und die so notwendige Stillehre beibringen.

So kam es, daß ihm, zusammen mit seiner vorher angedeuteten politischen Gesinnung, aus der er nie ein Hehl machte, von den Behörden vorgeworfen wurde, er eigne sich nicht zum Leiter solcher Anstalt. Ja, ihm, dem Idealisten, der sein ganzes Vermögen opferte, um seinen Landsleuten Gutes zu erweisen, der die heimische Kunst wiedererwecken, den Bauern vom Wirtshauslaufen abbringen und zum »Husflit« erziehen wollte, wurde nicht nur keine Hilfe und Unterstützung zuteil, sondern es wurden ihm viele

Siebzigjähriger noch die 1860—1861 vorbereitete große Arbeit, die Sitzung des Hamburger Senates. Dieses Bild, sein letztes Werk, fand nach Magnussens Tode durch Schenkung seinen Platz im neuen Rathause zu Hamburg.

In die letzten Lebensjahre Magnussens fiel dann der Verkauf der Holzschnittsammlung nach Kopenhagen. Es ist über diesen Verkauf viel geredet und geschrieben worden, meistens zu Ungunsten Magnussens. Deshalb soll hier der einfache Tatbestand



CHRISTIAN KARL MAGNUSSEN. SENATOR MEYER

Hindernisse und Widerwärtigkeiten bereitet. Trotz mancher guten Arbeit, die gemacht wurde, trotz manches guten Talentes, daß sich entwickelte, mußte die Sache nach zehnjährigem Kampfe aufgegeben werden, und mit ihr ging viel von Magnussens Lebenskraft und Lebensmut verloren.

Mit großen Hoffnungen freudig begonnen, endete dieser zehnjährige Lebensabschnitt mit bitterer Enttäuschung.

Jetzt nahm Magnussen wieder die Palette zur Hand, aber Alter und Mangel an Übung hatten seine künstlerische Kraft geschwächt. Dennoch bewältigte er als

mitgeteilt werden, damit jeder Unbefangene sich sein Urteil darüber selbst bilden kann:

Gewiß wird jedem, der die Verhältnisse kennt, einleuchten, daß *kulturhistorisch* Dänemark und Schleswig-Holstein für die letzten Jahrhunderte nicht zu trennen sind, also eine Sammlung ausschließlich schleswig-holsteinischer Schnitzwerke in diesem wertvollsten Sinne nicht außer Landes geht, wenn sie nach Kopenhagen verkauft wird.

Sodann ist die Absicht eines Familienvaters, der Frau und dreizehn Kinder hinterläßt, ein so umfangreiches, aus tausend Einzelheiten bestehendes Objekt

vor seinem Tode zu veräußern, um die Erbteilung zu erleichtern, wohl verständlich.

Drittens aber ist der Wunsch eines Sammlers, daß seine Sammlung nach seinem Tode als Ganzes vereint bleibe, selbst wenn ein geringerer Preis dafür erzielt wird, als vollberechtigt anzuerkennen.

In diesem letzteren Sinne hat nun Magnussen an alle größeren Museen Deutschlands Anfragen gerichtet, es ist ihm aber unbegreiflicher- und traurigerweise trotz aller angewandten Mühe nicht gelungen, die Sammlung in Deutschland als Ganzes zu verkaufen.

Wer will es ihm nach allem vorher Gesagten verübeln, wenn er schließlich das Angebot des Herzogs von Cumberland annahm, der die Sammlung für einen mäßigen Preis kaufte, um sie als »Magnussen-Sammlung« als unteilbares Ganzes im neuen Kunstgewerbe-Museum in Kopenhagen aufzustellen?

Mit diesem Verkaufe war dem Greise, der schon zu kränkeln anfang, eine große Sorge vom Herzen genommen, und das war ihm zu gönnen, denn ein langes, qualvolles Sterben erwartete ihn.

Am 18. Juli 1896 brach die letzte Kraft dieses energischen Mannes. Der Tod endete ein erfolggekröntes, aber auch enttäuschungsreiches Leben. Nahe der Stätte seiner Tätigkeit während der letzten Jahrzehnte, auf dem schönen, hochgelegenen Friedhof von Schleswig, ist er begraben worden und ruht in der von ihm so glühend geliebten Heimerde.

Magnussen war ein geborener Volkserzieher, er versuchte durch eigenes Beispiel und durch Auf-

opferung seiner Zeit und Kraft sein Volk zu bilden. Wie er jedem Niederdeutschen ins Gewissen redete, seine Muttersprache, das Plattdeutsche, nicht zu vernachlässigen, wie er jedem Gesunden und jedem Kranken einfaches Essen, Wasser und frische Luft als Radikalmittel gegen alle Leiden pries, so lud er auch alle, die lernen wollten, ein, zu ihm zu kommen, hielt dann aber auch strenge darauf, daß jeder seine Zeit ausnutzte und zwang ihn zur Anspannung aller Kräfte.

So erscheint in ihm ein Lehrer des Volkes verkörpert, wie ihn John Ruskin¹⁾ gefordert. »Gehe aus auf die Landstraßen und an die Zäune und nötige sie, hereinzukommen! Zwangsweise! Ja, und auch unentgeltlich. Dei Gratia müssen sie gelehrt werden, wie du Dei Gratia dazu bestellt bist, sie zu lehren. Ich höre beständig merkwürdiges Gerede darüber, wie schwierig es sei, Leute dahin zu bringen, daß sie für ihre Erziehung bezahlen. Nun, das sollte ich meinen! Laßt Ihr Eure Kinder für ihre Erziehung bezahlen oder gebt Ihr sie ihnen zwangsweise und unentgeltlich? Von ihnen erwartet Ihr keine andere Bezahlung, als daß sie gute Kinder werden. Warum solltest du von einem Bauern erwarten, daß er die seine bezahlt, außer dadurch, daß er ein guter Mann wird? Lohn genug für ihn selbst, wie für uns . . . Du solltest Zeit und Kräfte für nationale Erziehung opfern und durch sie nicht mehr Geld gewinnen, aber bessere Menschen!«

1) John Ruskin, Menschen untereinander.

Louis
Spangenberg

Gustav
Spangenberg

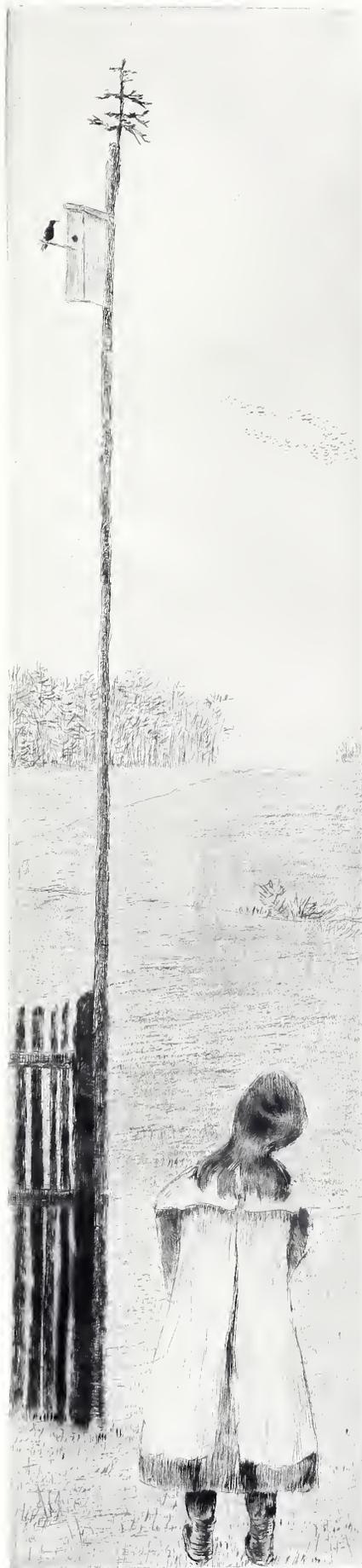
Valton



Ludw. Knaus

Chr. K. Magnussen

KARIKATUR GEZEICHNET VON LUDWIG KNAUS. ROM. 1856 (?)



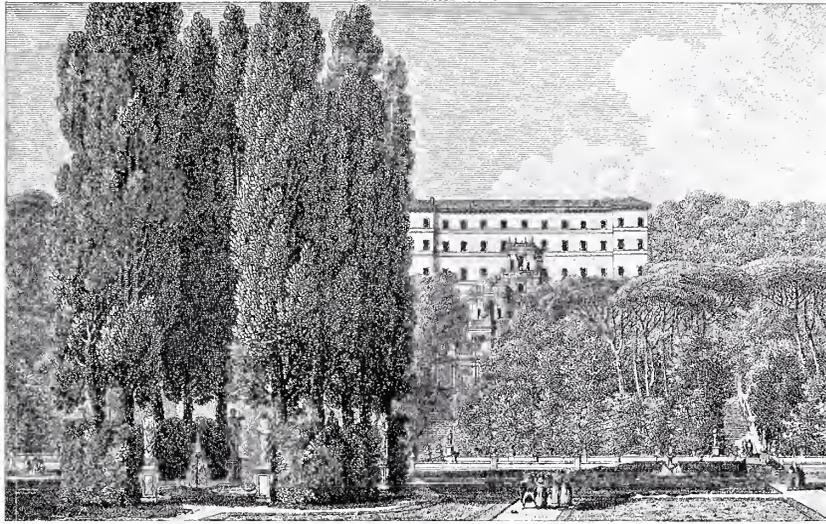


ABB. 22. ZYPRESSENGRUPPE IM GARTEN DER VILLA D'ESTE

DIE VILLA D'ESTE IN TIVOLI

EINE KUNSTWISSENSCHAFTLICHE STUDIE VON DR. BERNHARD PATZAK

(Fortsetzung und Schluß)

AUS symmetrischen und, wie wir noch sehen werden, aus rein malerischen Gründen fügte der Baumeister auf jeder der unteren Bodenabstufungen des Berganges ein Gegenstück zu dem beschriebenen Balkonbau. Es erscheinen somit, vom Fuße des Berges aus gesehen, vier Balkonloggien übereinander angeordnet, die miteinander durch stolze Rampentreppe¹⁾ verbunden sind. Ein jeder dieser Zierbauten stellt sozusagen ein bodenwüchsiges Element einer jeden Terrasse dar, um ihre Lage über die Baumwipfel hinaus sichtbar zu machen; und die Gesamtkomposition verkörpert gleichsam ein architektonisches Ausklingen des hoch droben thronenden Palastes nach dem Garten, der künstlerisch dienstbar gemachten Natur, zu. Und zwar ist hier deutlich ein schrittweises Niedersteigen wahrnehmbar. Die beiden oberen Balkonbauten zeigen geradlinig geführte, zweiarmige Treppenläufe, von dem dritten geleiten Parkwege abwärts, die im Dreieck geschlossen sind. Schließlich folgt die Treppe des unteren Balkonbaues der Aufgabe seiner großen Rundnische: sie bildet mit ihren beiden Armen einen Halbkreis, um ein Entgegenkommen der Architektur der Natur gegenüber zu versinnbildlichen. Erschließen sich nämlich die beiden oberen Pavillons in jenem bekannten, streng architektonischen Triumphbogenmotiv des Palladio, so tun dies die beiden unteren in einer hohen, rundbogigen Nische, die hier mit der malerischen Hell-dunkelwirkung ihres Raumschattens die beabsichtigte

1) Das erste mustergültige Rampentreppewerk dieser Art entwarf Bramante im Giardino della Pigna des Vatikans. Die Treppe des obersten Balkonbaues der Villa d'Este hat Ähnlichkeit mit der Rampentreppe des dem Michelangelo zugeschriebenen Campidoglio in Rom.

Annäherung an die Gartennatur trefflich ausspricht. Hier ist gleichsam der Brennpunkt, die feine Grenzlinie in der Gartenkunst der Villa d'Este zu suchen, wo das architektonische Prinzip sich mit dem malerischen berührt.

In einer breiten Rampentreppe, auf der man in den unteren Garten niedersteigt, und in den Mauerbrüstungen eines überbrückten und in Bassins gefaßten Kanals sind die letzten Ausklänge der Palastarchitektur wahrzunehmen.

In derselben Richtungslinie schuf der feinfühlig, auf große malerische Eindrücke hinarbeitende Künstler einen Kontrapost zu jener architektonischen Stufenleiter, eine Art natürlicher Architektur, einen Kreis hochragender Zypressen (Abb. 22). Er ist gerade im Mittelpunkt des unteren Gartens gelegen. In ihm kreuzen sich die Längsachse der ganzen Parkanlage und die Querachse der unteren Gartenfläche. Durchschreitet man diesen Baumring in der Längsrichtung nach dem unteren, mittleren Parktor zu, wendet sich um und schaut empor, so genießt man jenen überraschenden, vielbewunderten und vielgezeichneten Blick auf das aus dunklem Baumgrün hervorschimierende, imposante Balkonterrassenwerk und auf die darüber thronende Villa. »Die Eigentümlichkeit dieses großartigen Bildes«, so urteilt Max Nohl¹⁾ sehr richtig, »ist wesentlich mitbedingt durch die beiden Zypressengruppen zu beiden Seiten, die die Ansteigung durch ihre Schlankheit noch bedeutender scheinen lassen. Sie sind sicherlich vom Baumeister für die Perspektive mit berechnet worden.«

1) Tagebuch einer italienischen Reise von M. Nohl, herausgegeben von W. Lübke, Stuttgart 1866. Seite 285.

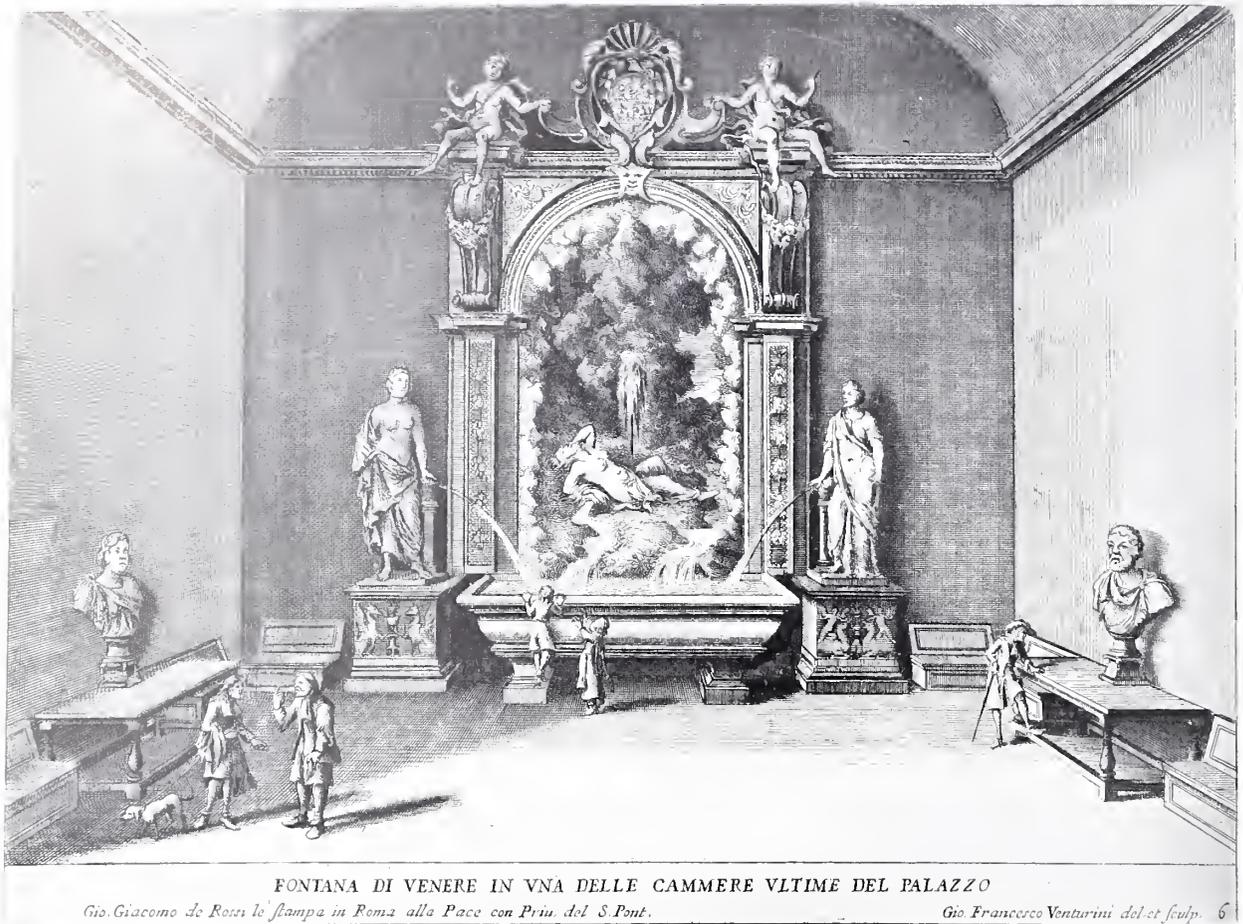


ABB. 23. BRUNNEN DER VENUS. VILLA D'ESTE

Von hier aus gewinnt man auch am besten einen Überblick auf die feinsinnige, symmetrische Einteilung des ganzen Parkplanes: auf die Querachsen des ansteigenden Berghanges, die durch die Balkonloggien betont werden, und auf die zur mittleren Längsachse parallel gerichteten Treppen und Wege. Man erhält auch am klarsten von diesem Standpunkte aus einen Begriff von den Tendenzen, nach denen sich die Gartenanlage architektonischen Gesetzen unterordnet: In unmittelbarer Nähe des großartigen Rampenwerkes ist Baum-, Busch- und Blumenwuchs in kleinen, streng geometrischen Rabatten gegliedert. Unterhalb der am tiefsten gelegenen Balkonterrasse jedoch wird der Vegetation schon größere, doch nicht völlige Freiheit gewährt: sie bildet nämlich hier Wäldchen, die von vier Treppen von je zwei Podesthöhen durchschnitten und so in Quadraten zusammengefaßt werden.

Die unvergleichlich prächtige Wirkung eines solchen Gartenplans wird noch wesentlich unterstützt durch das Material edelster *Pflanzenarten*. Zum tiefen, saftigen Grün der südländischen Steineiche gesellt sich das glänzende Geblätt des echten und des Kirschlorbeers, die glatte, hochragende Wand des Taxus, das fügsame, zarte Gekräusel des Buchsbaums, die mattgrüne Kronenkuppel der Pinie und die schwarzgrüne Spitzsäule der Zypresse.

»Sodann erhöht es«, wie Allmers¹⁾, einer der besten Kenner des altitalienischen Gartenstils, sagt, »die Wirkung, daß in den italienischen Gärten fast überall die Wege weniger breit und ihre Laubwände zu beiden Seiten dagegen noch höher zu sein pflegen, als bei uns. Oft auch sind letztere nur bis zu gewisser Höhe als eigentliche Wand geformt, oben aber neigt und schließt sich dann von beiden Seiten frei das Gezweig, einem Rippengewölbe vergleichbar, über dem Wandelnden. Vor allem jedoch ist und bleibt es die herrliche, trefflich durchdachte Anordnung des Großen und Ganzen, bei welcher der Künstler meistens mit dem feinsten Sinne, mit der sorgfältigsten Benutzung aller und jeder Umstände, sowie der ausgesuchtesten Herbeiziehung aller wirksamen Hilfsmittel zu Werke gegangen ist.« Neben dem reichen plastischen Schmuck antiker Reliefs, Statuen und moderner dekorativer Marmor- und Stuckfiguren zählt zu ihnen in ganz hervorragendem Maße ein zweites dem Naturreich entlehntes Element: das *Wasser*. Während es in freier Natur nur in beschränktem Maße Einblicke in sein Wunderwesen gestattet, wird ihm im Villenpark reiche Gelegenheit geboten, seine Künste zu

1) Römische Schlendertage von Hermann Allmers. Oldenburg und Leipzig, o. J. Seite 428 ff.

zeigen und zu entfalten: »... bald als Aussaat von Tautropfen zu glimmern, aufzuwallen als Nebeldunst, bald jählings niederzuraschen und im Regenbogen der Sonne zu huldigen«¹⁾).

Weil auch dieser bedeutsame Stimmungsfaktor römischer Villenherrlichkeit einem architektonischen Gesetz sich anbequemen muß, das, wie bereits erörtert wurde, von der Villa ausstrahlt und bis zu einer gewissen Grenze beherrschend auf die Gartenanlage wirkt, so ist seine Verwendung von der Höhe des Villenvorplatzes aus zu verfolgen. Ja bei der Villa d'Este beginnt der belebende Zauber der flüchtigen, kristallklaren und melodisch plaudernden Welle bereits im Innern des Gebäudes.

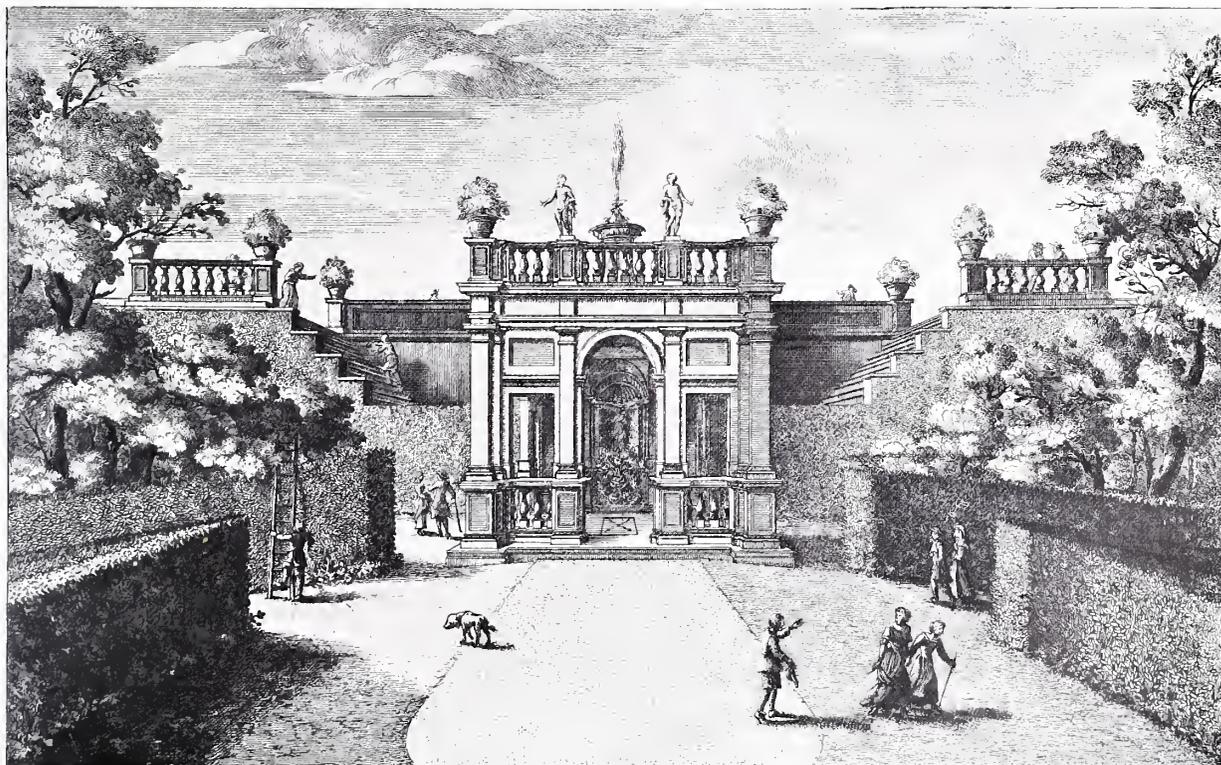
Im großen Saale desselben nämlich, so berichten die »Delitiae Italiae«, ein altes Reisebuch für Italienfahrer²⁾, »werdet ihr sehen ein lustig Röhrkästlein, aus welchem man, so Ihro Fürstlichen Gnaden allda essen, rund herumb den gantzen Saal lustig erfrischen und von dem Tisch die Wein Külen kan«. Und jene erste Villenbeschreibung des Uberti stellt uns dieses Wunderwerk noch deutlicher vor Augen, von dem

1) Lothar von Kunowski, *Durch Kunst zum Leben*. Bd. II, S. 84. Leipzig und Jena (Diederichs) 1902.

2) *Delitiae Italiae*. Das ist eigentliche Beschreibung, was durch gantz Welschland in einer jeden Stadt und Ort, von Antiquiteten, Pallasten, Pyramiden, Lustgarten, Begrebnissen und andern denkwürdigen Sachen, zu sehen ist... Herausgegeben von Nicolaus Basseus, o. J. u. O.

heute nur noch spärliche Reste vorhanden sind. Nach Uberti befanden sich drei Wasserwerke in demselben »Triclinium«, zwei im »Atrium«, gegen die Zimmer zu. »Aus diesen Brunnen sprangen Wasserstrahlen in der manigfachsten Art, die liebliches Gemurmel erzeugten und den Augen und Ohren der Tafelnden einen heiteren Genuß bereiteten«.

Zu diesen Wasserspielen werden wohl auch die bereits erwähnten Springbrunnen des Säulenhofes und des dunklen Wandelganges im ersten Stockwerk zu rechnen sein. Selbst in einem der Wohnzimmer erblickte man einen Brunnen der Venus (Abb. 23), dessen Aussehen Venturinis Stich überliefert hat. In der Balkonloggia des »piano nobile« trat dann das Wasser in Gestalt einer unter dem Rundbogen des Palladiomotivs plätschernden Fontäne ins Freie hinaus. Auch die darunter gelegene Grotte (Abb. 24), in der vor einer Najade eine vielköpfige Hydra aufgestellt war, erfüllte es mit leisem Geriesel; und auf dem Vorplatz der Villa, auf dem Dache des zweiten Balkonbaues, erhob sich ein wie ein römischer Dreifuß geformtes Brunnenbecken, aus dessen oberer, von Seepferdchen getragener Schale ein glitzernder Strahl emporstieg. Und je weiter wir schreiten, desto mehr nehmen wir wahr, daß sich das flüssige Element dem architektonischen Schmuck anbequemen muß, oder umgekehrt, daß eine Zierarchitektur einer phantasievollen Brunnenschöpfung zuliebe gebaut wurde. So erhebt sich als architektonisches Gegenstück zu



FONTANA DETTA DELL' IDRA POSTA SOPRA À QUELLA DEL BICCHIERONE

Gio. Francesco Venturini del. et inc.

Gio. Giacomo de Rossi le Stampa in Roma alla Pace con Priu del S. P.

ABB. 24. GROTTA DER HYDRA. VILLA D'ESTE

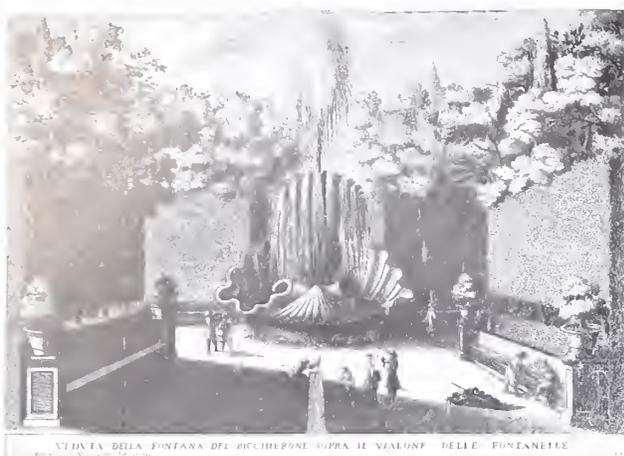


ABB. 25. BECHERFONTÄNE. VILLA D'ESTE

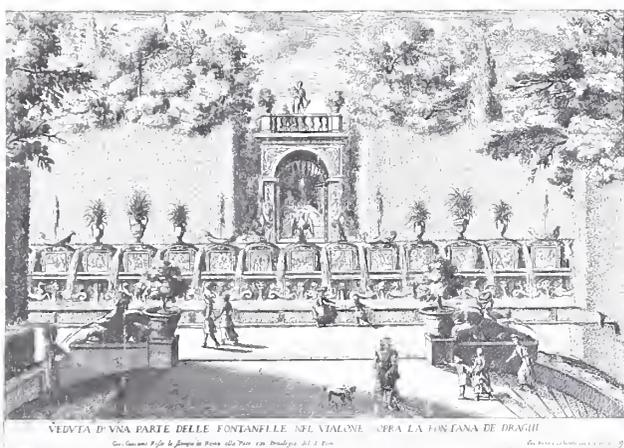
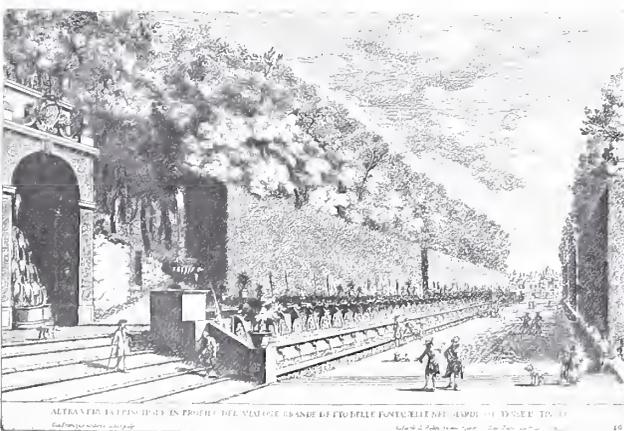
ABB. 26. BRUNNENTERRASSE MIT DER STATUE DES HERKULES
VILLA D'ESTE

ABB. 27. GANG MIT TAXUSWÄNDEN. VILLA D'ESTE

dem schon genannten Belvedere ein mit Nischen ausgestatteter Zierbau, der den wirkungsvollen Hintergrund für eine Fontäne abgibt.

Die Grotte der auf dem zweiten Bodenabsatz errichteten Balkonloggia halte ebenfalls vom Quellen-

gemurmel wieder. Vor ihr ragte, etwas tiefer gelegen, aus einer riesigen Muschel ein mächtiger, schlankgeschweifeter Becher (Abb. 25) auf, aus welchem die funkelnde Flut in dickem Strahle empor schoß, und aus dessen Randeinschnitten sie in breiten Stürzen in die Muschel niederschäumte. Diese Komposition stellte eine prächtige Folie dar für eine Statue des Herkules mit dem Bacchusknaben, die auf der Terrasse des darunter gelegenen dritten Pavillons aufgestellt war (Abb. 26). In seiner großen Rundnische lagerte die Kolossalfigur eines Flußgottes, aus dessen Amphore Wasser niederströmte.

Hatte bisher das kristallene Naß nur in *einzel*n verteilten Strahlen verhältnismäßig sparsame Verwendungen gefunden, so tritt es jetzt in dem vor der obenbeschriebenen Balkonloggia sich hinziehenden, breiten Laubgange, der die erste größere Queraxe des Berganges repräsentiert, in *reichster Verschwendung* auf. Der ganzen Länge des Ganges nach führte hier der Architekt eine etwa zwei Meter hohe Futtermauer von geschnittenen Taxuswänden auf (Abb. 27). Ihre Bankfläche wurde als Kanal vertieft. Ihre Vorderwand ist in gleichen Abständen ausgeboigt, so daß das Wasser in vielen Bächen in ein vorgebautes, schmales Bassin ausfließen konnte. Die vordere Mauerfläche wurde in ihrer oberen Hälfte mit eingelassenen Reliefs, die Göttergeschichten darstellten, und trennenden Konsolen und am Sockel mit dekorativen Seepferdchen und Masken belebt, die ebenfalls Wasser spieen. Auf den oberen Bögen der Mauer waren abwechselnd je drei Blumenvasen und Adler, die von zwei heraldischen Lilien und von zwei kleinen Schifflchen flankiert wurden, aufgestellt, die auch zierliche Wasserstrahlen in die Luft sandten. Jetzt, wo diese phantastische, aber leider nur in Stück ausgeführte Anlage als zerbröckelnde Ruine einem völligen Untergang entgegentrauert, kann man sich kaum mehr einen rechten Begriff von der märchenhaften, glitzernden Pracht und dem traulichen Rauschen und Plätschern dieses Wasserwerkes machen. Der Baumwuchs, dem Zwang der Schere entwachsend, hat sich zum dichten Laubgang über dem vergänglichen Menschenwerk zusammengeschlossen und liebevoll den Mantel geheimnisvoller Dämmerung über Schutt und Verfall gebreitet. Hier und da nur stiehlt sich ein goldheller Sonnenstrahl in die grüne Schattennacht und läßt einige dünne Wasserfäden aufblitzen. Sie sickern langsam und leise über den dicken, tiefgrünen Moosbelag des morschen Gemäuers nieder und tränken eine üppige Fülle wilder Blumen und Gräser, die aus allen Ritzen hervorquellen. Wehmütige Gefühle wecken solche Reste einstiger Gartenherrlichkeit in uns. Manch schöngeformter, von kostbarem Seidenbrokat umknisteter Frauenschuh mag in dieser Märchenherrlichkeit gewandelt sein, im blendenden Sonnenglast und im verschwiegene Mondenschimmer . . . Geistreiches Geplauder und gelehrte Disputationen, süßer Lautenklang, silberhelles Lachen und weicher, wehmütiger Gesang italienischer Volksweisen erschollen unter diesen Büschen, in deren Gezweig nur noch die Vögel so lieblich singen wie damals . . . Verhallt . . . vergessen! (Abb. 28.)



ABB. 28. FONTÄNENALLEE. VILLA D'ESTE

Daß die eben geschilderte Fontänenallee die Hauptqueraxe des Berghanges ist, wird auch an ihren beiden Enden durch höchst eigenartige Anlagen hervorgehoben. Sie halten gleichsam wie die Schalen an einer Wage einander das Gleichgewicht, und es vereinigen sich in ihnen Natur, Architektur und Wasserzauber zu künstlerischen Gesamtwirkungen, welche zu den Glanzpunkten des Villenparkes zählen. Linkerhand nimmt den Besucher ein von Mauern umfriedeter Platanenhain auf (Abb. 29), dessen Hintergrund eine im Halbkreis ansteigende Felsenwand bildet. Drei malerische Grotten sind in den Stein gebrochen (Abb. 30). In der mittleren thront die Schutzgöttin von Tivoli, die Nymphe Arethusa, auch Sybilla genannt, mit dem Amorknaben, in den beiden andern lagern Flußgötter, die sich auf Amphoren stützen. Gewaltige Wasserfluten ergießen sich aus diesen drei Grotten, die in einem riesigen Schalenbecken, das

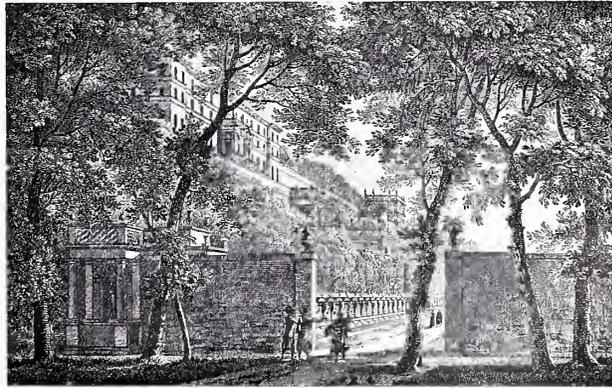


ABB. 29. PLATANENHAIN. VILLA D'ESTE

unterhalb der Najade steht, aufgefangen werden. Von hier aus stürzen sie in ein großes, ovales Wasserbassin, das als Fischteich verwendet wurde. Der Felswand ist im Halbkreis eine neunbogige Pfeilerarkade vorgelagert. Die Pilaster sind sämtlich in der Front durch Nischen erleichtert, in denen Nymphen aus Amphoren Wasser ausgossen. Die vertieften quadratischen Zierfelder über den Nischen waren abwechselnd mit heraldischen Adlern und Lilien, den Wappenzeichen der Este, geschmückt.

Besonders an schwülen Sommertagen muß das Wandeln in diesem kühlen, von Myriaden feiner Wasserstäubchen durchwogten Gänge eine köstliche Erquickung gewesen sein. Durch die luftigen Bogenöffnungen der Arkade konnte man dem Fallen und Zerstreuen der Wassermassen traumverloren zuschauen. Ein anderer Laut kommt neben dem Brausen und Donnern nicht auf. Noch heute ist es in dieser Wan-



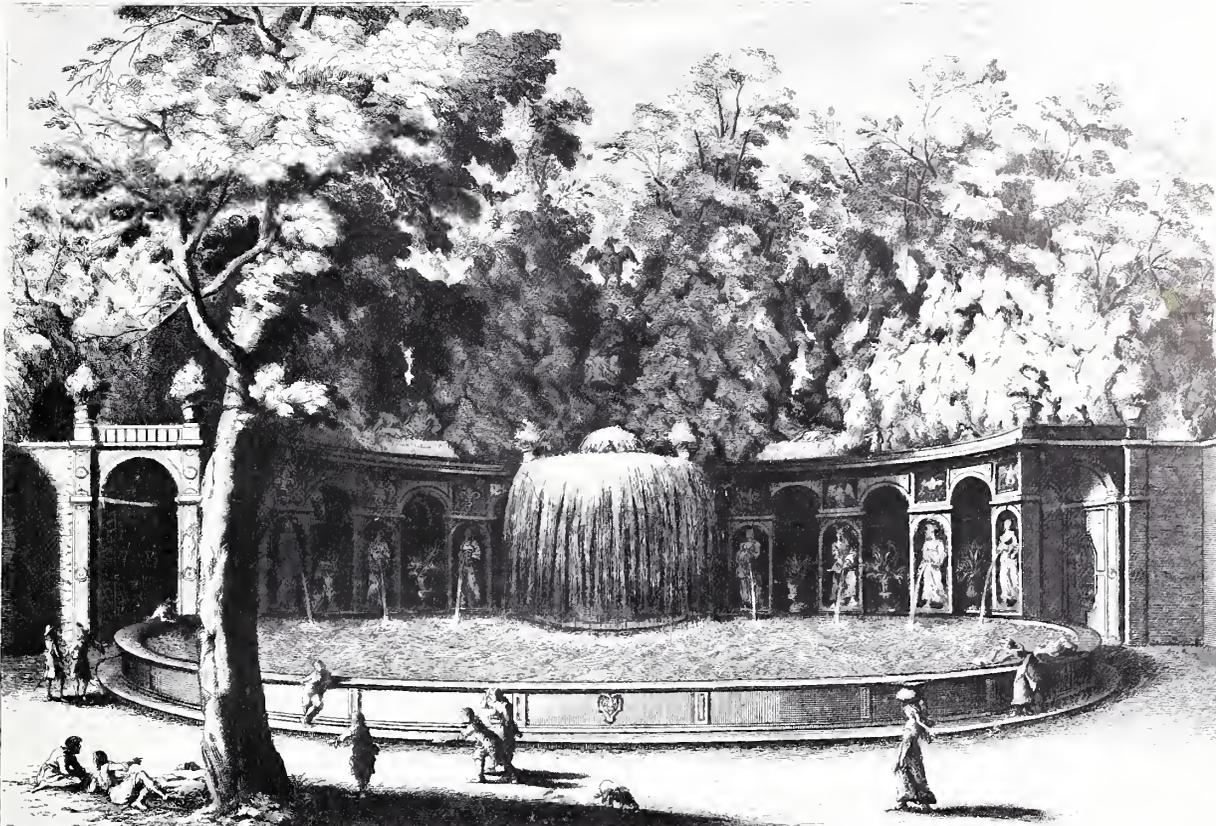
ABB. 31. FONTANA DI BACCO. VILLA D'ESTE

delbahn unmöglich, ein verständliches Gespräch mit einem Begleiter zu führen. Hier pflegten sich in der Sommerszeit die hohen Herrschaften lustwandelnd zu ergehen und abzukühlen, bevor sie ins stärkende Bad des kalten Bergwassers stiegen. Dieses winkte dicht neben dem großen Wasserwerk in einem stattlichen Pavillon, der in den Berghang eingebaut ist, auf dem die Villa thront, und der drei Räume umschließt. Der mittlere enthielt die Fontana di Bacco, die uns Venturinis Stich veranschaulicht, in den beiden andern befanden sich die marmornen Badebehälter (Abb. 31).

Von der Pforte dieser abgeschlossenen Welt feuchtkühlen Wasserwebens schweift der Blick zwischen den hochragenden Taxuskulissen des Viale delle fontanelle auf eine seltsame architektonische Szenerie mit Türmen, Obelisken, Kuppeln und Triumphthoren; einer etwas spielerischen, aber immerhin phantasievollen Nachbildung der »Roma antica« und der Tiberinsel (Abb. 32). Auf dem Vorplatz der wie auf einer Theaterbühne aufgebauten Architekturvedute thront die Göttin Roma in kriegerischer Rüstung auf dem Postament eines Brunnens. Rechts erblickt man die Wölfin, welche Romulus und Remus säugt. Vorn auf

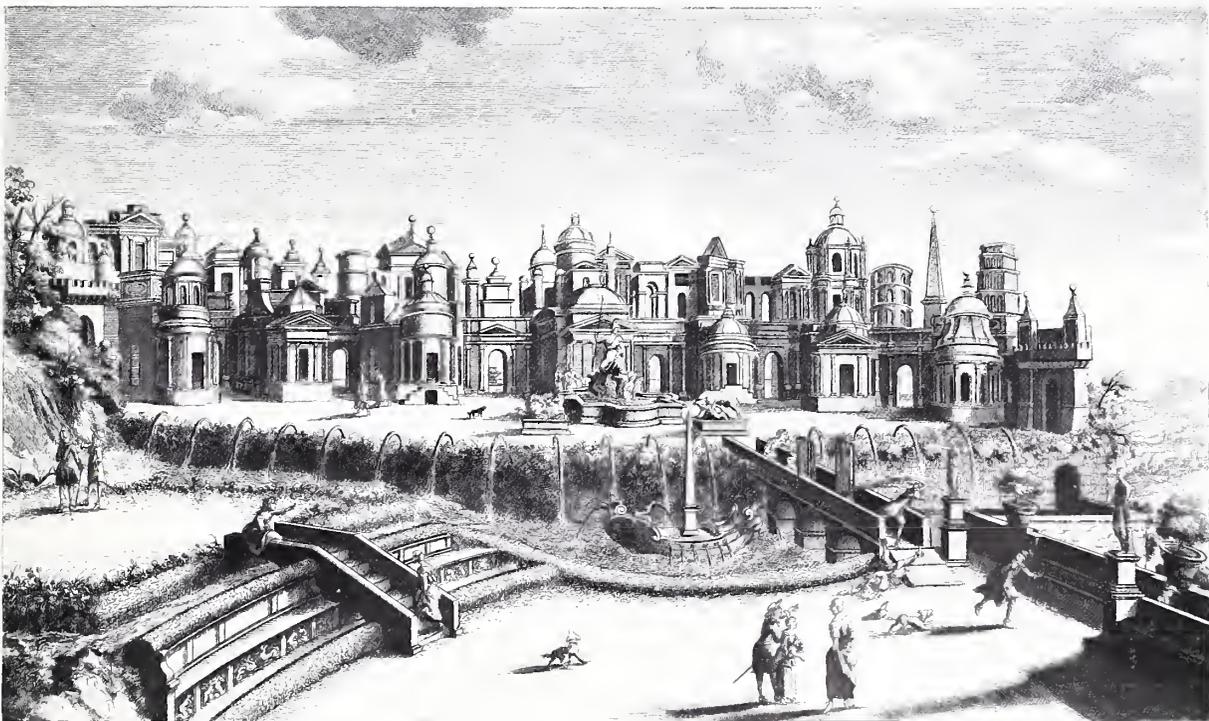
dem überbrückten Wasserarm, welcher den Tiber vorstellen soll, wird ein Schiffchen sichtbar, das ähnlich wie das Schiff im vatikanischen Garten aus den Kanonenröhren knatternde Wasserstrahlen entsendet¹⁾. Das sind freilich naive Spielereien, über die der moderne Mensch wohl lächeln mag. Und doch gehörten sie damals dazu, einem hohen Herrn das Leben angenehm und ergötzlich zu machen. Dicht an diesen jetzt ganz zerfallenen Theaterprospekt, vor dem jedenfalls manches Hirtenstück von anmutigen Damen und galanten Herren in Szene gesetzt wurde, grenzt die Nachahmung einer lokalen Natursehenswürdigkeit von Tivoli, wobei wieder der Wasserkraft eine Hauptrolle zugewiesen wird. Es sind hier die beiden Wasserfälle des Anio nachgebildet, die sich unter brausendem Getöse über Felsblöcke in überbrückte Kanäle herabstürzen (Abb. 33). Am Rande der einen Kaskade sitzt die Personifikation des Flusses in Gestalt eines bärtigen Mannes, der in der Rechten ein

1) Vgl. Historisch-kritische Nachrichten von Italien usw. von D. J. J. Volkmann, Leipzig 1770, Bd. II, Seite 139 und Stich bei Falda.



FONTANA DELLA SIBILLA TIBURTINA, OVERO ALBYNEA DE' TIA IL FONTANONE CON LE STATUE DELLA SIBILLA E FIVMI ERCVLANE ET ANIENE DAL LATO DESTRO DEL VIALONE DELLE FONTANELLE 7
Cuo Francesco Venturini del et inc. Gio. Gasconis Prati stampa in Roma alla Pace con Priv. del S.P.

ABB. 30. GROTTES DER NYMPHE ARETHUSA. VILLA D'ESTE



FONTANA E PROSPETTO DI ROMA ANTICA CON L'ISOLA TIBERINA DAL LATO SINISTRO DEL VIALONE DELLE FONTANELLE 15
Cuo Francesco Venturini del et inc. Gio. Gasconis Prati stampa in Roma alla Pace con priv. del S.P.

ABB. 32. ARCHITEKTONISCHE SZENERIE DER ROMA ANTICA. VILLA D'ESTE

Füllhorn mit Früchten hält, während er mit der Linken den Vestatempel von Tivoli schirmend umfaßt.

Zu diesem Schaustück konnte man unmittelbar vom Belvedere aus auf einer sehr sinnreich konstruierten Wendeltreppe herabsteigen, die heute aber arg zerfallen ist. Gegenüber vom Wasserwerk des Anio gelangt man auf einem mehrteiligen, komplizierten Treppenwerk auf eine von Mauern rings umhegte, tiefer gelegene Bodenebene. In der als prunkvolle barocke Fassade gestalteten Rückwand befand sich die sogenannte »Fontana di Proserpina«. Die plastischen

und im Paviment des Raumes waren sogenannte Vexierwässer versteckt, die den ahnungslosen Besucher plötzlich mit einem durchdringenden Sprühregen überschütteten, wenn der Kustode auf einen geheimen Knopf drückte. Solche schadenfrohe Kurzweil gehörte damals zum eisernen Bestand eines jeden Villenparkes. Und die Kupferstecher jener Zeit ergriffen die günstige Gelegenheit, ihre Veduten durch solche ergötzliche Szenen zu beleben. Das Kupferstichwerk des Fontana und Venturini weist dergleichen in Fülle auf.

Den Hauptanziehungspunkt jener Anlage bildete

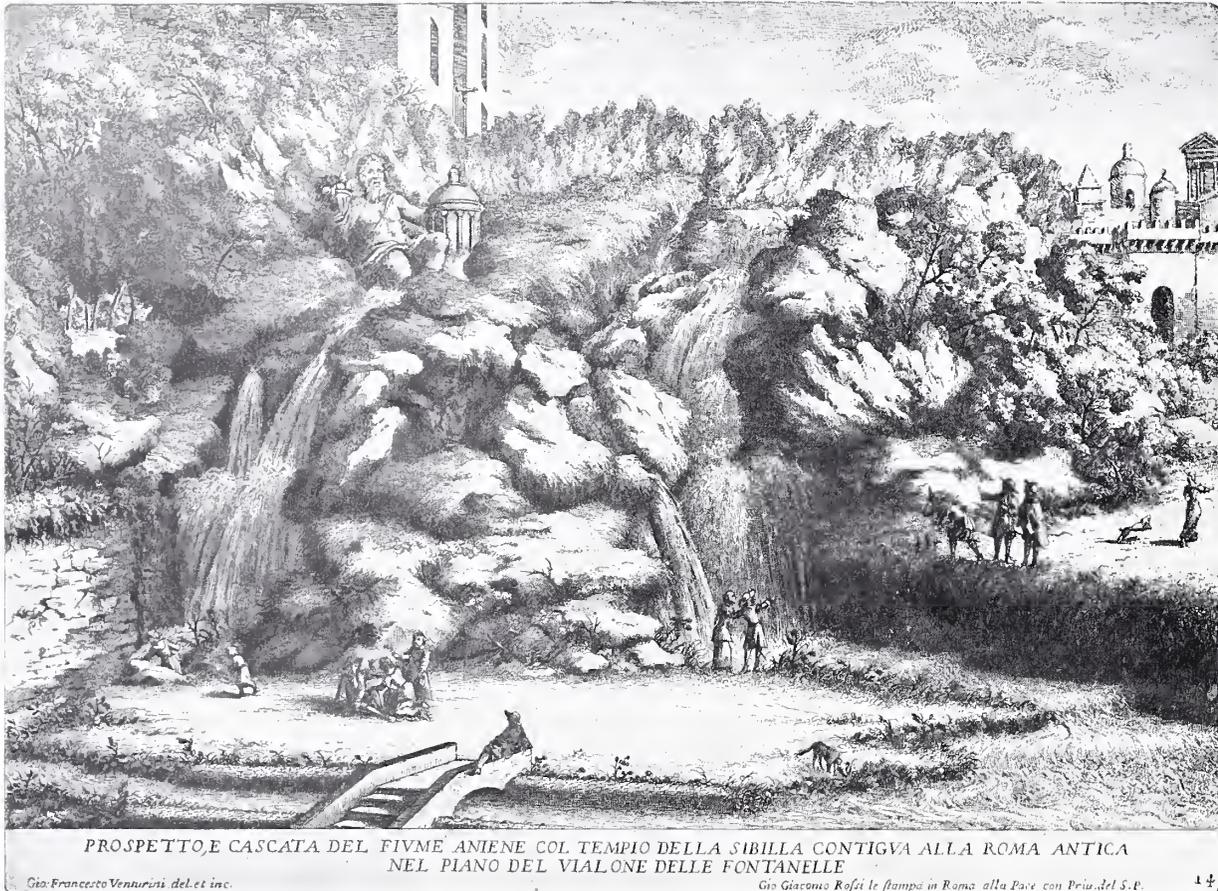


ABB. 33. NACHBILDUNG DER WASSERFÄLLE DES ANIO. VILLA D'ESTE

Darstellungen, die Venturinis Stich wiedergibt, rechtefertigen eigentlich wenig diesen Namen (Abb. 34).

Unmittelbar an diese, jedenfalls aus späterer Zeit stammende Schöpfung schließt sich das »Teatro« und die »Fontana della Civetta« (Abb. 35 u. 36), ein rechteckiger, von nischengezierten Pilasterfassaden umschlossener Hof. Die Mitte der schmalen Rückwand nimmt eine prächtige, säulengeschmückte Brunnenarchitektur ein, die oben mit einem von zwei heraldischen Lilien flankierten Adler gekrönt wird. Nymphen stehen auf dem Gebälk der Säulen als Karyatiden, und Engelsputten halten dazwischen das Wappen des Kardinals von Ferrara. In den Nischen der Hofwände sprangen früher Fontänen, am Eingang des Hofes standen Najaden, die aus Amphoren Wasser ausgossen,

jedoch die »Fontana della Civetta«, die »Eulenquelle«. Das bereits angezogene alte Itinerar »Delitiae Italiae« beschreibt uns ihre Eigenart folgendermaßen: »Nahend hierbey ist ein Wasserwerk, in welchem vielerley Vögel auff den Zweigen der Bäume zu sehen, die selbige fangen an lieblich zu singen, als ob sie lebten, so das Wasserwerk in seinen Gang gerichtet wird, unversehens kompt ein Eul herfür gegangen, als bald verstummen die Vögel samptlichen, singen aber widerumb, so sich dieselbe verlohren hat.«

Durch die der eigenartigen Brunnenanlage gegenüberliegenden Pforte gehen wir die schattige Allee entlang, welche die zweite Queraxe des Berges darstellt und parallel zum »Viale delle Fontanelle« läuft. Bald stehen wir vor der malerischen, im Halbkreise



ABB. 34. FONTANA DI PROSERPINA

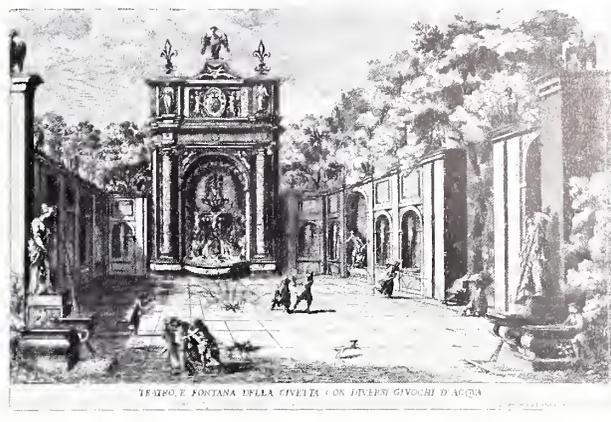


ABB. 35. THEATER UND FONTANA DELLA CIVETTA

geführten Rampentreppe (Abb. 37), die vom untersten Balkonbau den Abstieg zur tiefsten Parkterrasse vermittelt. Die Rampenbänke sind auch hier zu schmalen Kanälen ausgehöhlt, in welchen das Wasser, zuweilen durch künstliche Erhebungen aufgestaut, herabschießt. Vor der Grotte des säulengeschmückten Pavillons, in dessen großer Rundnische eine Nymphe thront, erstreckt sich ein geräumiges ovales Bassin. In der Mitte desselben, auf einem Sockel von natürlichem Felsgestein, lagerten mehrere Drachen, die armdicke Wasserstrahlen unter gewaltigem Geprassel emporspießen. Nischenarchitekturen mit Nereiden unter den seitlichen Podesten der Halbkreistreppe, antike Statuen auf den Postamenten der Rampen und Adler und heraldische Lilien ergänzten noch den ornamentalen Schmuck der einzig schönen Komposition. Dazu haben sich später gigantische Zypressen gesellt. Blicken wir nach der tiefsten Gartenebene hinunter, so bemerken wir, daß auch auf den Rampenbänken der hinabführenden,

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

breiten Freitreppe Wasserbäche dahineilen, die sich aus Delphinrachen ergießen (Abb. 38). Verfolgen wir unsern Weg weiter, bis der seitliche Eingang zum Hofe des Sibyllenbrunnens rechterhand liegt, und wenden uns dann geradeaus nach links, so gelangen wir zu einem der am spätesten geschaffenen Wasserwerke, dem schon wildbarocke, ja recht plumpe Formen aufweisenden Organo (Abb. 39). Dort konnte man früher, wie der Gewährsmann des schon oft erwähnten alten Itinerars berichtet, »sehen und hören ein Orgel, die das Wasser schlegt natürlich, wie ein andere, als ob es ein Mensch schlug, auch dieweil sie gehet, spritzen über die zweiunddreißig Röhren über sich in die vier Mann hoch«. Der größte Teil des im vorderen Bassin aufgesammelten Wassers stürzt sich unterhalb des Vorplatzes in donnerndem Fall (Abb. 40 u. 41) in den durch drei Brücken in vier Bassins geteilten Kanal, der also hier einen in architektonische Fesseln geschlagenen Fluß darzustellen hat. Seine Brüstungen waren mit



ABB. 36. FONTANA DELLA CIVETTA. VILLA D'ESTE

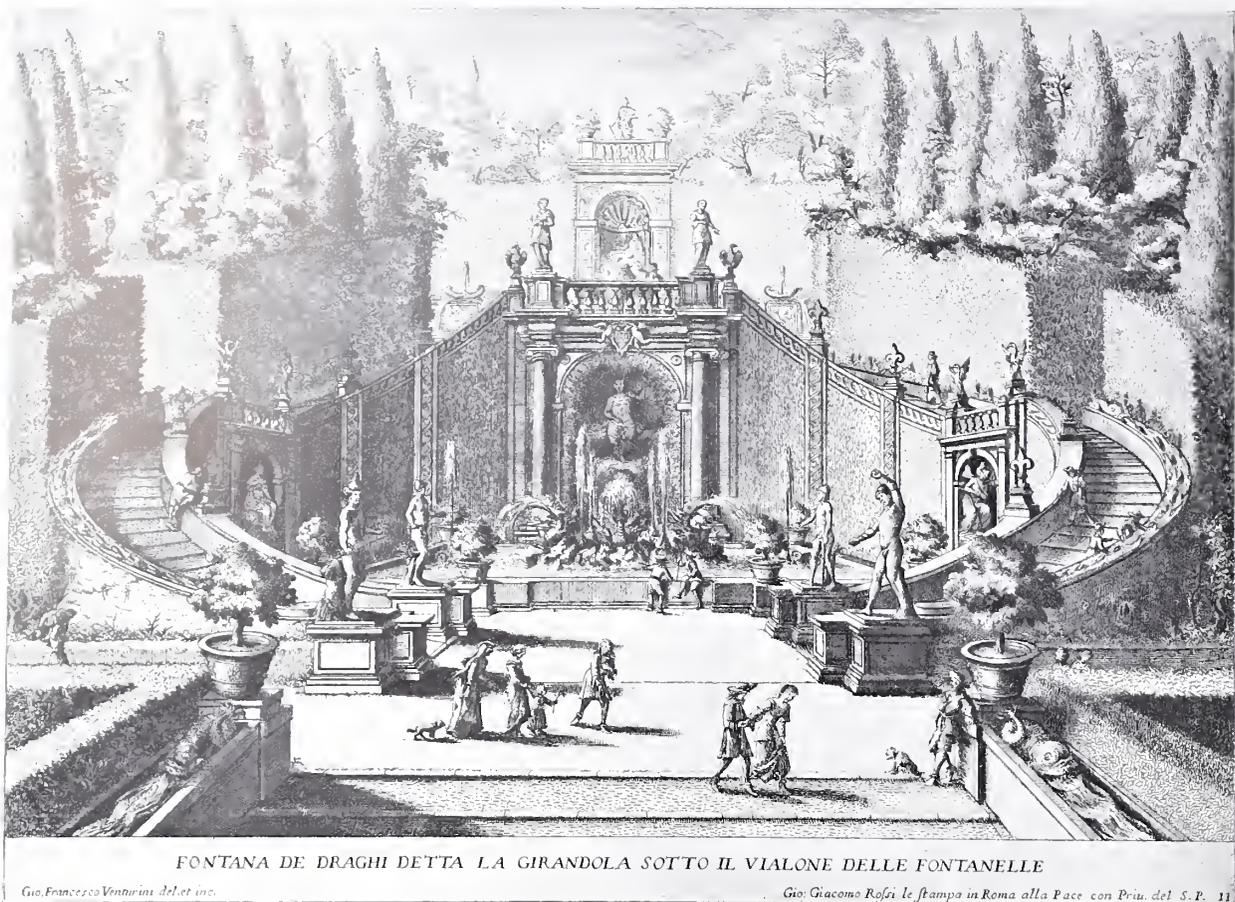


ABB. 37. RAMPENTREPPE MIT DRACHENFONTÄNE. VILLA D'ESTE

Springbrunnen, Blumenvasen und Limonenbäumchen in Steintöpfen reich dekoriert. In den Behältern waren »viel guter Fisch, Schwänen und Indianische Antvögel... die Kasten haben auff den Seiten Röhren, die spritzen gegen einander, und wann die Sonne darein scheint, gibt es einen Regenbogen, welches ein grausam Wunder ist; der es siehet, schwüre tausent Eyd, es wer ein natürlicher Regenbogen, unangesehen, daß es heiter Wetter ist«¹⁾ (Abb. 42).

An das »Organo« grenzt ein hübscher Fruchtgarten mit einer Grotte der Venus (Abb. 43). Dicht dabei liegt ein Brunnen, dessen Hauptbildwerk eine schlummernde Nymphe darstellt. Allerliebste Putten mit Schwänen vervollständigten den Schmuck des Aufbaues (Abb. 44).

Mit einem Gange zu dem gerade gegenüberliegenden Zypressenrondel haben wir uns über die Gesamtanlage des Parkes orientiert. Das zuletzt genannte lauschige Plätzchen war in den Glanzzeiten der Villa besonders reich mit Fontänen und Statuen ausgestattet (Abb. 45). Zu Füßen von acht Marmorstandbildern, welche die freien Künste verkörperten, rauschten zwölf Springbrunnen. Außerdem besaß der untere Garten noch sechs große Fontänen, die mit Adlern und anderen Emblemen verziert waren (Abb.

1) Delitiae Italiae.

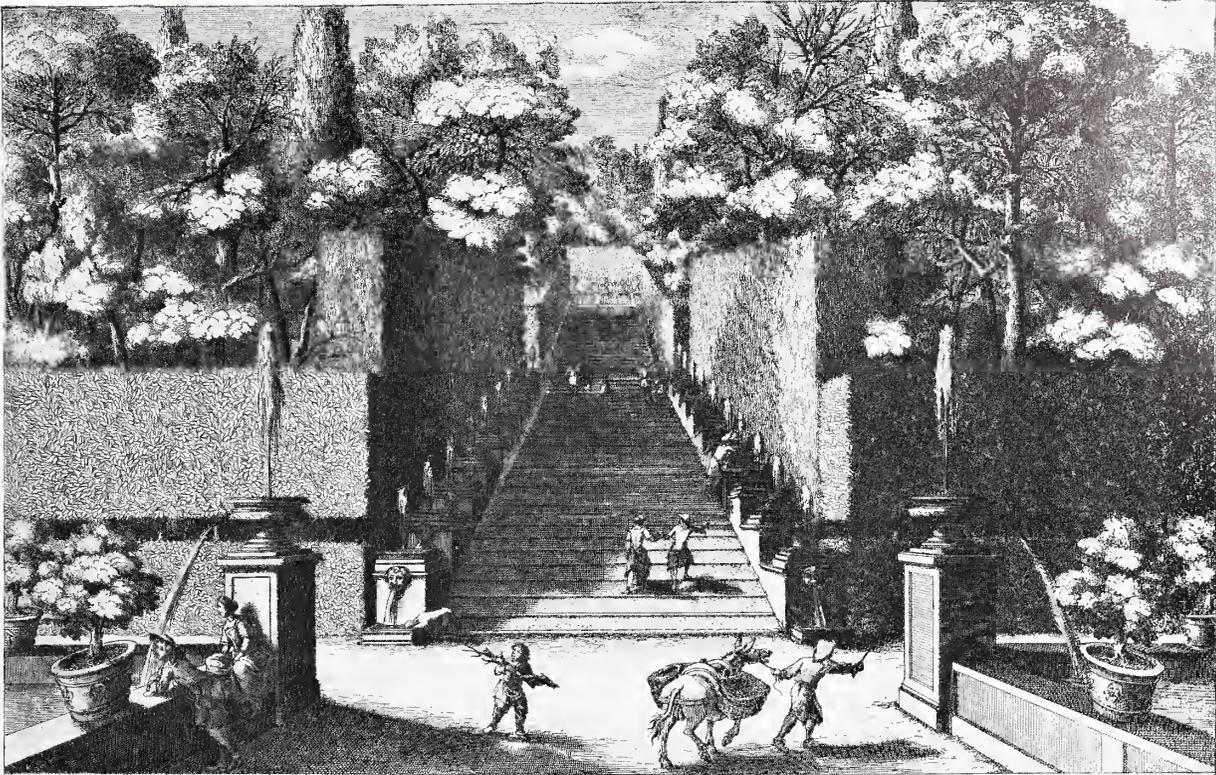
46). Das Zypressentheater umgaben Hagebuchenhecken, in quadratischen Feldern geordnet; zu beiden Seiten, also weniger sichtbar, waren die Gemüsebeete und Nutzpflanzungen untergebracht. Schließlich möge noch erwähnt werden, daß links vom Kasino der Villa d'Este ein mit Brunnen und Loggia geschmückter kleiner Garten liegt, der nach dem Vorplatz zu durch eine Mauer abgeschlossen wird. Es ist dies der sogenannte »giardino segreto«¹⁾, der den Blicken der Fremden entzogene Privatgarten der Familie. Die übrigen Villen der Umgebung Roms weisen meistens auf beiden Seiten des Herrenhauses einen solchen Garten auf. Bei der Villa d'Este scheint ursprünglich auch diese doppelte Anordnung vorhanden gewesen zu sein. Später jedoch wurde der Verbindungstrakt zwischen Belvedere und Kasino in das eine Gärtchen hineingebaut.

* * *

Heinrich Wölfflin bemerkte in seinem zitierten Buche²⁾, die Gesamtkomposition der Villa d'Este leide noch daran, »daß der Wasserlauf mit der Axe des

1) Vgl. H. Wölfflin, Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. München 1888. Seite 126, 127.

2) Op. cit. Seite 125.

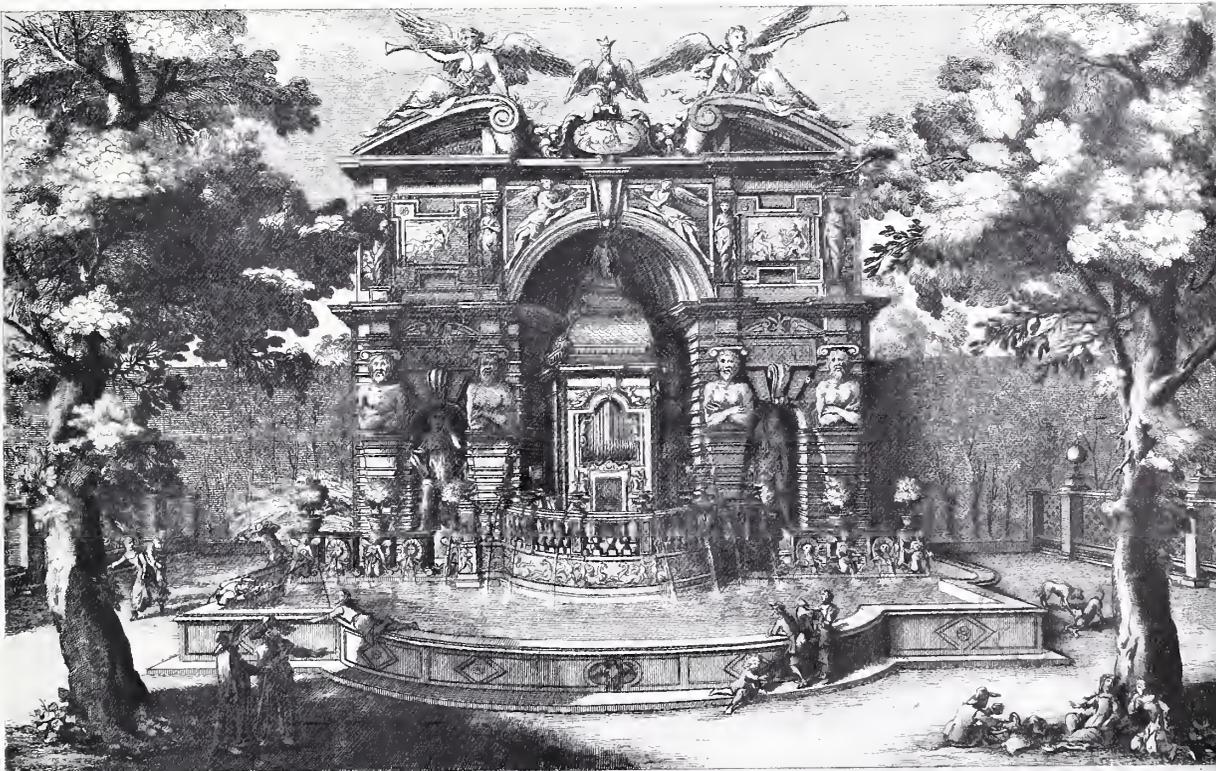


VEDUTA DELLE FONTANE DELLA CORDONATA, E SCALE, CHE ASCENDE AL VIALONE DELLE FONTANELLE

Gio: Francesco Venturini del. et inc.

Gio: Giacomo Rossi le stampa in Roma alla Pace con Priv. del. S. P. 12

ABB. 38. FREITREPPPE MIT WASSERBÄCHEN. VILLA D'ESTE



FONTANA DELL'ORGANO DAL LATO DESTRO NEL PIANO DEL VIALONE DELLE FONTANELLE

Gio: Francesco Venturini del. et inc.

Gio: Giacomo Rossi le stampa in Roma alla Pace con Priv. del. S. P. 13

ABB. 39. FONTANA DELL'ORGANO. VILLA D'ESTE



ABB. 40. WASSERFALL UNTERHALB DER FONTANA DELL' ORGANO
(MODERNE ANSICHT)

Palastes, die zugleich den Hauptgang des Gartens bezeichnet, nicht zusammenfällt, wodurch ein Zwiespalt entsteht.« Er wies darauf hin, daß vollkommen reine Lösungen in dieser Beziehung die Gärten der Villa Lante und Caprarola bieten. Diese Gartenanlagen sind aber meiner Meinung nach gar nicht mit der Parkschöpfung der Villa d'Este zu vergleichen, die vielmehr einen Fortschritt darstellt. Sind sie doch eben wesentlich anders disponiert. »Hauptmotiv: ein Wasserlauf, der unter verschiedenen Formen des Sturzes und Falles erscheint«, und der, so müssen wir hinzufügen, von einer Bergeshöhe zur tief stehenden Villa herabrauscht. Auf die Art dieses Systems paßt es, wenn Wölfflin sagt¹⁾, daß dort »die Architektur gar keine vollständige Rolle spielen will. Das Haus ordnet sich der Umgebung bescheiden ein.« Das trifft aber auf die Villa d'Este ganz und gar nicht zu. Hier ist der auf der Höhe des Berghanges thronende Palazzo die Dominante, der sich die ganze Anlage unterordnet, und das ganze Terrassenwerk bedeutet, wie wir gesehen haben, ein allmähliches Ausklingen und Niedersteigen der Architektur der Gartennatur entgegen. Bei der Villa d'Este ist auch ferner der Palast der Ausgangsort des flüssigen Ele-

1) Op. cit. Seite 122.

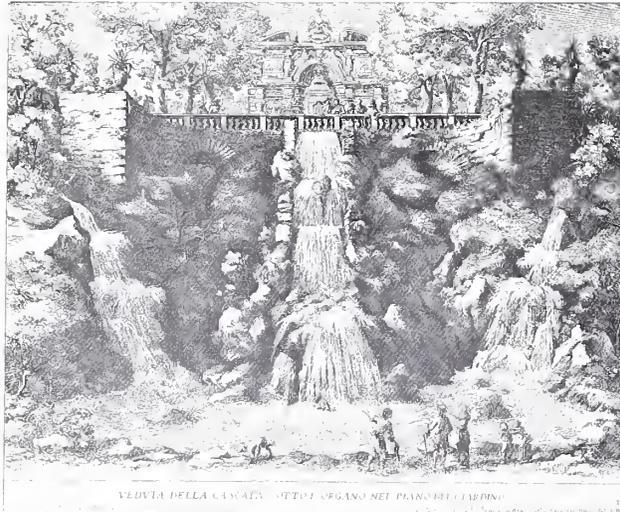


ABB. 41. WASSERFALL UNTERHALB DER FONTANA DELL' ORGANO (STICH DES VENTURINI)

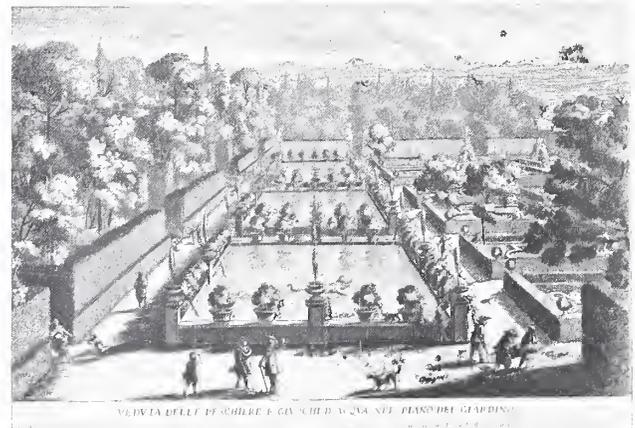


ABB. 42. FISCHTEICHE UND WASSERKÜNSTE. VILLA D'ESTE

menten. Es konnte also nicht wie in den beiden andern von Wölfflin genannten Villen als stilisierter Sturzbach in Erscheinung treten, sondern es mußte sich in der beschriebenen Weise dem Terrassenwerk anschmiegen. Wölfflin erkennt an, daß die beiden Hauptachsen der Gesamtanlage streng senkrecht aufeinander orientiert sind. Er verkennt aber, wie mir scheint, des Künstlers Streben nach Symmetrie, durch die Anlage des »viale delle fontanelle« auch die Hauptquerachse des Parkes durch das belebende Element des Wassers auszuzeichnen und dadurch noch kenntlicher hervorzuheben. Jenes soll nicht nur wie in der Villa Lante den Garten in der Längsrichtung, sondern auch nach der Breitendimension hin durchfluten.

An dem Beispiel einer so muster-gültigen Gartenanlage, wie wir sie am Park der Villa d'Este bewundern, lassen sich folgende höhere Grundsätze der altitalienischen Gartenkunst¹⁾ ableiten: Die altitalienische Gartenkunst gibt dem Künstler ein Material an die Hand, das im Gegensatz zur toten Materie, mit

1) Näheres über dieses Thema in: Der Garten, seine Kunst und Kunstgeschichte von Jacob von Falke. Berlin und Stuttgart o. J.; ferner: Die Gartenkunst der italienischen Renaissancezeit von W. P. Tuckermann. Berlin 1884 und in: Die Entwicklung des Naturgefühls im Mittelalter und in der Neuzeit von Alfred Biese. Leipzig 1888. Seite 262 ff.

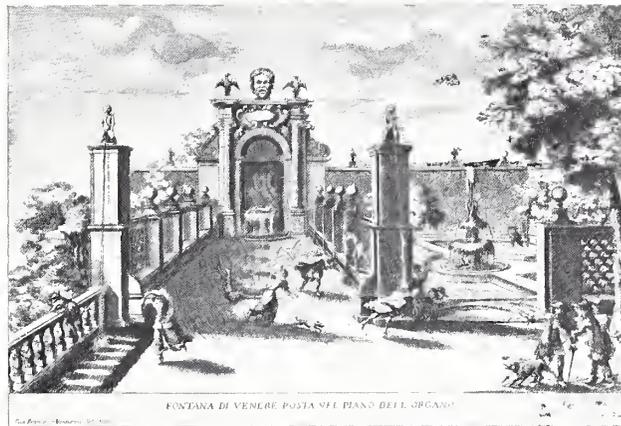


ABB. 43. FRUCHTGARTEN MIT GROTTE DER VENUS. VILLA D'ESTE

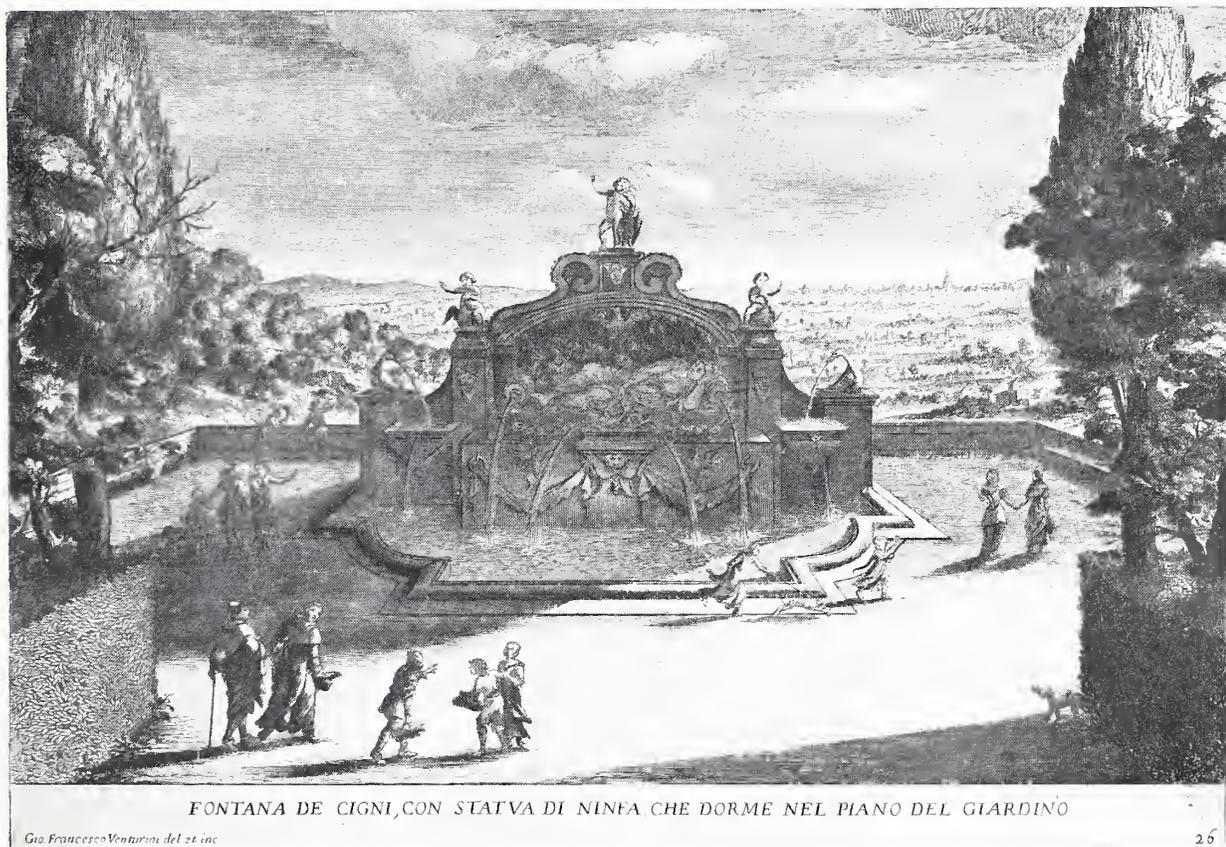


ABB. 44. BRUNNEN MIT SCHLUMMERNDER NYMPHE. VILLA D'ESTE

welcher Bildhauer und Maler zu rechnen haben, lebendig ist. Nirgends als in diesem Kunstgebiet ist die Grenze zwischen Natur und Kunst mit so deutlicher Sichtbarkeit gezogen. Diese Gartenkunst stellt eine mit künstlerischem Blick gesehene Natur vor die Augen, sie schafft im hohen Grade malerisch und kristallisiert alle bildnerischen Faktoren; als da sind: Büsche, Bäume, Rasenflächen, Blumen, Grotten und Fontänen, Terrassen und anmutige Pfade, zu einem organischen, wohldurchdachten fertigen Bilde, dessen Schwer- und Brennpunkt der weithin leuchtende Villenbau selbst ist. Und auch die nähere und weitere Umgebung dieser Schöpfung gestaltet sich zu einem Naturgemälde im Sinne des jüngeren Plinius¹⁾, dessen Gartenbauprinzipien die Parkkunst der Hochrenaissance mit geringen Modifikationen wieder aufleben ließ²⁾. Überall, wo sich irgend eine anziehende, malerische Einzelheit dem Auge darbietet, »etwa eine Kirchenkuppel, eine malerische Häusergruppe oder gar ein Stück duftiges Gebirge, da ist auch an rechter Stelle dafür ein schöner Ausblick geschaffen, zu deren Genuß auch wohl eine luftige, fresken- oder statuengeschmückte Halle einladet«³⁾.

In dem angedeuteten Sinne nimmt die altitalienische Gartenkunst »eine vermittelnde Stellung ein zwischen Malerei und Baukunst; mit der ersteren und zwar mit der Landschaftsmalerei hat sie gemein, daß sie die Natur nachahmend und doch frei gestaltend ihre Bilder schafft; mit der Architektur stimmt sie darin überein, daß sie ihre Schöpfungen nicht in der Fläche, sondern in räumlichen Massen aufbaut«⁴⁾. — — —

Das höhere Etwas, worin der Zauber altitalienischer Villenherrlichkeit, das tiefere Wesen der Villenromantik, beruht, entzieht sich theoretischer Spekulation und kunstwissenschaftlicher Forschung. Nur feinfühliges, künstlerisches Empfinden wird es zu ergründen vermögen. Am ehesten ist wohl manchen Malern, die im Märchenreich der Villa d'Este selbst schauen und schufen, das Geheimnis klar und offenbar geworden.

1) Ep. VI. Lib. X.: »Ein großes Vergnügen würdest du empfinden, wenn du die Gegend von einem Berge über sähest. Keine wirkliche, sondern eine herrliche gemalte idealische Landschaft würdest du vor Augen zu haben glauben: Soviel Mannigfaltigkeit und Malerei ergötzt den Blick überall, wohin er fällt.«

2) Ep. XVII. Lib. II. u. Ep. VI. Lib. V.

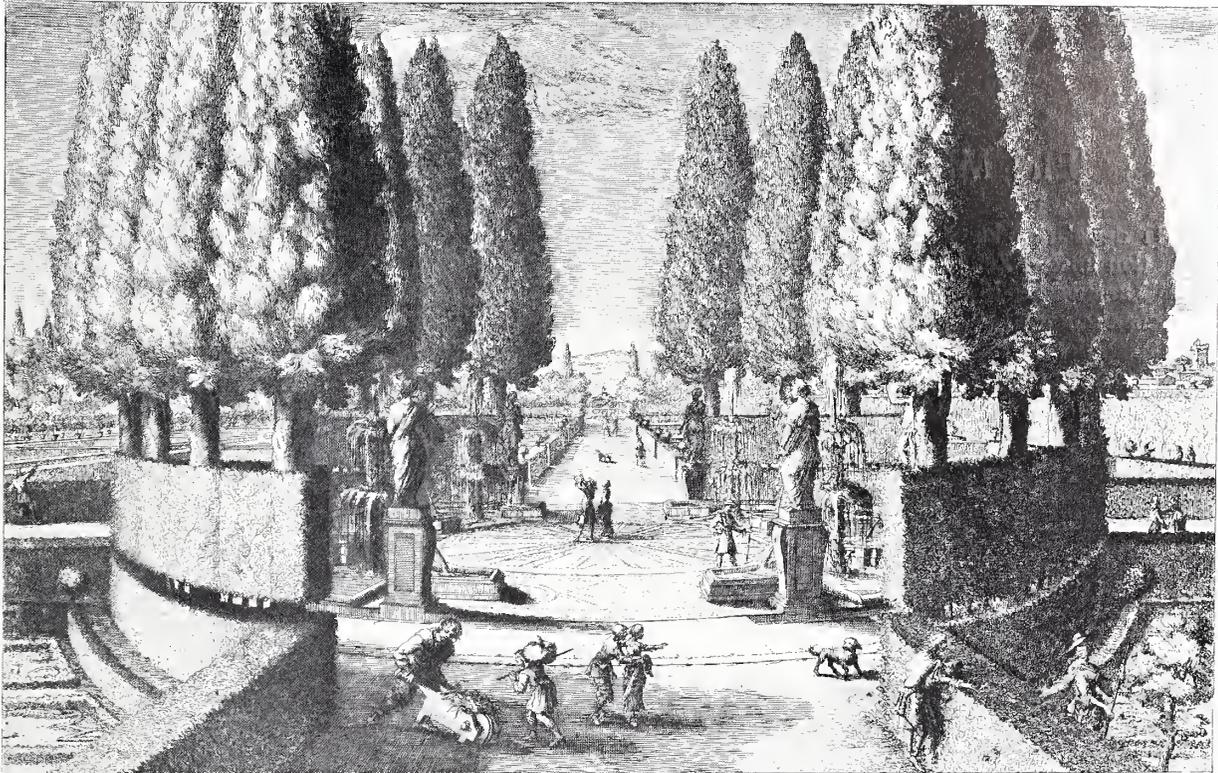
3) Allmers, op. cit. Seite 428.

4) Vgl. F. Cohn, Die Gärten in alter und neuer Zeit. Deutsche Rundschau, Bd. XVIII. Berlin 1879. Seite 250 ff.

Wer je mit einem Vorurteil gegen die architektonische Gartenkunst nach Italien kam, — und vielen, sogar großen Geistern ging es so — der wird sich gern bekehren lassen, wenn er sich der Villa d'Este, dieser köstlichen Verquickung architektonischer Normen mit wildschöner Naturromantik, mit ungetrübter Genußfähigkeit naht. Besonders wer vom Tale her kommt und durch das Gitter ihres Haupttores in das Helldunkel ihrer Gartenpracht hineinschaut, dem erschließt sich ein Reich der Poesie, das ihm längst bekannt und vertraut erschien, und in das er bereits in seinen Kindheitstagen manch scheuen Blick getan zu haben glaubt. Wie in einem weltentrückenden, beseligenden Traume durchwandelt er die grüne Dämmernacht verschwiegener Laubgänge, in denen das rieselnde Sonnenlicht mit Zauberfingern webt, und bald den Strahl eines geheimnisvoll raunenden Brunnens in einen Regen funkelnder Goldtropfen verwandelt, bald ein weißes, starres Marmorbild in lebenswarmem Schimmer aufleuchten läßt.

Dort in jenem lauschig-kühlen Schattenringe feierlich-düster und riesenhaft zum flimmernden Ätherblau emporragender Zypressen, im Bannkreise hehrer Sinnbilder waltender Naturkräfte, atmet ein Frieden, der den unruhvollen Erdenwaller mit Allgewalt zwingt, seine nervöse Hast abzutun, seiner Kümmernisse zu vergessen und in wunschlosem Genießen idealen Gedanken edelster, natürlichster Menschlichkeit nachzuhängen. Und mag ihm beim Weiterschreiten auch manches Gebilde menschlicher Kunstfertigkeit begegnen, das ihm ein leises Lächeln um die Lippen lockt, etwa weil es dem Geschmack unserer Zeit widerspricht: all jene Spielereien, in deren Dienst hier z. B. das Wasser gestellt ist, sie wirken im Grunde genommen doch befreiend auf die Seele, weil sie ein naives, vor Lebenslust übersprudelndes Schaffen aus dem Vollen verraten, das selbst ein Kindergemüt entzücken muß.

Es tritt dir hier eine Welt entgegen, zu welcher die Welt der grau in grau malenden Alltagsprosa in grellem Gegensatze steht. Diese Erkenntnis gesellt in deinem Innern dem Gefühl freudiger Bewunderung den leise zitternden Hauch einer elegisch-süßen Wehmut bei, die dich mit wundersamen, abgrundtiefen Rätselaugen anschaut und dich daran gemahnt, daß zu allen Zeiten in tiefster Menschenbrust jene glühende Sehnsucht bebt und noch immer lebt, jene Sehnsucht nach einem Paradies, das uns durch unsere eigene Schuld verloren ging.

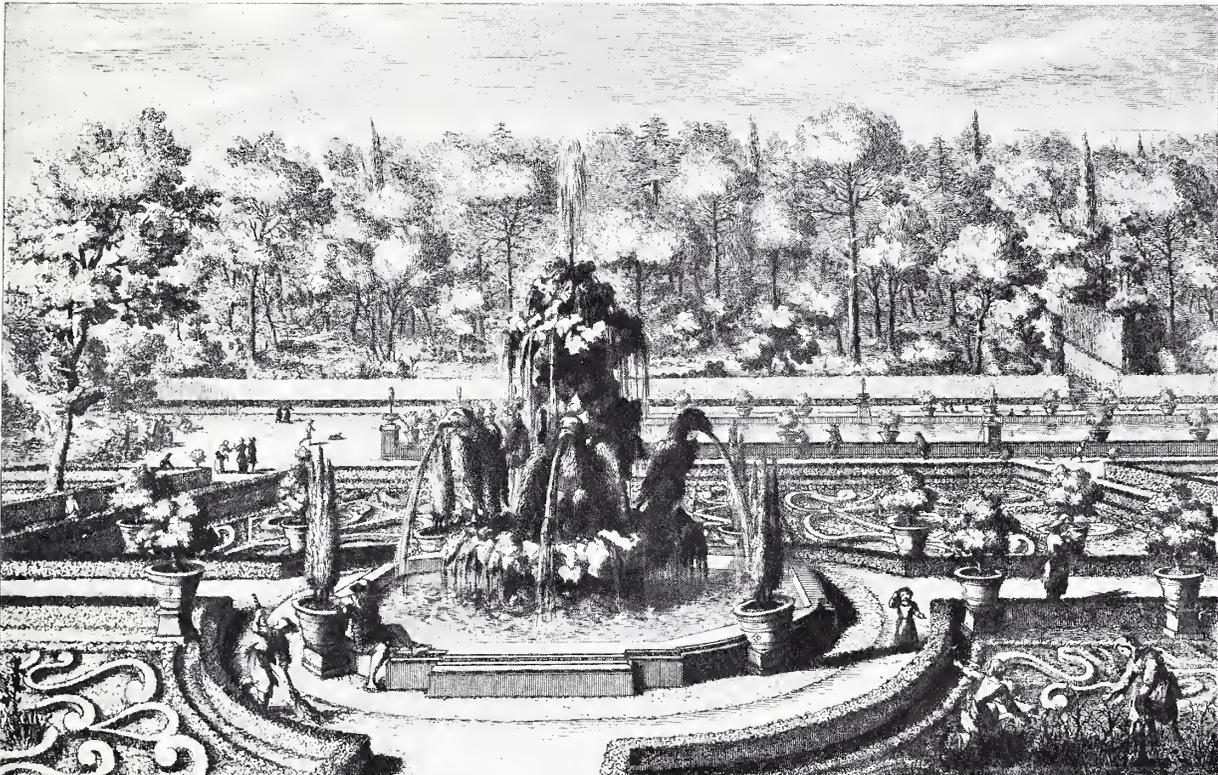


TEATRO DE CIPRESSI CON DODICI SORGIVI D'ACQUA E CON OTTO STATVE DELL'ARTI LIBERALI NEL PIANO DEL GIARDINO

Gio: Francesco Venturini del. et inc.

Gio: Giacomo Rossi le stampa in Roma alla Pace con Priv. del. S. P. 25

ABB. 45. ZYPRESSENTHEATER MIT DEN STATUEN DER FREIEN KÜNSTE. VILLA D'ESTE



FONTANA DELL' AQVILE ESTENSI POSTA NELLI SPARTIMENTI DEL PIANO DEL GIARDINO

Gio: Francesco Venturini del. et inc.

Gio: Giacomo Rossi le stampa in Roma alla Pace con Priv. del. S. P. 23

ABB. 46. FONTÄNE MIT DEN ESTENSISCHEN ADLERN UND WAPPEN. VILLA D'ESTE

EIN MEISTERWERK FARBIGER REPRODUKTION

MIT der starken kunstwissenschaftlichen Produktion unserer Zeit hält die Veröffentlichung von Kunstwerken in photographischen und anderen photomechanischen Nachbildungen gleichen Schritt. Man kann ehrlicher Weise nicht immer sagen, daß mit solchen neuen Unternehmen einem »dringenden Bedürfnis« abgeholfen wird und daß die Liebe zur Kunst in allen Fällen das leitende Motiv für die Veröffentlichung bildet. Ein neues Unternehmen, das mit dem Anspruch auf Beachtung und Empfehlung in die Öffentlichkeit tritt, hat auch den Beweis zu führen, daß es wirklich etwas Neues bietet, nicht nur insofern, als es unbekannte oder wenig beachtete Schätze der Allgemeinheit erschließt, sondern in dem es womöglich neue Grundlagen für Studium und Kunstgenuß schafft. Das Problem der farbigen Nachbildung neuer und alter Meister beschäftigt seit Jahren Techniker, Gelehrte und Verleger. Die Erfolge auf diesem Gebiete sind namentlich in den letzten fünf Jahren erstaunlich, nicht nur in Frankreich und in England, wo man es zu überraschenden Ergebnissen gebracht hat, sondern auch bei uns in Deutschland. Viele, vielleicht die meisten unter den Historikern, die früher achselzuckend den ersten farbigen Versuchen gegenüber standen und sie schlechthin von der Hand wiesen, haben sich inzwischen bekehrt und eingesehen, daß die Zukunft nicht nur und zwar auf der technischen Grundlage, die jetzt erreicht ist, der farbigen Reproduktion gehört, sondern daß die endgültige Lösung des vor zehn Jahren noch als unerreichbar geltenden Problems vielleicht schon in den nächsten Jahren sich finden lassen wird. Der Verlag von E. A. Seemann hat es als eine besondere, als seine Hauptaufgabe angesehen, nach dieser Seite hin zu wirken, unbeirrt durch Anfeindungen, die ihm nicht erspart geblieben sind. Die Leser dieser Zeitschrift werden sich oft schon an den gelungenen Nachbildungen alter und neuer Kunst erfreut haben und sie werden, wenn auch in einzelnen Fällen die technische Vollendung nicht immer erreicht war, zu der Überzeugung gelangt sein, daß nur die beharrliche Verfolgung eines einmal als richtig erkannten Zieles die Erfolge gezeitigt hat. Und dieser Erfolg wird auch das neueste Unternehmen der Verlagshandlung »Die Galerien Europas« nach unserer vollsten Überzeugung begleiten. Daß das Unternehmen, die Hauptwerke der Kunstgeschichte — nicht nur die, welche der Titel etwas einschränkend sagt, sich in der Obhut von Sammlungen befinden, sondern auch Fresken — in farbigen Nachbildungen und in einem solchen Umfange zu veröffentlichen, neu ist, bedarf nicht der Worte. Wir gehen sogar weiter: wir halten es namentlich für die, die selten oder gar nicht in die Lage kommen, Originale zu sehen, für epochemachend. Verheißungsvoll führt sich die Mehrzahl der Blätter der beiden

ersten Lieferungen in diesem Sinne ein. Bilder wie das weibliche Bildnis des Domenico Veneziano, mehr noch der Hondcoeter der Kasseler Galerie und die Madonna des Boltraffio in der ersten Lieferung, die Anbetung der Könige des Hans von Kulmbach, die Landschaft mit der Herde am Waldeingang des Salomon Ruissdael in der Kasseler Galerie oder etwa der Murillo in der Sternburgschen Sammlung in Lützschena sind Leistungen, an denen man nicht nur als Ästhetiker, sondern auch als Historiker seine helle Freude hat. Hier haben wir es mit Reproduktionen zu tun, die dem neuen Unternehmen Freunde erwerben müssen und zwar wiederum nicht nur bei denen, die als Liebhaber lediglich genießen wollen, sondern auch bei jenen, die den nüchternen Standpunkt des Gelehrten einnehmen, die freilich immer den Umstand sich vor Augen halten, daß letzthin auch die beste Nachbildung weder den Reiz des Originals ersetzen noch für gewisse Studien die Grundlage bilden kann. Denn darin, daß wir den farbigen Eindruck der Originale, die nur mit großer Mühe und Geldopfern und im gegebenen Augenblick, nämlich während der stillen Stubenarbeit überhaupt nicht zugänglich sind, in einer denkbar guten, mechanischen Nachbildung jederzeit uns vors Auge zaubern können, liegt doch ein unverkennbar großer Fortschritt gegenüber früheren Jahren, wo solche Eindrücke lediglich aus dem Gedächtnis mangelhaft rekonstruiert oder die Kataloge mit ihren kümmerlichen Aufzeichnungen zu Rate gezogen werden mußten.

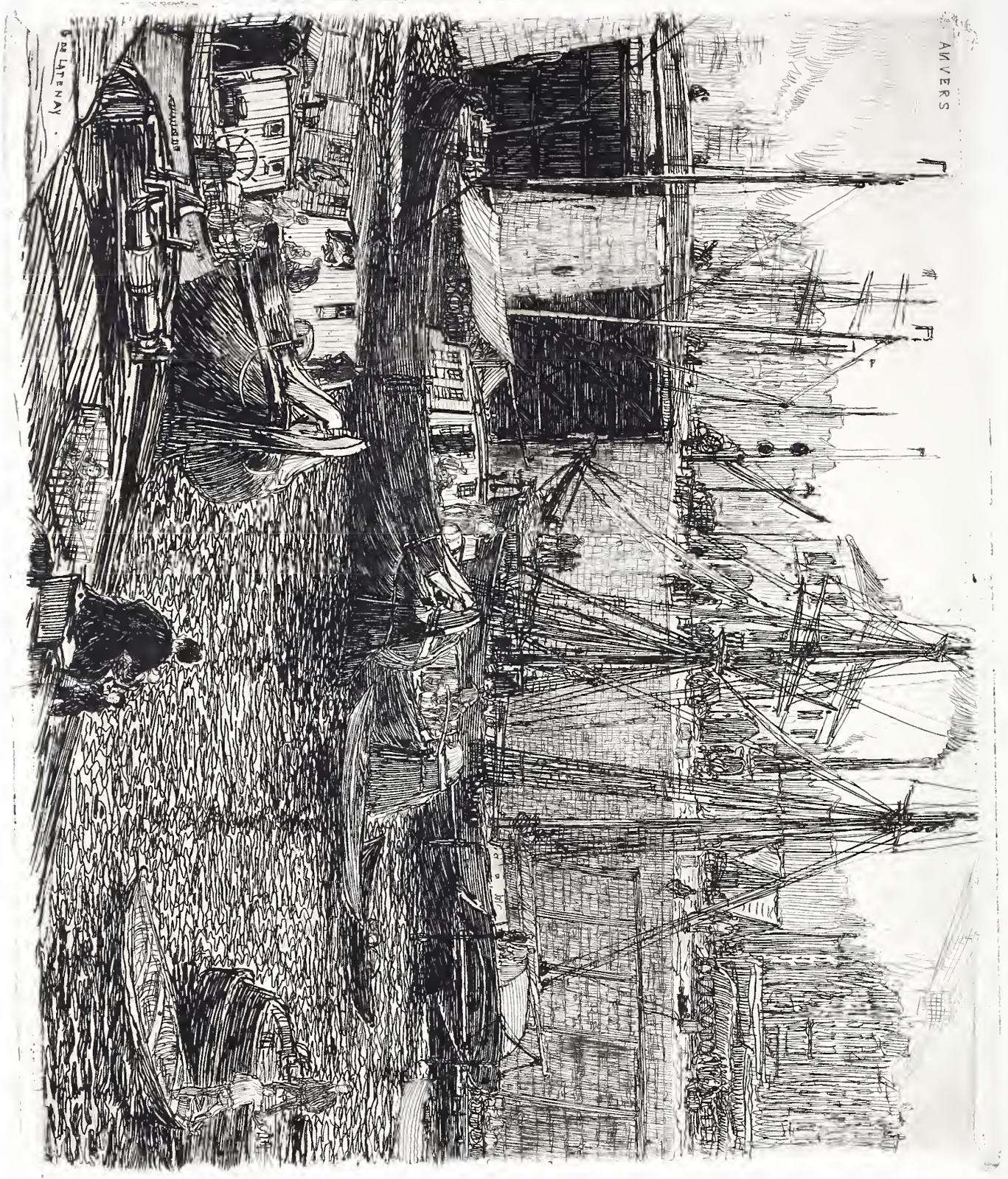
Die »Galerien Europas« erscheinen im größten Quartformat — es ist noch etwas größer als das Format dieser Zeitschrift — in zweihundert farbigen Nachbildungen, die zur Erhöhung der farbigen Wirkung mit einem schmalen weißen Rand versehen und auf einen dunkelgrauen Karton aufgesetzt sind. Eine bildmäßige Wirkung im Sinne des Originals ist fast in allen Fällen erreicht. Zweifelhaft kann man sein, ob nicht großen figurenreichen Kompositionen wie z. B. der Paris Bordone »Der Ring des Fischers« in der Akademie zu Venedig (in der ersten Lieferung) besser kleinere Bilder mit einfacherer Darstellung vorzuziehen sind. Jeder Lieferung wird ein begleitender Text beigegeben, der über den Meister, sein Leben und seine Kunst, sowie über das veröffentlichte Gemälde Auskunft gibt. Daneben wird noch eine Beilage mit allgemein gehaltenen Aufsätzen, kunstwissenschaftlichen Notizen usw. beigelegt. Und das alles bei einer gediegenen Ausstattung zum Subskriptionspreis von drei Mark für die Lieferung! Wir sind überzeugt, daß wir hier ein Werk erhalten, dem auch die, die dem Dreifarbendruck als einer unkünstlerischen Technik bisher skeptisch gegenüberstehen, ihre Anerkennung nicht versagen werden.

JULIUS VOGEL.



WILLIAM TURNER. VOR VENEDIG





ANVERS

GASTON DE LATENAY

HAFEN VON ANTWERPEN
ORIGINALRADIERUNG VON GASTON DE LATENAY

DIE AUSSTELLUNG DES KAISER-FRIEDRICH-MUSEUMSVEREINS

VON RICHARD GRAUL

WIEDER sind die Berliner Sammler zu der Kraftprobe einer Ausstellung von Werken alter Kunst zusammengetreten. Diesmal galt es zur Feier der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares dem Kaiser als dem ersten Mitgliede des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins zu huldigen. Mithin beschränkte sich die Teilnahme an der Ausstellung auf die Mitglieder dieses zur Vermehrung des Kaiser-Friedrich-Museums von *Wilhelm Bode* ins Leben gerufenen Vereins. Wenn man dabei erwägt, daß hervorragende Sammler unter den Mitgliedern dieses Vereins wie James Simon, der eine bedeutende Sammlung dem Kaiser-Friedrich-Museum als Geschenk dargebracht hat, daß andere Sammler namhafte Schätze ebendasselbst als Leihgaben zur öffentlichen Schau gestellt haben, dann muß das Resultat dieser beschränkten Ausstellung doppelt interessieren.

Schon die Stelle, an der die Ausstellung stattfindet, ist beachtenswert. Bevor das alte Redernsche Palais, das von Schinkel herrührt, für immer verschwinden wird, um einem höchst fashionablen Hotelbau Platz zu machen, empfängt es noch einmal »ganz Berlin«, um es vor eine erlesene Schar alter Kunstwerke zu führen. Und die Sammler, deren Verein als Gastgeber erscheint, haben sich bemüht, bei dieser Heerschau im alten Palais am Pariser Platz gute Figur zu machen. Auch die Aufmachung der Ausstellung in den behaglichen Räumen, die von *von Großheim* intim und pietätvoll zum Zwecke dieses kurzlebigen Museums hergerichtet wurden, gibt der Ausstellung eine diskrete Weihe, zwingt auch dem eiligen Dutzendbesucher etwas von der heiligen Scheu auf, mit der wahre Kunst betrachtet werden soll.

Natürlich stehen die Bilder und Skulpturen im Vordergrund des Interesses. In drei Räumen sind die Niederländer, die noch immer das Hauptkontingent der Berliner Privatsammlungen stellen, verteilt; der große helle, durch eine Säulenstellung gegliederte Tanzsaal enthält Kunst des 18. Jahrhunderts, und in einem besonderen Raum sind deutsche Skulpturen und Bilder und Gobelins des 16. Jahrhunderts ausgestellt. Das alles ohne den ärgerlichen Zwang eines allzu strikt durchgeführten Prinzips, aber mit Geschmack und der gefälligen Abwechslung, die die Verteilung der kunstgewerblichen und kleinplastischen Arbeiten über alle Räume mit sich gebracht hat.

Man muß zurückdenken an die Kunstarmut des alten Berlin, wie es das neue Reich vorfand, um das, was die Sammler jetzt leisten, recht würdigen zu können. Damals wenig altüberkommener Kunstbesitz, dann eine Phase parvenühaften Dilettierens im Sammeln: das Sammeln der modernen Modemaler und des kunst-

gewerblichen Plunders, wie er massenhaft in den Handel kam. Dann ein systematisches Heranbilden zum verständnisvollen Sammeln der Kenner nach dem großartigen Beispiel des Berliner Museums und der großen Pariser und Londoner Privatsammler. Hier liegt die werbende, bildende Kraft großzügig geleiteter Museen, die mit ihren höheren Zwecken die allgemeine Empfänglichkeit für Kunst und das Verständnis für alte und damit auch für den Wert neuester Kunst heben. So gewinnt auch diese erste Ausstellung des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins nicht nur die Bedeutung einer Huldigung für seinen hohen Protektor, sondern sie ist auch eine Rechtfertigung der hohen Kulturmission der öffentlichen wie der privaten Sammel-tätigkeit auf künstlerischem Gebiete.

* * *

Ist schon die durchschnittliche Qualität der ausgestellten Werke — etwa 520 Nummern —, deren Auswahl unter den Augen *Wilhelm Bodes* und *Max Friedländers* vor sich gegangen ist, eine so hohe, daß sie auch in den auf ihren alten Besitz pochenden älteren Kunstzentren mit Ehren bestehen könnte, so finden sich unter den dargebotenen Werken der Malerei und Skulptur nicht wenige, die auch anspruchsvollen Museen zur Zierde gereichen würden. Zwei wundervolle Bilder von Rembrandt, dem Jubilar dieses Jahres, — ein Bildnis der Hendrikje Stoffels und ein großartiges Selbstbildnis aus den fünfziger Jahren von unheimlicher Physiognomik hat Robert von Mendelssohn ausgestellt. Weit frühere Arbeiten Rembrandts sind zwei weibliche Bildnisse aus dem Besitze von James Simon und Karl von der Heydt. Frans Hals ist gar mit sechs oder sieben Bildern vertreten, eins davon, das Kniestück einer sieben-zigjährigen Dame mit Mühlsteinkragen, eine prachtvolle Schwarz in Schwarzmalerei auf grauem Grund, bilden wir ab. Das Bild ist 1633 gemalt; es gehört James Simon. Freiherr von Heyl zu Herrnsheim in Worms hat zwei vortreffliche Hals gesandt. Die junge Dame mit einem Fächer, die Karl von Hollitscher besitzt, steht dem Haarlemer Meister nahe. Ein älterer Meister, Frans Floris, macht hier — wie im Braunschweiger Museum — vortreffliche Figur mit dem Bildnis eines Jägermeisters, das der Fürst von Lichnowsky in Kuchelna geschickt hat. Gerard Ter Borch und Bartholomeus van der Helst sind ebenfalls mit ausgezeichneten Porträts vertreten. Aber besonders unter den Landschaften befinden sich Perlen wie der Strand von Scheveningen von Willem van de Velde, eine weite Flachlandschaft von Philips de Koning (Besitzer beider: James Simon), eine Landschaft mit flüchtigen Wolkenschatten auf dem

Haarlemer Land und mit dem Meer im Hintergrund von Jakob van Ruisdael (Nr. 118, Besitzer: Oskar Huldshinsky), die Landschaft von Jan van der Heyde (Besitzer: Berthold Richter, Markus Kappel, James Simon), und andere mehr. Daneben sind entzückende Stilleben zu sehen, besonders von Abraham van Beyeren und Genrebilder von fast allen Meistern dieser beliebten Gattung. Aber unser Bericht würde zum Katalog, wenn er auch nur die interessantesten Werke nennen wollte.

Nach Eröffnung der Ausstellung hat James Simon noch eines der schönsten Bilder des Delfter Vermeer für einen hohen Preis erworben und mit ausgestellt. Das Bild zeigt eine junge Blondine, die in ihrer Korrespondenz von einer Magd unterbrochen wird, die ihr eine Botschaft überbringen will. Das Bild — »Der Brief« — ist ein prächtiges Beispiel für die delikate Kunst des großen Genremalers und Koloristen, der Vermeer gewesen ist; es verliert nicht neben den zwei Meisterwerken, die das Berliner Museum von diesem so seltenen Künstler besitzt¹⁾.

Die italienische Malerei, wie auch die deutsche tritt gegenüber der niederländischen auf dieser Ausstellung merklich zurück. Dr. W. von Dirksen, Frau Julie Hainauer, Oskar Huldshinsky, Paul Schwabach, Karl von Hollitscher, James Simon, Ernst von Mendelssohn-Bartholdy, Karl von der Heydt, Hermann Frenkel, Berthold Richter haben jeder wenigstens je eins oder zwei italienische Bilder hergeliehen. Am vorteilhaftesten kommt dabei Francesco Guardi zur Geltung, von dem sieben Bilder, darunter sehr gute, zu sehen sind. Überhaupt macht die Kunst des 18. Jahrhunderts nach Pariser Vorbild einen immer größeren Einfluß auf die Bildung der Berliner Privatsammlungen geltend. Das zeigt nicht nur die Vorliebe für die kunstgewerblichen Erzeugnisse dieser Epoche, für die Dosen- und Miniaturmalerei, auch die größere Zunahme von Werken der französischen und englischen Malerei in den Sammlungen deutet auf die Freude an dieser luxuriösen und präntiösen Salonkunst. So sind in den letzten Jahren recht tüchtige Proben englischer Porträtmalereien (Romney, Reynolds, Lawrence, Hoppner), gefällige Schilderungen von de Troy, Carle van Loo, Nattier nach Berlin gelangt. Auch einen imponierenden Goya, das Bildnis des Don Juan Antonio Llorente, das Eduard Arnhold besitzt, nennen wir den unseren.

* * *

Unter den Werken der Stein-, Ton- und Holzbildnerei sind höchst beachtenswerte Stücke. Die Alabastermadonna von James Simon ist eine seltene Repräsentantin französischer Kunst des 15. Jahrhunderts, die Marmorbüste des Giovannino von Antonio Rossellino ist ein berühmtes Stück der Sammlung Hainauer. James Simon und Benoit Oppenheim wetteifern im Sammeln deutscher Holzplastik und beide sind so glücklich gewesen, neben einer stattlichen Zahl anonymer fränkischer und schwäbischer Bildwerke auch einige dem Tilman Riemenschneider zugehörige Skulpturen zu besitzen. Die heilige Anna selbdritt (Nr. 187) von Benoit

Oppenheim ist ein vorzügliches Beispiel der Augsburger Schnitzerschule um 1520. Das Bruchstück eines heiligen Christophorus (Nr. 173), das Herrn James Simon gehört, ist eine ungewöhnlich gute französische Sandsteinfigur um 1500. Auch hier ist gute, nicht nur dekorative Skulptur in Hülle und Fülle zu sehen. Wer aber die Sammlungen der Berliner Herren näher kennt, weiß, daß manche der Aussteller mit ihren Schätzen etwas zurückgehalten haben, die imstande gewesen wären, noch mehr Kunst zu zeigen. Das fällt besonders auf, wenn wir die Gruppen der Bronzen mustern, die mit Leichtigkeit wesentlich hätten vermehrt werden können. Die besten Stücke, die zu sehen sind, italienische Arbeiten des Cinquecento, sind von Frau Dr. Reichenheim zur Schau gestellt worden. Unter den Bildwebereien, die im letzten »gotischen Saale« aufgehängt sind, wo Riemenschneider und ein anonymer Kölner Meister des 15. Jahrhunderts, der die Madonna in der Glorie, umgeben von einer Unzahl Engeln geschildert hat (Nr. 80, Besitzer Freiherr von Heyl zu Herrnsheim, Worms) dominieren, sind einige höchst bemerkenswerte Stücke. Zunächst der bekannte Brüsseler Gobelin mit der Anbetung der Könige aus der Sammlung Hainauer (Nr. 518) um 1520 nach Barend van Orley, ein kleiner seltener Seidengobelin mit der Halbfigur des Jesusknaben (Nr. 516, Besitzer: Arnold von Guillaume, Köln) und einige mehr dekorative Stücke aus dem Besitze von James Simon — unter denen sich auch ein paar deutsche Bildwebereien befinden.

* * *

Die kunstgewerblichen Arbeiten bilden einen sehr wesentlichen Bestandteil dieser Ausstellung. Sie sind in lockeren Gruppen über die sämtlichen Räume verteilt. Schon eine flüchtige Umschau zeigt, daß die Berliner Sammler trotz der immer zunehmenden Preissteigerung in ihrem Eifer, gute Qualität zu sammeln, nicht nachlassen. Aber nicht alle, die sich der Mitgliedschaft des Kaiser-Friedrich-Museums-Vereins rühmen dürfen, sind in der Ausstellung so stattlich vertreten, wie sie es vermocht hätten. Mehrere von ihnen und gerade solche Sammler, deren Besitz im Kunstgewerbe den Schwerpunkt findet, haben gleichsam nur eine Visitenkarte abgegeben und lockende Proben ihrer heimlichen Schätze vorgezeigt.

Das Silbergerät fällt zunächst in die Augen, in mehreren Vitrinen ist es zuhauf getürmt. Die gleißende Pracht aneinander gedrängter Geräte, Pokale mit gotischen Buckelungen — auch ein schöner barocker Füllhornpokal mit einer grazilen Frauenfigur (Graf Dönhoff-Friedrichstein Augsburger Arbeit) — schlanke Renaissancegefäße, reich ornamentierte Schalen, kommt namentlich den Arbeiten des ausgehenden 16. und 17. Jahrhunderts zugute, und hier im Chor, den Nürnberg und Augsburg anführen, können sich auch Arbeiten anderer Städte sehen lassen, deren Formengebung sich zumeist nach den süddeutschen richtet.

Durch Menge und Qualität ist die Vitrine Eugen Gutmanns ausgezeichnet. Das Hauptstück



JAN VERMEER VAN DELFT. DER BRIEF. AUS DER SAMMLUNG JAMES SIMON-BERLIN

ist ein Prachtpokal der Familie Harsdorf, ein mächtiges, fast dreiviertel Meter hohes Prunkstück mit einer Cupa aus Elfenbein und mit einem Holzmodell der Burg Mallsitz in Böhmen. Im Deckel befindet sich eine große Medaille mit den Bildnissen des Ahnherrn Heinrich Harsdorf, der Münzmeister des Königs von Böhmen gewesen ist, und seiner zwei Ehefrauen. Es ist eine sorgfältige, durchaus in Renaissanceformen behandelte Arbeit, die von einem der Jamnitzer, von Abraham, der 1579 in Nürnberg Meister wurde, herrührt. Noch eine Menge Nürnberger und Augsburger Goldschmiedearbeiten hat namentlich Eugen Gutmann ausgestellt, aber auch der Freiherr von Stumm in Holzhausen, Arnold von Guillaume in Köln, Frau Dr. Margarete Reichenheim in Berlin haben durch ihre Beiträge dieser Abteilung ein nicht nur den Schaulustigen, sondern auch den Kenner und Forscher befriedigendes Interesse gesichert.

Ohne auf mehr einzugehen, will ich wenigstens noch einige Hauptstücke aus dem Silbergerät hervorheben. Zwei köstliche Arbeiten nichtdeutschen Ursprungs sind die Salzfüßer, die Frau Reichenheim in ihrer an Seltenheiten (zum Beispiel ein karolinisches Salzgefäß, Nr. 236!) und entzückenden Kostbarkeiten reichen Vitrine ausgestellt hat. Das eine (Nr. 270) ist architektonisch aufgebaut: über eine Art Sockel mit einem Fries — Putten auf Delphinen im Kampf mit Seeungeheuern — sind Muscheln angebracht, und darüber erhebt sich als Mittelstück das viereckige Salzfaß. Der Stil der fein ziselierten, elegant hingelagerten weiblichen Figuren (wohl Personifikationen von Städten) an den vier Seiten verrät die französische Herkunft aus der Schule der Italiener, die Franz I. nach Frankreich rief. Eine spätere Arbeit ist das kraftvoll in Silber getriebene Salzfaß (Nr. 311), das von Adam van Vianen herrührt, der 1627 in Utrecht Meister wurde. Die drei auf Delphinen reitenden Meerfrauen, die die Schale stützen, sind ebenso vortrefflich gearbeitet wie an der bekannten Kanne aus Jaspisachat im Wiener Hofmuseum. Ein seltenes Stück in so guter Erhaltung ist eine hölzerne Charlatanfigur auf einem reich mit Silberbeschlag gezierten Sockel (Nr. 318, Besitzer: Eugen Gutmann), wahrscheinlich eine französische oder niederländische Arbeit vom Beginn des 18. Jahrhunderts.

Aber alle diese Stücke übertrifft an künstlerischer Preziosität und Seltenheit ein kleiner goldener Schrein mit der Halbfigur Jesu und einem Engel in buntem Goldemail. Auf den Flügeln sind Maria und Johannes, Johannes der Täufer und die heilige Katharina auf das subtilste und höchst charaktervoll graviert und mit transluzidem Schmelz in leuchtenden Farben überzogen. Feine Punktierarbeit schmückt die Rückseite des Schreins, der von der Gruppe der Krönung Mariä in Goldskulptur gekrönt wird. Mögen auch Restauratoren an dem Rahmenwerk des Schreins gearbeitet haben, die wesentlichen Teile sind intakte Kunst des 15. Jahrhunderts, wie sie namentlich in Burgund geübt wurde. Der Kenner wird auch unter dem vielen Schmuck, den Gutmann zusammengebracht hat, eine Menge

delikate Sachen finden, goldemailierte Agraßen, herrliche deutsche Anhänger des 16. Jahrhunderts, Stücke, wie sie sich leider immer weniger im Besitz erlauchter Familien finden; auch unter den Dosen sind Prachstücke, aber zu dieser Gruppe hat außer Gutmann namentlich auch Fritz Friedländer Kostbares beige-steuert. Gute Miniaturen sind besonders von Jacques Mühsam, Frau Reichenheim, Gutmann ausgestellt worden.

* * *

Einen wie großen Anteil die keramischen Künste in der Sammeltätigkeit beanspruchen, wissen wir aus den Ausstellungen der letzten Jahre — den Ausstellungen der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft und des Königlichen Kunstgewerbemuseums. Wohl im Leben der meisten Sammler spielt die Keramik die Rolle der ersten Verleiterin zum Sammeln. Mit Töpfereien fängt man an, mit Bildern und Skulpturen hört man auf. Aber die Zeiten, da man mit geringen Mitteln zu stattlichen Sammlungen der gesuchtesten keramischen Gattungen kommen konnte, sind längst vorbei. Gerade auf diesem Gebiete ist in den höheren Regionen eine solche Preissteigerung eingetreten, daß das Sammeln von italienischen Majoliken guter Qualität und Porzellanen aus den besten Epochen der künstlerisch führenden Fabriken zu einem Sport für Millionäre geworden ist. Als einer der ganz glücklichen Berliner Sammler auf diesem Gebiete ist seit langem Dr. Ludwig Darmstädter bekannt. Aus seinen Schätzen hat er, gleichsam um Appetit zu machen, eine kleine Vitrine höchst geschmackvoller deutscher Porzellane und eine andere mit Sèvres und etwas englischem Porzellan ausgestellt. Er hat sich nicht einmal sonderlich angestrengt bei dieser Auswahl, oder wollte er als liebenswürdiger Cicerone zum Sammeln anleiten und den vielen neidischen Rivalen an einigen kostspieligen Beispielen zeigen, wie verschieden die Qualitäten guter Meißner Porzellankunst sein können? Da ist eine Reifrockdame, die sich fächelt (Nr. 425), wundervoll in ihrer kräftigen und doch feinen Bemalung, und daneben die berühmte, auf August den Starken und die Kosel gedeutete große Reifrockgruppe (Nr. 424) in jener bescheideneren Bemalung, die weder auf harmonisches Kolorit noch besondere Finesse Anspruch erhebt. Eine vorzügliche Gruppe, aber nicht in bester Malerei, und doch wurden schon an die 20000 Mark für ähnliche Arbeiten, denen ein Flicker alten höfischen Klatsches anhängt, bezahlt! Aber wir wollen nicht die Freundlichkeit des Sammlers mit mäkelnden Bemerkungen lohnen, sondern vielmehr ihm danken für die seltenen Genüsse, die er denen *chi sanno* bereitet hat. Die buntgemalte Büste des Fürstbischofs von Mainz, wohl eine Arbeit des Melchior (Nr. 441) muß man sehen, um sich von dem Wahn zu reinigen, daß die Porzellanplastik nicht auch charaktervolle Monumentalität erreichen könnte. Die Büsten der beiden bekannten, zum Range von Prinzessinnen erhobenen Kinder (Nr. 430, 431) sind Kostbarkeiten Meißner Kleinplastik, die noch kein öffentliches Museum besitzt. Ganz vorzüglich sind einige



TILMAN RIEMENSCHNEIDER. BÜSTE EINES BISCHOFS. SAMMLUNG BENOIT OPPENHEIM



BRONZINO. MÄNNLICHES BILDNIS. SAMMLUNG EDUARD SIMON



JAKOB VAN RUISDAEL. LANDSCHAFT MIT DER RUINE EGMONT. AUS DER SAMMLUNG OSKAR HULDSCHINSKY

Nymphenburger, Frankenthaler, Wiener Figuren, und wer von Fuldaer Figuren noch nichts Rühmenswertes gesehen hat, muß zum Beispiel den Kavalier und seine Dame (Nr. 436, 437) betrachten, um das Vorurteil gegen die kleinen deutschen Fabriken zu revidieren. Fritz Clemens hat eine Anzahl gut ausgewählte Geschirrstücke vorgelegt und sich nicht gescheut, neben stolze Wiener, Berliner und Meißener Waren auch ein Beispiel bester Gothaer Arbeit mit

Gold à quatre couleurs (Nr. 455, 456) zu stellen. Eitle Pracht entfalten die Sevresporzellane Dr. Darmstädters, es sind durchweg gute Stücke dieser etwas femininen Eleganz. Das Glanzstück ist die Biskuitgruppe von Pygmalion und Galathea nach Falconet. Ein paar recht gute italienische Majoliken, von denen der 1536 in Gubbio lüstrierte Teller mit einem Landsknecht am interessantesten ist (Nr. 419), hat Eugen Gutmann in seiner Silbervitrine; ebenda auch eine be-



JEAN-FRANÇOIS DE TROY. DIE LIEBESERKLÄRUNG. AUS DER SAMMLUNG OSKAR HULDSCHINSKY

sonders feine Kasette mit Limosiner Schmelzmalerei (Nr. 347) und andere Schmelzarbeiten mehr.

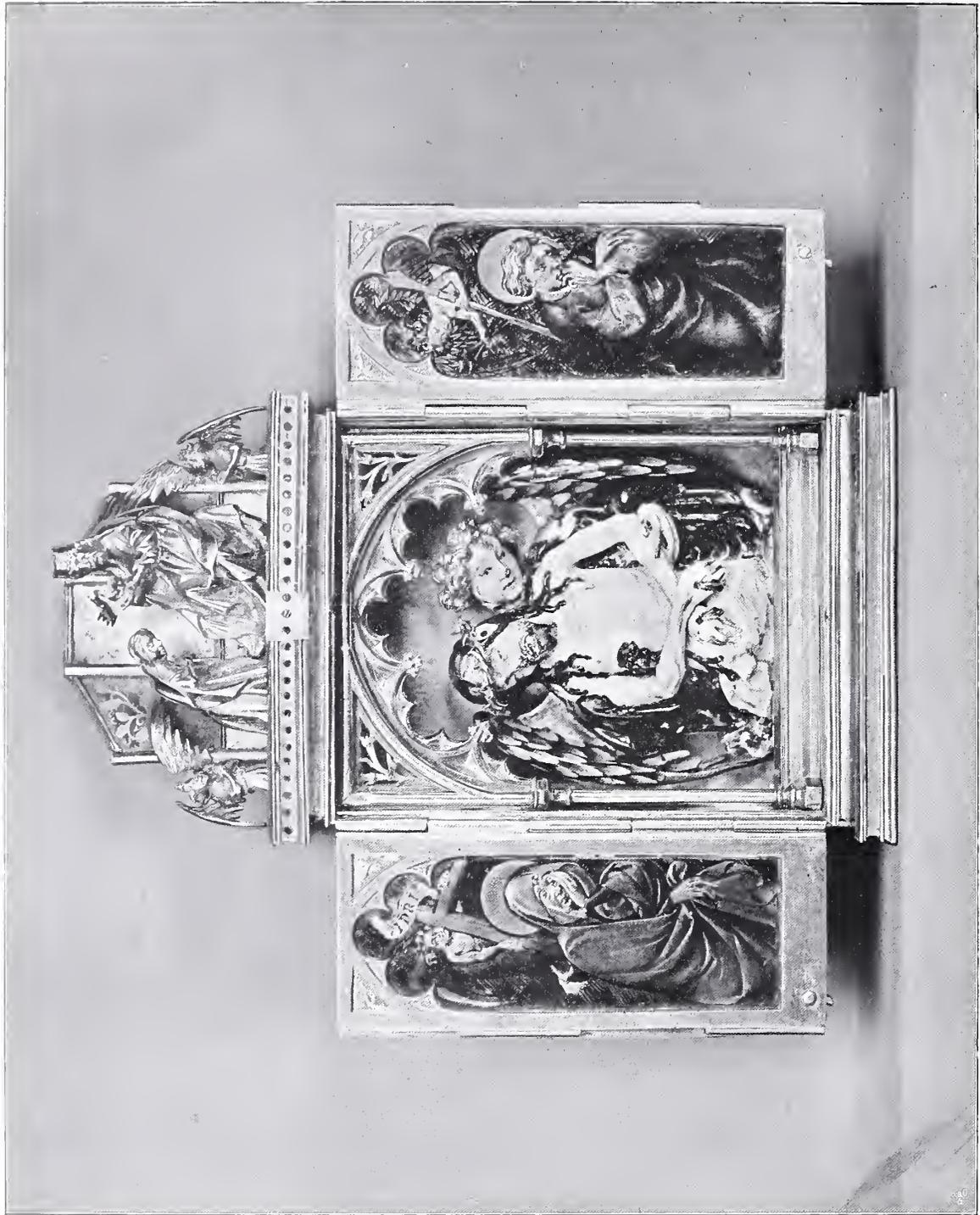
* * *

So bietet diese vornehme kleine Ausstellung gar mannigfache Genüsse edelster Art, sie repräsentiert das Streben nach einer hohen Qualität im Sammeln, die nicht allein das Produkt günstiger Umstände ist,

sondern in der Sammeltätigkeit der Königlichen Museen ein Vorbild findet. Und das wertvollste dabei ist wohl, daß damit in dem Kreise tat- und kapitalkräftiger Sammler, die eine echte Liebe zur Kunst eint, eine Tradition geschaffen wird, die zum allgemeinen Nutzen die Vermehrung der Berliner Sammlungen und die Hebung unseres künstlerischen Nationalwohlstandes erleichtern wird.



FRANS HALS. BILDNIS EINER ALTEN DAME. AUS DER SAMMLUNG JAMES SIMON



BURGUNDISCHER SCHREIN IN GOLD MIT EMAILBEMALUNG. SAMMLUNG EUGEN GUTMANN



DIE DREI BÄUME. RADIERUNG VON G. DE LATENAY

GASTON DE LATENAY

DA draußen in der Plaine Monceau, wo man vor achtzig Jahren auf die Kaninchenjagd ging, und wo es auch vor dreißig Jahren noch wüst und leer war, ist seither ein neues Viertel entstanden, ein Viertel mit breiten und schönen Straßen, mit neuen und schönen Häusern. Es ist das Viertel der Künstler und Schriftsteller geworden. Der Künstler und Schriftsteller, von denen die Welt weiß. Die anderen wohnen auf des Gebirges Höhen, auf dem Montmartre und auf dem Montparnasse. In der Plaine Monceau aber, an den Avenuen von Villers und Malesherbes, am Boulevard Pereire und in der Avenue Niel haben die Künstler ihre eignen »Hotels«, ihre nach eignen Plänen gebauten Häuser, neben denen die Stallung dartut, was für vornehme Herrschaften hier hausen. Hier wohnte Munkacsy und machte ein Haus wie einst Makart in Wien oder Rubens in Antwerpen, hier wohnen Besnard und Sarah Bernhardt, Dagnan-Bouveret und Detaille und die gute Hälfte der bekannten Maler Frankreichs, sowie drei Viertel der vermögenden Maler.

Aber das ist nicht alles. Vom Park Monceau bis zur Gürtelbahn ist die Gegend vornehm und die herrschaftlichen Häuser überwiegen. Zwischen der Bahn aber und den Festungswällen ist es demokratischer, und hier können auch Leute mit bescheidener Börse Wohnung und Atelier finden. Hier stehen riesige Gebäude, die ein Dutzend oder mehr Ateliers und Wohnungen enthalten, und so haben auch weniger bekannte oder weniger bemittelte Künstler die Möglichkeit, sich im vornehmen Künstlerviertel anzusiedeln. Im allerletzten Hause der Avenue Villers, gerade vor dem Tore, das hier durch die Wälle hin-

aus ins Freie führt, befindet sich in einer solchen Atelierkaserne die Werkstatt des Gaston de Latenay.

Dieser Künstler, der seit Jahren der Société nationale als vollberechtigtes Mitglied angehört und hier durch seine Darstellungen von der normannischen und bretonischen Küste einen geachteten Platz erobert hat, ist ganz besonders durch die seit wenigen Jahren stattfindenden Ausstellungen von farbigen Radierungen bekannt geworden. Die Radierung, die im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts durch die neu erfundene Lithographie sehr zurückgedrängt worden war, hat sich später durch Jacque, Meryon, Bracquemond, Rops, Whistler usw. wieder ihre alte hohe Stelle unter den vervielfältigenden Künsten gesichert. Eigentlich populär ist sie aber erst ganz in der letzten Zeit geworden, als Eugen Delâtre, der Sohn des berühmten Druckers August Delâtre, anfang, dem farbigen Drucke seine Aufmerksamkeit zu schenken. Von der farbigen Radierung hatte man eigentlich mehr als hundert Jahre lang kaum noch etwas gehört, und das neue Verfahren hat mit dem im 18. Jahrhundert üblichen auch nur sehr wenig Ähnlichkeit, sowohl in der Arbeitsmethode als auch im Endergebnis.

Die moderne farbige Radierung ist durchaus ein Erzeugnis unserer Zeit, und ihrer Vervollkommnung ist es zuzuschreiben, daß die Radierung jetzt wieder sozusagen in die Mode gekommen ist. Zu den hervorragendsten Vertretern dieses Kunstzweiges gehört Gaston de Latenay, der nicht wie so viele Pariser Maler nur nebenher mit der Nadel arbeitet, sondern der eigentlich mehr Radierer als Maler ist. Er selbst meint, die Ölmalerei sei eine realistische, das Radieren aber eine nachdenkliche und spintisierende Kunst, bei



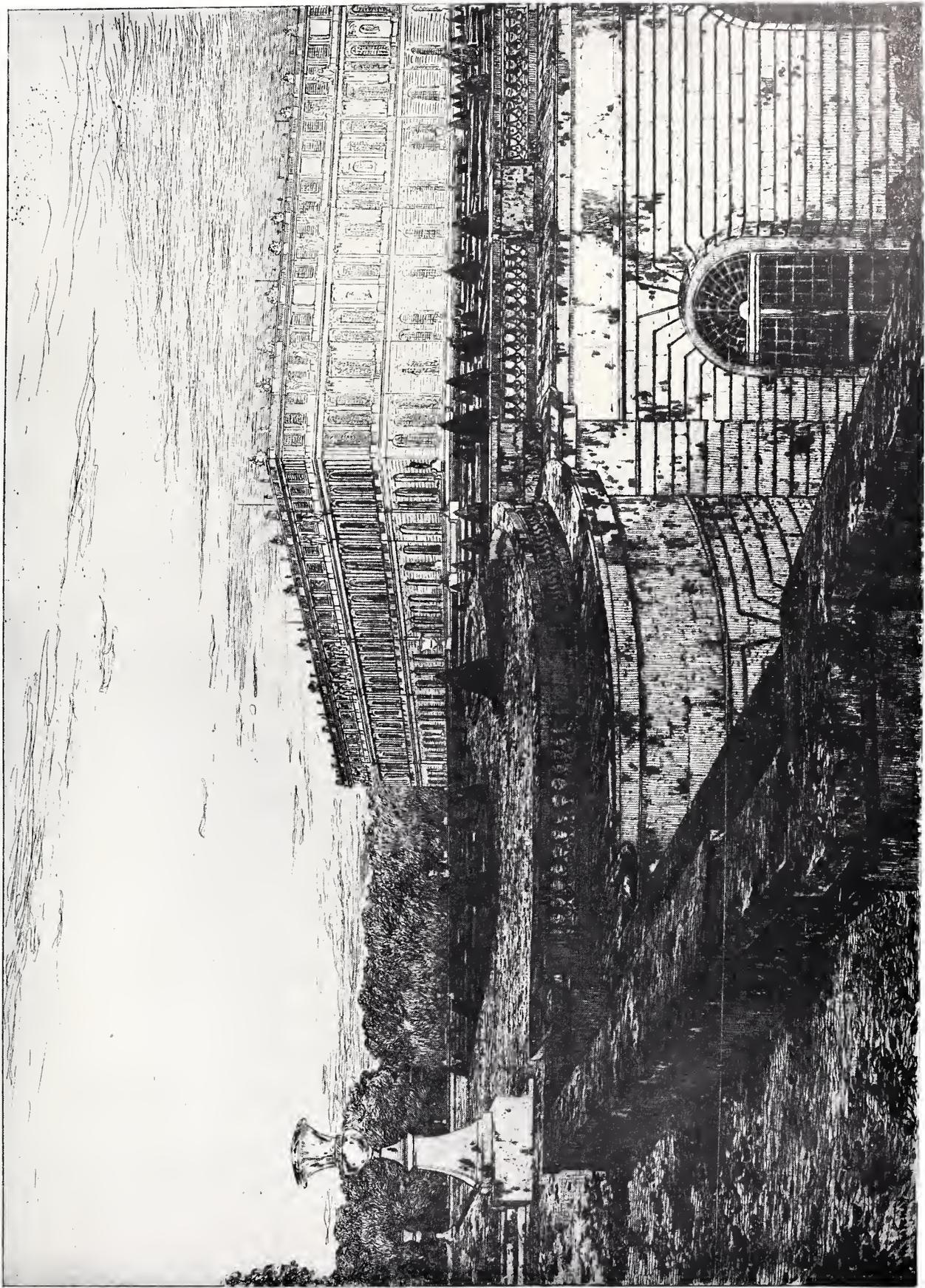
DER SPRINGBRUNNEN. RADIERUNG VON G. DE LATENAY

der es sich besser fabulieren und träumen lasse als mit Palette und Pinsel. Aus diesem Grunde begnügt er sich vor der Natur mit dem schnellen Niederschreiben irgend einer charakteristischen und bedeutungsvollen Erscheinung, die dann nachher im Atelier auf der Platte verarbeitet und gestaltet wird, bis die dem Künstler vorschwebende Idee in die Erscheinung getreten ist. Dabei findet Latenay in den Tiefen und Höhen der Radierung feinere und stärkere Wirkungen, als sie ihm von der Farbe geboten werden. In seinen Ölgemälden vermag er selten der harten Glätte des Materials aus dem Wege zu gehen, während in seinen Radierungen, in den schwarzen wie in den farbigen, die Lichtwerte so harmonisch und vollkommen abgestuft sind, wie das Bild fein ausgeschnitten ist.

Diese »Mise en page« Latenays verdient besonderes Lob. Nachdem er ein Stück Natur notiert und nach Hause gebracht hat, schneidet er weg oder setzt er hinzu, was die Wirklichkeit zu viel oder zu wenig bot, ballt die Wirkung zusammen, entfernt allen störenden Kleinkram, ersetzt unruhige Linien oder Lichter durch Bedeutsameres und Eindrucksvolleres. Mit einem Wort: er stilisiert; denn was ist der Stil anders als

das Ausscheiden alles Überflüssigen, das Unterstreichen der Hauptsache, die Unterdrückung des Nebensächlichen?

Am liebsten holt Latenay seine Vorbilder in Versailles, wo die Jahrhunderte den einst so steifen und unnatürlichen Park mit ihrem wundersamen Märchenzauber umduftet wo die einst grell und weiß schreienden Marmorfiguren jetzt grüngoldene Färbung angenommen haben, wo aus den schweigenden Laubgängen, den stillen Brunnen und Weihern, den verlassenen Steinbänken die Melancholie einer toten, verschwundenen Welt spricht. Am poetischsten und eindrucksvollsten ist diese Melancholie des alten Parkes zur Winterszeit. Im Sommer belebt nicht nur das grüne Laub und der Gesang der Vögel die Stille, sondern, und das ist das schlimmste, alltäglich ziehen viele hundert, ja viele tausend fremde Menschen mit rotgebundenen Reisebüchern zwischen dem Schlosse von Versailles und den beiden Trianons hin und her, und obschon wir selbst an vielen Orten zu diesen Fremdlingen gehört haben, müssen wir doch gestehen, daß kaum etwas die Gassen von Pompeji, die Sixtinische Kapelle, die Villa d'Este oder den Park von



VERSAILLES. RADIERUNG VON G. DE LATENAY

Versailles mehr und häßlicher profaniert als diese mehr vorlaute und neugierige, als schönheitsuchende und still genießende Menge.

Aber im Winter, wenn die hohen Bäume entlaubt sind und die Figuren der Springbrunnen nackt in den Becken zu frieren scheinen, wenn kein Laut die Stille unterbricht, dann ist der Park von Versailles der Aufenthalt des Dichters und des Träumers. Diese Parkeinsamkeit, diese Stille eines verwunschenen Märchengartens hat Latenay in mehreren Radierungen festgehalten, und hier wie in allen seinen anderen Arbeiten ist es ihm gelungen, den Geist, den Charakter des Ortes zu bannen und mitzuteilen. Ob er die Märchenstille des winterlichen Parkes besingt oder den geschäftigen Lärm eines emsig belebten Hafens, stets ist es weniger der Ort selbst, als die von ihm ausgehende Stimmung, die er schildert.

Neben dem Parke von Versailles ist es das Meer mit seinen beständig wechselnden Farben und Lichtern, das ihn interessiert und dessen tausendfach verschiedene Ansichten ihm immer neuen Stoff zu Gemälden und Radierungen geben. Aber auch das Land versteht und liebt er, und je einfacher und anspruchsloser, desto lieber ist ihm die Landschaft.

So führt er uns in den stillen Wiesengrund, wo

einsam und groß drei Bäume gegen den leuchtenden Abendhimmel stehen, ein kleines, starkes Blatt. Von packender Wirkung ist auch das Dünenbild unter dem Gewitterhimmel, und in dem »Fliegenden Holländer« ist die unheimliche Gespensterstimmung ergreifend zur Aussprache gebracht. Dann lustwandelt er wieder durch den Park, jetzt im Sommer, die Sonnenstrahlen gleiten an den Stämmen hinunter, sie schlängeln sich durch das heitere Laub, sie leuchten und flimmern in dem Becken des Springbrunnens, alles atmet heitere Ruhe, beschauliche Daseinsfreude, wie aus den Winterbildern träumerische Entsagung flüstert. In machtvoller Pracht läßt er dagegen den Prunkbau des Schlosses über den golden flimmernden Steinquadern der Terrasse aufsteigen, ein Sinnbild, nicht mehr der koketten Schäferspiele, sondern des absoluten Monarchismus, wie er in Ludwig XIV. seinen glanzvollsten Vertreter fand. Wo immer Latenay die Natur anpackt, gibt er uns einen vollen und starken, harmonisch abgetönten und groß stilisierten Eindruck, er schreibt nicht die Natur ab, sondern er läßt uns mitfühlen, was er selbst vor ihr empfunden hat. Damit habe ich wohl ungefähr das nämliche gesagt, wie wenn ich kürzer und einfacher gesagt hätte: Gaston de Latenay ist ein ganzer, ein wahrer Künstler.

KARL EUGEN SCHMIDT.



DIE SCHELDE BEI ANTWERPEN. ÖLGEMÄLDE VON G. DE LATENAY

DIE ANFÄNGE DER DEUTSCHEN PORTRÄTMALEREI

DIE PORTRÄTS KAISER KARLS DES KAHLEN

VON DR. MAX KEMMERICH

DEM Porträt, das heißt der Kunst, eine *bestimmte* Person als Individuum zu erfassen und als solches für andere erkennbar darzustellen, ist bisher nur sehr wenig Interesse entgegen gebracht worden. Eine Geschichte des Bildnisses fehlt bis heute noch, wenigstens für Deutschland, aber auch für andere Länder existiert, vielleicht vom klassischen Altertum abgesehen, wenig brauchbares. Allerdings gibt es einige wenige vortreffliche Vorarbeiten, aber auch sie berücksichtigen die Anfänge in ganz ungenügender Weise¹⁾. Clemen war der erste und bisher auch einzige Schriftsteller, der das tiefe Dunkel zu lichten versuchte, indem er durch fleißiges Zusammentragen aller erhaltenen literarischen und ikonographischen Zeugnisse die körperliche Erscheinung Karls des Großen ermittelte²⁾. Aber abgesehen davon, daß wir mit seinen Ergebnissen uns nicht durchaus einverstanden erklären können, legte er viel mehr Gewicht auf die Persönlichkeit des Kaisers, also das Objekt der Darstellung, als auf das darstellende Subjekt, den Künstler. Daher können wir aus seinen Darlegungen nur mittelbar auf den Wirklichkeitssinn, auf das Vermögen der damaligen Zeit, eine Persönlichkeit individuell zu erfassen und darzustellen, Schlüsse ziehen, und das scheint uns doch die wichtigste Aufgabe zu sein. Allerdings wollte er auch durch seine musterhaft exakten Untersuchungen das Fundament zu einer künftigen Geschichte des Porträts legen, indem er am Beispiele des Kaisers die Fähigkeit seiner Zeit für das Porträt prüfte. Doch das ist nur sein Nebenzweck, der schon deshalb unvollkommen erreicht wurde, weil er sich vielmehr auf die Literaten stützt als auf die Künstler, weil wenig Material erhalten ist und vor allem, weil er in Bilder Ähnlichkeiten hinein interpretierte, wo jeder unbefangene Beschauer nur die größten Verschiedenheiten entdecken kann³⁾. Dafür gebührt ihm aber das große Verdienst,

der erste zu sein, der den allein zu sicheren Resultaten führenden Weg der *Vergleichung* alles erhaltenen zeitgenössischen Materials betrat. Da er aber, wie gesagt, in seinen Schlußfolgerungen viel zu weit ging, so gelang es ihm trotz der Versicherung, daß diese Epoche in gewissem Sinne einer Porträtdarstellung fähig war, leider nicht, die Gelehrtenwelt zu überzeugen. Hier gilt nach wie vor das Dogma: das frühe Mittelalter habe nur typisch verfahren und den Einzelnen nicht als Individuum, sondern nur als Repräsentanten seines Standes zu bilden vermocht.

Dieser noch ungelösten Frage wollen wir nun versuchen nachzugehen und zwar bildet nachfolgende Skizze einen Teil eines umfangreicheren Werkes, in dem wir uns die Aufgabe stellten, an Hand alles erreichbaren Materials die Fähigkeit jeder Zeit für Porträt festzustellen. Indem wir dann eine Periode mit der anderen vergleichen, erhalten wir ein Bild vom Fortschritt des künstlerischen Wirklichkeitssinnes bis auf unsere Tage.

Porträtssammlungen, die ja schon lange existieren, wenn sie auch höchst lückenhaft und für die Frühzeit unkritisch genug ausfielen, haben ja nur dann Wert, wenn sich nach den künstlerischen Qualitäten der Bildnisse und nach dem Wirklichkeitssinn der Entstehungszeit annehmen läßt, daß sie auch tatsächlich individuell sind. Das läßt sich aber ganz ausschließlich nur durch *Vergleich* des *ganzen* erhaltenen Materials eventuell unter gleichzeitiger Verwertung der literarischen Schilderungen erreichen, wie dies zuerst in einem praktischen Falle Clemen in verdienstvoller Weise tat. Denn mit Bemerkungen wie »die Nase scheint individuell«, womit sich bisher auch die namhaftesten Kunsthistoriker zu behelfen versuchten, ist gar nichts gewonnen. Das subjektive Ermessen des Beschauers muß so viel als möglich ausgeschaltet werden.

Daß es nur durch Vergleich möglich ist, die Ähnlichkeit eines Bildes einwandfrei festzustellen, liegt auf der Hand. Am zuverlässigsten ist natürlich der Vergleich zwischen Bild und dargestellter Person, wenn wir diese zugegen haben oder eine gute Photographie von ihr besitzen, denn diese verbürgt immerhin eine größere Ähnlichkeit als ein primitives Porträt. Allerdings zeigt es sich auch hier, daß das geschulte Auge unendlich viel mehr sieht als das ungeschulte. Dasselbe Bild, dieselbe Photographie, die dem Künstler sehr schlecht erscheinen, entzücken durch Naturwahrheit vielleicht den Bauern. Ähnlichkeit ist ja ein relativer Begriff. Bei der Vergleichung zwischen Bild und Original durch den Beschauer spielt also dessen Wirklichkeitssinn dieselbe Rolle, wie der des Künstlers, der

1) Alfred Lehmann, »Das Bildnis bei den altdeutschen Meistern bis auf Dürer« ist für das 15. Jahrhundert vortrefflich, behandelt aber die Anfänge des Porträts ganz summarisch.

2) Paul Clemen, »Die Porträtdarstellungen Karls des Großen«, Aachen 1890.

3) Die Reproduktionen, auf die Verfasser sich stützt, sind zum Teil sehr mangelhaft, wie sich durch Vergleich mit Spezialaufnahmen, die ich von einigen Bildern anfertigen ließ, ergab. So subtile Untersuchungen wie die vorliegenden lassen sich nur auf Grund der Originale oder von guten Photographien in Größe der Originale mit Aussicht auf gesicherte Resultate anstellen. Deshalb haben wir sämtliche Abbildungen unseres Aufsatzes nach eigens zu diesem Zwecke angefertigten Spezialaufnahmen in Originalgröße herstellen lassen.

das Bildnis schuf; beide entwickeln sich parallel. Daraus ergibt sich, daß wir verschiedene Entwicklungsstufen der Ähnlichkeit und damit des Porträts konstatieren können. Die Ähnlichkeit zwischen Porträt und Original muß desto größer werden, je größer der Wirklichkeitssinn des Beschauers, das heißt seine Fähigkeit, Abweichungen zwischen beiden wahrzunehmen, wird, denn sonst würde der Moment eintreten, wo der Beschauer das vom Künstler geschaffene Bildnis nicht mehr als ähnlich anerkennt; sie kann desto geringer sein, je geringer die Beobachtungsgabe des Beschauers ist. So kommt es, daß von der Kunst eines Meisters Wilhelm von Köln gerühmt werden konnte, daß er Menschen malte, die man für lebend hielt, während wir vor den Schöpfungen eines Lenbach mit unserer Kritik nicht Halt machen.

Wenn wir vom Vergleich mit dem lebenden Originalen oder mit ganz guten Photographien absehen, ergibt ein solcher mit allen zeitgenössischen Porträts unter Zuhilfenahme literarischer Schilderungen die sichersten Resultate. * Diesen Weg schlagen wir nachstehend ein. Die dritte Möglichkeit endlich, sich über die Ähnlichkeit zu informieren, besteht darin, daß man aus Götter- und Idealbildern einen Durchschnittstypus gewinnt. Mit ihm vergleicht man die erhaltenen Porträts und zieht alle ihre Abweichungen vom Typus in den engeren Kreis seiner Betrachtungen. Sie ohne weiteres für Porträtmerkmale zu halten, wäre aber übereilt. Dieses Verfahren muß dann Anwendung finden, wenn nur *ein* Porträt einer Person enthalten ist und zwar aus einer Zeit, deren Fähigkeit für die Bildniskunst zweifelhaft ist; es liefert die am wenigsten zuverlässigen Resultate.

Bevor wir nun die ältesten erhaltenen Porträts prüfen, seien einige Bemerkungen über die Entwicklung der Bildniskunst vorausgeschickt.

Das Wichtigste für den naiven Künstler des Mittelalters ist die Zuteilung des Dargestellten zu einem *Stande*. Der Mönch, der Ritter, der Kaiser ist — vom allerersten Stammeln, für das die deutsche Kunst kaum Belege bietet, und das wir mit Lamprecht symbolisch nennen können, abgesehen ¹⁾ — zunächst

1) Vgl. die interessanten Porträtierungsversuche, die Herr v. d. Steinen an zentralbrasilianischen Indianern — Bakairi und Bororo — anstellte. Die Tafeln XVI—XVIII seines ausgezeichneten Werkes »Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens« geben eine Anzahl solcher Abbildungen wieder. Was uns am meisten befremdet, ist die Tatsache, daß auch fremde Indianer die Forscher an den wenigen Porträtmerkmalen — Bart, Kopfbedeckung, Notizbuch usw. — wiedererkennen. Neuerdings hat Erland Nordenskiöld Versuche derselben Art an Indianern des Rio Madre de Dios-Gebietes vorgenommen. Vgl. »Ymer, Tidskrift utgifven af Svenska Sällskapet för Antropologi och Geografi«, 1905. 3. Heft. Die Zeichnungen sind zum großen Teil so primitiv, daß wir nur durch einen Schluß per exclusionem überhaupt wissen, daß es sich um Menschen handelt. Und doch genügen die wenigen Kennzeichen, weil sie die Dargestellten spezifisch von den noch zur Verwechslung ev. in Betracht kommenden andern Menschen unterscheiden. Auf dieser primitivsten Stufe ist fast alles der Phantasie des Beschauers überlassen die der Künstler nur in einigen Punkten

Objekt der Darstellung. Die Zugehörigkeit zum Stande ist das in allererster Linie stehende Kriterium, gegen das alles andere zurücktritt. Beweis hierfür ist die höchst liebevolle Behandlung von Kleidung, Bewaffnung und allen Attributen, die der des Gesichtes weit überlegen ist. Lamprecht bezeichnet diese Entwicklungsstufe, deren Produkte uns in endloser Reihe in der mittelalterlichen Kunst begegnen, mit *typisch*, einer Bezeichnung, deren Berechtigung wir gleich prüfen wollen.

Vorher sei eine Zwischenbemerkung gestattet. Damit, daß wir in diesen Bildnissen nur irgend einen Ritter oder Kaiser erkennen können, ist zunächst nur bewiesen, daß auch wir vom überwiegenden Eindruck der Attribute so beherrscht sind, wie die Uniform uns stärker in die Augen springt als etwa der blonde oder schwarze Schnurrbart, die gerade oder gebogene Nase ihrer Träger. Die Gesichter sind sich nirgends vollkommen gleich, so daß es sehr wohl möglich wäre, daß der Künstler durch die feinen Unterschiede gewisse Porträtmerkmale festhalten wollte. Der Fehler des Typisierens, die mangelnde Differenzierung könnte also ebensogut auf unserer Seite liegen, wie auf der des Künstlers. Und doch ist das nicht so oder doch nur in bescheidenem Umfange der Fall. Wir müssen nämlich streng unterscheiden zwischen den Fällen, in denen der Künstler wirklich ein Porträt bieten wollte und denen, wo er lediglich als Illustrator wirkte, um die Handschriften durch Bilderschmuck zu zieren oder — in der Plastik — um die Portale der Kirchen mit Steinfiguren zu beleben. Wir können nämlich — und das ist von allergrößter Bedeutung — auf die Chronikenillustrationen und Regentenreihen zum Beispiel die Leges Barbarorum die Bezeichnung »Porträt« ebensowenig anwenden, wie etwa auf die Idealbildnisse einer modernen illustrierten Bibel. Hier handelt es sich um Ideale — also konträre Gegensätze zum Porträt —, um freie *Phantasiegebilde*, und höchstens der zeitgenössische Herrscher kommt eventuell für uns in Betracht, vorausgesetzt, daß der Beweis erbracht ist, daß der Künstler sein Modell auch wirklich gekannt hat. Schuf er nur nach Hörensagen oder gar ohne jeden Anhaltspunkt, dann kommt auch er in Fortfall. Bevor wir aber von einem solchen gleichzeitigen Bildnis behaupten können, es sei typisch, stelle

beeinflußt. Der Vorgang ist etwa folgender: Der Künstler zeichnet ein Wesen, das Mensch sein muß, weil es keinem bekannten Tier ähnelt. Der Beschauer stellt sich jetzt einen Menschen vor und zwar — als Indianer — bartlos. Er korrigiert sein Vorstellungsbild durch den Bart der Zeichnung und weiß nun sofort, daß es sich um einen Ausländer handelt. Solche zählt v. d. Steinens Expedition aber nur vier. Wer den größten Bart hat, ist der Führer selbst. Man sieht, *ein* individuelles Symptom kann zur Kennzeichnung einer bestimmten Persönlichkeit genügen! Je mehr hinzutreten, desto größer wird der Kreis der Personen, von denen ein bestimmtes Individuum unterschieden werden kann. Bis nicht eine Stufe erreicht ist, auf der die menschliche Gestalt richtig oder wenigstens vollständig wiedergegeben ist, handelt es sich beim Erkennen einer bestimmten Person um einen logischen Denkprozeß, nämlich um immer wiederholte conclusiones per exclusionem.

also nur einen benannten Repräsentanten eines Standes dar, müssen wir uns über das Wesen von Porträt und Typus Klarheit verschaffen. Wie entsteht denn überhaupt ein Porträt?

Man will die Züge einer bestimmten Person festhalten, will jederzeit durch ein Bild an den betreffenden erinnert werden. Dies ist nur möglich, wenn dieses Bild dem Darzustellenden bzw. Dargestellten ähnlich ist. Wenn wir nun unter Ähnlichkeit die Übereinstimmung zweier Gegenstände in einem oder mehreren, unter Gleichheit die in allen Merkmalen verstehen, dann ergibt sich, daß eine absolute Ähnlichkeit so wenig existiert, wie eine absolute Unähnlichkeit, daß es sich vielmehr um fließende Unterschiede handelt. Die erste Etappe auf dem Wege zur Ähnlichkeit bildet also die Übereinstimmung in *einem* Merkmale. Dies gilt natürlich nur in der Theorie, denn ein oder sogar mehrere Merkmale sind allen Dingen gemeinsam (Substanz, Gegenstand usw.), in der Praxis müssen wir nicht nur fordern, daß ein Bild mit einer Person die allgemein menschliche Form teilt, sondern auch daß es, um Porträt zu sein, über dieses *allen* Menschen Gemeinsame noch mindestens *ein* Kriterium aufweist, daß es dem Beschauer zu wissen oder zu ahnen erlaubt, wer nun eigentlich im konkreten Falle gemeint ist. Am augenfälligsten unterscheiden sich die Menschen durch ihre Zugehörigkeit zu verschiedenen Ständen voneinander. Die Differenz zwischen Bettler und König oder zwischen einem Offizier und einem Zivilisten ist mehr in die Augen springend, als etwa die zwischen dem Besitzer eines blonden Schnurrbartes und dem eines brünetten. Sonach überwiegen bei oberflächlicher Betrachtung Standesunterschiede und -gemeinsamkeiten über individuelle Kriterien. Wenn daher das augenfälligste Unterscheidungsmerkmal zwischen Menschen das des Standes ist, so ist es einleuchtend, daß jeder Porträtierungsversuch mit der Darstellung eines *Standestypus* oder Ideals beginnt, weil dadurch eine bestimmte Person wenigstens bezüglich ihres Standes fixiert und von den Nichtstandesgenossen unterschieden wird. Wenn nun, wie dies in den *Leges Barbarorum* der Fall ist, nur Könige überhaupt in Betracht kommen, so wird irgend *ein* Merkmal genügen, um einen bestimmten König von den anderen erkennbar zu unterscheiden. Voraussetzung ist nur, daß dieses Merkmal auch den Zeitgenossen bekannt ist, was wir aber nur konstatieren können durch Vergleich *aller* Bildnisse. Denken wir hierbei an das berühmte karikaturistische Symbol der drei Haare Bismarcks, das für uns vollkommen genügt, um den großen Staatsmann unverwechselbar zu unterscheiden, so wird dadurch das Gesagte illustriert. Während also bei einem sogenannten »typischen« oder Standesporträt von einem Porträt überhaupt nicht die Rede sein kann, weil das Kriterium der Darstellung und Erkennbarkeit einer *bestimmten* Person fehlt¹⁾, beginnt

hier das Porträt. Sonach läßt sich gegen Lamprechts erste, symbolische Stufe nichts einwenden, wenn wir uns auch nicht genau dasselbe wie er darunter vorstellen.

Nun genügt aber das genannte Symbol, das als *einziges* differenz spezificum den Dargestellten von den sonst gleichen Standesgenossen unterscheidet, bei weitem nicht zur Fixierung einer bestimmten Persönlichkeit, da es erstens auf *sämtlichen* Porträts derselben Person sich finden muß — was für uns Nachgeborene festzustellen außerordentlich schwierig, ja, in den meisten Fällen überhaupt unmöglich sein wird —, zweitens aber wie ein Geheimsiegel nur dem Zeitgenossen verständlich bleibt. Mir wenigstens ist es trotz eifrigen Suchens in keinem einzigen Falle gelungen, dies theoretisch möglich und bei den Bakairi ja auch nachgewiesene symbolische Porträtzeichen zu finden. Deshalb müssen wir in der Praxis nach anderen Kriterien Umschau halten.

Wenn, wie bei den Königen der *Leges Barbarorum*, die Zahl der in Betracht kommenden Standesgenossen eine beschränkte ist, dann wird allerdings *ein* Merkmal zur Unterscheidung genügen. Mindestens eins ist also unbedingtes Erfordernis, damit wir überhaupt von Porträt reden können. Denn da alle Standesgenossen sind, also dieselbe Tracht, Haltung, Attribute usw. haben, so kann ohne ein solches der Beschauer unmöglich wissen, wen ein bestimmtes Bild vorstellen soll. Solange jedes individuelle Merkmal fehlt, treffen alle an ein Porträt zu stellenden Anforderungen nicht zu. Der Künstler wird also durch irgend ein persönliches Kriterium den Rahmen der typischen Standes-schemata auszufüllen versuchen. Nun trägt zum Beispiel der darzustellende zeitgenössische Fürst einen Schnurrbart, während alle anderen Standesgenossen bartlos sind; ergo wird dieser als *einziges* differenz spezificum festgehalten. Es gibt aber, wenn es sich um die Darstellung mehrerer bekannter zeitgenössischer Fürsten oder Ritter handelt, bei näherem Zusehen viele Schnurrbartträger, so daß dieses einzige Merkmal nicht ausreicht, um eine bestimmte Persönlichkeit von allen sonst gleich aussehenden bzw. dargestellten Personen, also Standesgenossen, zu unterscheiden. Deshalb wird die große Nase, das Kinn, die Stirn, die Augenfarbe usw. usw. noch hinzugenommen, bis schließlich eine Narbe oder ein Leberfleck den Abgebildeten körperlich zur völlig singulären Einzel-existenz stempelt. Damit ist das körperliche Porträt fertig!

Aus dieser Entwicklungsreihe, die ich keineswegs willkürlich konstruiert, sondern vielmehr aus zahlreichen Einzelbeobachtungen gewonnen habe, erhellt, daß man mit dem Augenblick (schon oder erst) von beginnender Porträtähnlichkeit sprechen kann, wo das *erste individuelle Merkmal* auftritt. Ist es ein Symbol, also ein dem Abgebildeten nicht von Natur zukommendes, sondern ihm beigelegtes, so genügt es, eine Person für die eingeweihten Zeitgenossen zu kennzeichnen, ist also nur für diese ein Porträt, ist es ein dem Abgebildeten eigentümliche Eigenschaft, dann beginnt hier auch für uns bzw. den Fernstehenden die Porträt-

1) Nur der einen Stand für sich bildende König oder Papst ist für seine Volks- und Zeitgenossen allein durch die Attribute genügend identifiziert und genau durch die conclusion per exclusionem.

ähnlichkeit, wofern wir durch Vergleich des erhaltenen ikonographischen Materials, womöglich mit Hinzuziehung des literarischen, die bewußte Eigenschaft zu fixieren vermögen. Porträtähnlichkeit ist also etwas Relatives. Was für uns typisches Standporträt ist, kann Zeitgenossen sehr gut die Identifizierung einer bestimmten Person ermöglichen. Das Bedürfnis, den Dargestellten immer schärfer zu begrenzen, die Zahl der Personen, mit denen eine Verwechslung noch möglich ist, immer mehr zu beschränken, erfordert die Hinzunahme von immer mehr Merkmalen. Endlich sind alle Einzelheiten im Bilde vertreten. Jetzt erst kann man von einem Porträt im modernen Sinne reden. Dieses wird in der Plastik schon am Ende des 13. Jahrhunderts, in der Malerei etwa hundert Jahre später erreicht.

Wie dann der Versuch gemacht wird, das Seelenleben, die geistige Wesenheit einer Person zu erfassen und darzustellen — häufig auf Kosten der völlig naturwahren Wiedergabe von Gesicht und Körper — ihr Leben einzuhauchen, oder aber gleichsam mit dem Mikroskope die Epidermis zu erforschen (Denner), das sei an anderer Stelle ausgeführt.

Es verbindet also eine Kette mit zahllosen Gliedern den ersten schüchternen Versuch, einen Menschen als bestimmte Person zu kennzeichnen mit dem abgeschlossenen Porträt. Sonach kann man nicht sagen: jetzt auf einmal ist das Porträt da, alles frühere war bloß Standesideal, bloß Typus, vielmehr ist es Aufgabe — entgegen der bisherigen Fragestellung — in jedem einzelnen Falle die individuellen Merkmale bis zum Momente aufzudecken, wo sie sämtlich im Bildnis enthalten sind und im modernen, vollendeten Porträt wiederum die konventionellen Züge (hohe Stirn, kleine Ohren usw.) ans Licht zu ziehen. Das ermöglicht nur der *Vergleich*.

Wer zum Beispiel die winzigen zu hoch sitzenden Ohren, die ungeheuren Augen eines frühmittelalterlichen Bildnisses sieht, ohne zu wissen, daß dies regelmäßig wiederkehrende *stilistische* Eigentümlichkeiten dieser Epoche sind, wird leicht etwas für individuell halten, zumal es sich ja auf allen Porträts derselben Person wiederfindet, was es gar nicht ist. Diesen Irrtum lehrt aber erst ein Vergleich mit anderen Menschendarstellungen derselben Zeit oder Schule. Sonach ist allergrößte Vorsicht beim Fällen eines Urteils am Platze und ein einigermaßen sicheres Urteil in der frühen Zeit nur dann zu gewinnen, wenn man einerseits die stilistischen regelmäßig wiederkehrenden Eigentümlichkeiten in Erwägung zieht, bevor man eine scheinbare Anomalie für individuell ansieht, andererseits die außerhalb dieser Schuleigentümlichkeiten sich auf *allen* Bildnissen derselben Person wiederholenden tatsächlichen individuellen Merkmale berücksichtigt. Natürlich muß man hierbei auch der größeren oder geringeren Künstlerschaft Rechnung tragen. Denn wie es stets Stümper gab, so auch stets geniale Zeichner, die um einiges ihrer Zeit voran waren, wenn auch für sie die allgemeinen Gesetze Gültigkeit haben.

Was nun aber gar den Glauben anlangt, es handele

sich bei den mittelalterlichen Bildnissen jemals um einen bestimmten eng umschriebenen *Typus*, wie wir ihn etwa im Christusbilde besitzen, so ist dieser *durchaus irrtümlich*. Einen solchen hat das ganze Mittelalter mit alleiniger Ausnahme von Karl dem Großen, dessen Idealbild aber dem historischen keineswegs entspricht, von gar niemand geschaffen. Diese Beobachtung Clemens ist im vollen Umfange aufrecht zu erhalten. Vielmehr hat jeder Künstler, sofern er nicht eine bestimmte zeitgenössische Person, die er aus Hörensagen oder Autopsie kannte, aufs Pergament brachte, seine Phantasie frei walten lassen. So kommt es, daß in langen, derselben Hand entstammenden Porträtreihen die Dargestellten unter sich stark übereinstimmen, die Phantasie des Künstlers verfügt eben nur über eine beschränkte Anzahl von Typen — daß dieselbe Person aber mit den Erzeugnissen einer anderen Feder gar keine Ähnlichkeit aufweist. In diesem Sinne also von einem Herrscher- oder Heiligentypus zu sprechen, ist direkt falsch. Denn wie wir z. B. unter dem Typus des Germanen oder des Jesuiten etwas ganz Bestimmtes verstehen, das in jeder derartigen Darstellung wiederkehren muß, widrigenfalls es mit unserer berechtigten Vorstellung nicht übereinstimmt, so hätten wir auch die Berechtigung, unter dem Typus des Ritters etwas eng Umgrenztes zu verstehen, das wir in jedem Porträt wiederzufinden hoffen. Ein solcher fester Gesichtstypus eines Standes hat sich aber nicht ausgebildet, wenn auch natürlich alle Personen die Kriterien des Europäers zeigen. Der Ausdruck Schema wäre vielleicht für die Produkte der Frühzeit besser, aber auch er ist irreführend. Wo allerdings ein Mann nach Analogie unserer Kinderzeichnungen derart angedeutet wird, daß Mund und Nase durch Striche, Augen durch Punkte wiedergegeben werden, da könnte man von Schema sprechen. Ein Beispiel hierfür bietet etwa das berühmte Selbstporträt des Wandelgarius (St. Gallen, Stiftsbibliothek, S. 731). Auf dieser primitiven Stufe kann aber weder von Standes- noch von Einzelporträt die Rede sein. Wir sehen, daß wir trotz des genialen Einteilungsversuches von Lamprecht hier mit Schlagworten nicht weiter kommen.

Sonach ist ein Standestypus, das heißt eine bestimmte, bei allen Standesgenossen regelmäßig wiederkehrende Gesichtsbildung im Mittelalter *nicht* vorhanden. Ein solcher ist in der bildenden Kunst im Gegensatz zur Literatur stets ein Zeichen hoher Reife. Mag man auch einige stilistische Unbeholfenheiten, die stets wiederkehren, aus den Miniaturen herauslesen; ein Standesideal oder Typus daraus zu kombinieren, halte ich für unmöglich. Hingegen ist es leicht, aus der Literatur ein Königs-, Ritter- oder Heiligenideal zu abstrahieren¹⁾.

Das technische Unvermögen, einen Typus festzuhalten, bezw. die Lust am Ändern ist sogar im Mittel-

1) Vgl. meine Aufsätze in der Beilage zur Allgem. Ztg. 1903, Nr. 214, 215, 235, 244 u. 245, und den »Die Körperbeschaffenheit unserer Vorfahren in Kunst und Literatur« betitelt in der Politisch-Anthropologischen Revue, IV. Jahrgang, Nr. 6.

alter so groß, daß mir niemals zwei genau gleiche Bilder vor Augen kamen und daß ausnahmslos Kopien nach derselben Vorlage voneinander abweichen.

Zunächst wollen wir einen Blick auf die Plastik werfen, die in ihrer Entwicklung bekanntlich der Flächenkunst voran geht; ist es doch das Leichtere, weil Naturgemäßere, einen Körper im Raume darzustellen, als ihn auf zwei Dimensionen zu reduzieren.

Im Gegensatz zur Malerei hat es eine urgermanische Kleinplastik zweifellos gegeben und zwar läßt sich diese schon vor der Völkerwanderung nachweisen¹⁾. Damals schufen die am Schwarzen Meere sitzenden Goten durch Amalgamierung orientalischer und griechischer Elemente mit der eigenen einheimischen Kunst einen Stil, der für Jahrhunderte — in der Folgezeit durch römische, byzantinische, christliche und syrische Elemente bereichert — das nördliche Abendland beherrschte. Aber abgesehen davon, daß diese Kunst des Tier- und geometrischen Ornamentes wohl nicht allzu viele Menschendarstellungen hervorbrachte, sind von ihr kaum nennenswerte Reste erhalten²⁾. Auch in der Plastik der Merovingen und Longobarden dürfte beim Suchen nach individuellen Porträtmerkmalen nicht viel herauskommen, wiewohl auch darüber die Akten noch längst nicht geschlossen und meine selbständigen Beobachtungen noch nichtsprechreif sind. Auch die, wie mir scheint, zu Unrecht von Wolfram gegen Clemen bestrittene Reiterstatuette Karls

des Großen im Carnavaletmuseum (Paris), die mit der literarischen Beschreibung gut übereinstimmt, ist als einziges bildnismäßiges Überbleibsel der karolingischen Plastik zu der von uns beabsichtigten Ver-

1) Vgl. den erschöpfenden Aufsatz Clemens: »Merovingische und karolingische Plastik« in der Zeitschrift für Altertumsfreunde, 1892.

2) Eine Vorstellung gibt der Reiter auf der goldenen Kanne des Fundes von Nagy Szent Miklós oder das Porträt des Langobardenkönigs Agilulf im Bargello in Florenz. Übrigens reichen Menschendarstellungen bis in die Steinzeit zurück, nur läßt sich über die Ähnlichkeit natürlich nichts aussagen, auch stammt keines nachweisbar aus germanischen Händen.

gleichung nicht recht geeignet. So ist denn die Dürftigkeit des erhaltenen Materials der Grund dafür, daß wir auf die plastische Porträtkunst dieser Epoche nicht näher eingehen, zumal wir in den Erzeugnissen der Malerei die Möglichkeit genauer Prüfung besitzen. Was nun die malerischen Erzeugnisse der vorkarolingischen Zeit sowie der Periode Karls des Großen anlangt, so empfiehlt es sich hier nicht, mit ihnen die deutsche Porträtierungskunst zu beginnen. Denn ganz abgesehen von ihrer Mangelhaftigkeit, sind sie auch fast nur in Kopien erhalten. Hingegen besitzen wir ein reiches Material für die Blüteperiode karolingischer

Kunst, die bekanntlich in der Regierungszeit Karls des Kahlen kulminierte. Hier können wir mit Aussicht auf gesicherte Resultate die Kritik walten lassen. Deshalb sind es auch die verhältnismäßig zahlreichen Porträts Karls des Kahlen, die wir unseren Erörterungen über die Anfänge der deutschen Bildnismalerei zugrunde legen. Zwar sind sie zum größten Teile auf französischem Boden entstanden, aber abgesehen davon, daß Frankreich von einer deutschen Dynastie beherrscht wurde, ist diese Kunst von keiner Nation für sich ausschließlich in Anspruch zu nehmen, denn wenn sie auch die Basis der modernen europäischen Malerei bildet, sowohl der französischen als auch der deutschen, so liegen doch ihre Wurzeln auf fremdem Gebiete, teils in der Antike, teils im Orient. Auch waren die Nationen damals noch

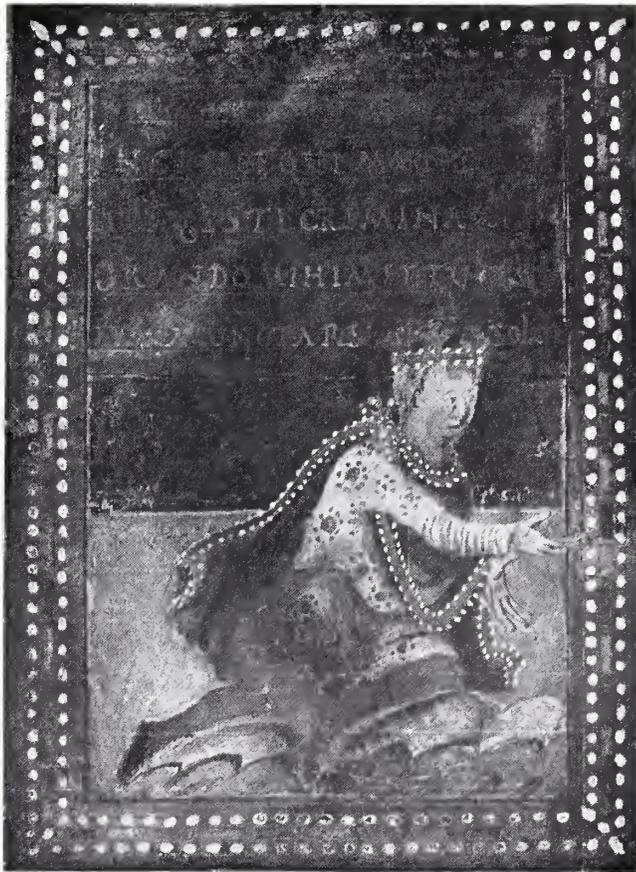


ABB. 1. PORTRÄT KARLS DES KAHLEN
AUS DEM GEBETBUCH DER KGL. SCHATZKAMMER IN MÜNCHEN

kaum untereinander an Kultur verschieden, scharfe Grenzen aber gar zwischen deutsch, französisch und norditalienisch zu ziehen, dürfte ebenso schwierig wie unnütz sein.

Daß wir durch unsere Untersuchungen zugleich als Nebenfrucht eine bisher fehlende Körperbestimmung des Kaisers gewinnen, ist für den politischen Historiker, der das weitverstreute Material wohl nicht so ohne weiteres bezuschaffen vermag, vielleicht nicht wertlos. Folgende Porträts des Kaisers sind erhalten:

1. Von unbekannter Hand in seinem *Gebetbuch* in der kgl. Schatzkammer in München. Es stellt den jugendlichen Monarchen betend dar. Rahn, der dieses mangelhafte und schwer zugängliche Bildnis zuerst

eingehend untersuchte und schlecht publizierte¹⁾ — unsere Aufnahme ist die erste nach Photographie hergestellte —, meint, es sei zwischen 843 und 869 entstanden. Aus den kindlichen Zügen des Königs, der 823 geboren, 838 gekrönt wurde, geht mit Bestimmtheit hervor, daß die erstere Zahl die richtigere ist, wofern es nicht schon bald nach 838 entstand.

2. In seiner *Bibel* (»Viviansbibel«) in der Pariser Nationalbibliothek (ms. lat. 1, fol. 423), die, kurz vor 850 gemalt, den noch jungen Herrscher auf dem Throne sitzend, umgeben von seinen Trabanten und Mönchen, zeigt. Dieses große Zeremonialbild ist erstaunlich durch die Kühnheit, mit der sich der Maler ohne Kenntnis der Perspektive an die peripherische Komposition heranwagte, ein Unternehmen, das bis zum 13. Jahrhundert zu den größten Seltenheiten gehörte. Bastard (V. Bd., Fol. 129 des Münchener Exemplares) hat eine ausgezeichnete Reproduktion in seinem Prachtwerk geliefert, während die gleichfalls farbige Wiedergabe in Janitscheks Geschichte der deutschen Malerei äußerst mangelhaft ist²⁾. Der Künstler ist unbekannt.

3. In seinem zwischen 850 und 869 entstandenen *Psalter* der Pariser Nationalbibliothek (ms. lat. 1152, fol. 3) der den auf dem Throne sitzenden Kaiser von der Hand Liuthards enthält. Die Reproduktion bei Bastard (V. Bd., Fol. 169) ist nicht schlecht.

4. In dem auf Befehl des Kaisers im Jahre 870 von den Mönchen Beringar und Liuthard im Kloster Corbie a. d. Somme gemalten *Codex Aureus*, der erst in St. Emmeram in Regensburg, jetzt in der Münchener Hof- und Staatsbibliothek als einer der größten Schätze gehütet wird (Cod. lat. 14 000 Cim. 55). Dieses Repräsentationsbild zeigt den Kaiser ebenfalls auf dem Throne sitzend. Von den bisherigen sehr zahlreichen Reproduktionen z. B. bei Agincourt (Denkmäler der Malerei 1. Bd. 40) und neuerdings Heyck, deutsche Geschichte I, 273, ist keine genügend³⁾.

5. Als Titelbild in der nicht genau datierbaren *Bibel von St. Calisto* im Kloster von St. Paolo fuori le Mura in Rom⁴⁾. Von diesem bei Hefner-Alteneck

(Trachten usw. I, 17) schlecht reproduzierten Bilde, dessen Künstler unbekannt zu sein scheint, stand es bisher nicht fest, ob es Karl den Dicken oder Karl den Kahlen vorstellen soll, da die Widmung nur von einem Karl spricht; doch ergibt sich aus Gründen der Ähnlichkeit, das letztere.

Mit unserer vergleichenden Kritik beginnen wir bei dem Jugendbildnis des *Gebetbuches*. Als Kunstwerk ganz minderwertig, ist diese Miniatur auch als Porträt wohl das schlechteste, das die karolingische Renaissance hervorbrachte. Wenn der Künstler wirklich nach der Natur gearbeitet hat, dann läßt sich aus dem Bildnisse weiter nichts folgern, als daß er die Tatsache großer Jugendlichkeit in dem verschwommenen, bartlosen Gesicht richtig zum Ausdruck brachte. Haar- und Augenfarbe ist ein bräunliches, ziemlich helles Blond. Möglich, daß damals wirklich der Kaiser diese Färbung zeigte und daß die Haare später nachdunkelten; keinesfalls wollen wir aber irgendwelche Schlüsse ziehen.

Dafür erhalten wir desto wichtigere Resultate aus der *Viviansbibel*. Was zunächst die Haltung des auf dem Throne sitzenden Monarchen betrifft, so ist sie die traditionelle, der Antike entnommene, die mit geringen Variationen das ganze Mittelalter hindurch im Repräsentationsbild festgehalten wird¹⁾. Die Körperproportionen sind, trotz der starken Verzeichnung der Schultern, annähernd richtig und beweisen, daß die Renaissancemaler sich möglichst nahe hierin an antike oder spätchristliche Vorlagen anlehnten. So kommt es, daß von einem talentierten Illustrator im engen Anschlusse an gute Vorbilder oft ganz vortreffliches geschaffen wurde. Man denke nur an die Evangelistenfiguren im Wiener Evangeliar Karls des Großen! Daß aber in der Körperbildung von Porträtähnlichkeit nichts zu finden ist, braucht wohl kaum erwähnt zu werden. Der Künstler schloß sich vielmehr so eng als nur möglich an seine Vorlage an, ohne allerdings jemals genau zu kopieren. Besonders die Metzger Schule versuchte z. B. den überkommenen römischen Typus germanisch abzuwandeln, wobei es allerdings nicht mit Bestimmtheit zu sagen erlaubt ist, ob diese Neuerung bewußt oder instinktiv geschah. Daß Verzeichnungen häufig vorkamen, wo nicht nach der Natur, sondern nach Abbildern geschaffen wurde, wird niemand verwundern. Besonders der unverhältnismäßig große Kopf findet sich auch in den besten Miniaturen, ebenso ein viel zu großer Oberkörper, zu große Hände und Füße, winzige Ohren, riesige Augen und anderes mehr. Da das Studium der Natur fehlte — die schüchternen, auf dem Gebiete des Porträts liegenden Versuche gehören ja zu den ersten dahin gehenden Anfängen, — und der Künstler bei Abweichungen von der Vorlage, z. B. in der Gewandung, aus dem Gedächtnis und verstandesmäßig²⁾, nicht aber unmittelbar nach dem

1) Unsere Aufnahme, die wie alle in der genauen Größe des Originals hergestellt wurde, ist durch gütige Vermittlung des Herrn Obermünz- und Schatzmeisters Herrn Riederer durch Hofphotograph Teufel in München gemacht worden. Die Publikation von Rahn erschien im Anzeiger für Schweizerische Altertumskunde Nr. 1 und 2, 1878, unter dem Titel »Ein wiedergefundenes Kleinod«.

2) Diese und die folgende Aufnahme sind durch gütige Vermittlung des Herrn Dr. Stollreither, Sekretärs an der Kgl. Hof- und Staatsbibliothek, durch Photograph Berthaud in Paris hergestellt.

3) Unsere Aufnahme stammt von Hofphotograph Teufel.

4) Die Aufnahme, sowie ein Aquarell in den Farben des Originals wurde durch Herrn Professor Palmarini, Vorstand des »Istituto delle Carte« in Florenz, vermittelt. Von einem zweiten Bilde des Kaisers, das sich nach literarischen Angaben noch in der St. Calisto-Bibel finden soll, ist dem Herrn nichts bekannt, vielmehr teilte er mir ausdrücklich mit, daß ein solches *nicht* vorhanden sei. Die Reproduktion unseres Bildes bei Westwood (»The Bible of S. Paul«) war mir nicht zugänglich.

1) Vgl. Strzygowski, »Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354«. Schon Konstantin der Große ließ sich in seinem Palaste zu Byzanz in dieser Haltung darstellen.

2) Z. B. hat das berühmte, bei Bastard vortrefflich reproduzierte Porträt Lothars aus der Pariser National-



ABB. 2. ZEREMONIALBILD DER »VIVIANSBIBEL« IN DER PARISER NATIONALBIBLIOTHEK (DETAIL)

Modell zeichnete, so muß man sich mehr über die annähernd richtige Wiedergabe der menschlichen Gestalt wundern, als über die Entgleisungen entsetzen.

Die Umgebung des Kaisers anlangend, läßt sich über deren Porträtähnlichkeit gar nichts aussagen, wenn es auch feststeht, daß die Gesichter, von den beiden Trabanten, die Karl sehr ähnlich sind, abgesehen, untereinander beträchtlich variieren.

Der junge, etwa siebenundzwanzigjährige Herrscher, dessen Alter richtig wiedergegeben ist, hat einen ziemlich breiten Kopf, der nach dem Kinn zu sich bedeutend verjüngt. Die Stirn ist niedrig — durchgehends hohe Stirnen gibt es weder in der Antike, noch im Mittelalter, sondern erst seit etwa hundert Jahren, nämlich seit Lavaters und Galls Hypothese, daß die starke Ausbildung dieses Schädelteiles auf Intelligenz schließen läßt; seitdem wagt kein Bildhauer oder Maler, den Porträts die richtigen Maße zu geben, um das Original nicht zu beleidigen —, das Kinn sehr kräftig mit tiefer Grube und fleischigem Oval, der Hals ist sehr stark, mit fast an leichten Kropferinnernder Verdickung. Der kleine schmale Schnurrbart geht nach abwärts und hat dieselbe rotbraune Färbung, wie die ganz normal gebildeten Augen mit den kühn geschwungenen Brauen. Der Mund ist klein, die Lippen scheinen fleischig, wenn sie nicht, wie der Vergleich mit dem Mund der anderen Personen fast zur Gewißheit macht, schematisch ge-

bibliothek an der rechten Hand sechs Finger, indem wir den Daumen ergänzen müssen. Der Künstler malte fünf Finger, aber nicht den Daumen, der hinter dem Stabe, den Lothar in der Hand hält, verdeckt ist. Es ist auffällig, daß niemand vor mir diese Beobachtung gemacht zu haben scheint. Über falsches Zählen der Finger, das sich auf einer gewissen, der karolingischen Renaissancekunst vorangehenden Entwicklungsstufe bei allen Völkern der Erde nachweisen läßt, vgl. Rahn, »Das Psalterium Aureum von St. Gallen«, p. 36 und Anm. 54. Hier kommen auch vier Finger vor. Auch Woermann, »Geschichte der Kunst«, I. Bd. passim ist einschlägig. An dieser Stelle ist es mir ein Bedürfnis, Herrn Dr. Georg Leidinger, Vorstand der Handschriftenabteilung der Münchener Hof- und Staatsbibliothek, meinen herzlichsten Dank auszusprechen für die große Liebenswürdigkeit, mit der er mir die ungeheuren Schätze der Bibliothek und sein reiches Wissen zur Förderung meiner Studien zur Verfügung stellte.

zeichnet sind¹⁾, was ja von den winzigen, falsch sitzenden Ohren zweifellos gilt. Die Nase ist durchaus charakteristisch und zeichnet sich durch ihre Größe und auf dem Rücken stark hervortretende Biegung aus. Zwischen ihr und der Oberlippe verläuft eine senkrechte Linie. Das Gesicht hat eine stark rötliche Fleischfarbe.

Im Psalter ist Karl um etliche Jahre älter. Die Ähnlichkeit dieses Bildes mit dem der Bibel und den beiden folgenden scheint so gering, daß man auf den ersten Blick glauben könnte, es handle sich um eine andere Person. Bei näherem



ABB. 3. KARL DER KAHLE. AUS DEM PSALTER DER PARISER NATIONALBIBLIOTHEK (DETAIL)

Zusehen glaubt man aber doch mehrere Züge zu finden, die er mit dem vorigen und den folgenden Bildern gemeinsam hat: der Kopf ist breit, die Stirn niedrig und der Schnurrbart geht nach abwärts, auch ist das Kinn kräftig, wenn auch ganz bedeutend schmaler, dafür hat auch hier der Kaiser einen kräftigen Hals²⁾, stark geschwungene Brauen und eine ziemlich große, der der anderen guten Bildern scheinbar gleichgeformte Nase. Da die künstlerischen Qualitäten der Miniatur recht gering sind und sich kaum über die des Gebetbuches erheben, da auch vieles verschwommen ist, so ist ein genaues Erkennen der Details nicht möglich. Immerhin sieht man so viel, daß die Verschiedenheiten zwischen diesem und den drei besten Bildern — dem im Codex Aureus, in der Viviansbibel und in der Bibel von St. Calisto — viel größer sind als die Übereinstimmungen in den charakteristischsten Eigentümlichkeiten. Beim Mund könnte man fast

glauben, er sei nach der Natur gezeichnet, denn konventionell ist er sicher nicht und hat mit seinen wulstigen Lippen einen geradezu negerhaften An-

1) Janitschek sagt: »Der Spalt (ist) durch eine Linie angegeben, Ober- und Unterlippe, aber — letztere von sehr kurzer voller Bildung — durch Andeutung des Schwunges beider bezeichnet.«

2) Herr Dr. Stollreither, der die Liebenswürdigkeit hatte, für mich das Original zu prüfen, glaubt einen Kinnbart zu erkennen, wo ich eine Verdickung des Halses annehme. Das wäre ganz rätselhaft und ließe sich nur so erklären, daß der Kaiser sich kurze Zeit den Bart wachsen ließ, oder aber — Liuthard kannte sein Modell gar nicht, sondern malte bestenfalls nach Hörensagen.

strich; wir wollen aber mit solchen Behauptungen vorsichtig sein, denn warum sollte gerade der in der karolingischen Kunst mit Vorliebe schematisch gezeichnete Mund hier besser beobachtet sein, als auf den einen ungleich höheren Wert beanspruchenden anderen Miniaturen? Man würde es sich nicht erklären können, warum die Bildnisse der beiden Bibeln mit dem von einer anderen Hand stammenden, Liuthard oder Beringar zugeschriebenen im Codex Aureus eine ganz ungeheuer viel größere Ähnlichkeit aufweisen, als mit dem Psalterbild, das doch auf denselben Liuthard zurückgeführt wird, wenn wir nicht mit aller Bestimmtheit daraus ersehen würden, daß von beiden Künstlern nicht Liuthard, sondern der ungleich tüchtigere *Beringar* das Porträt des Codex Aureus gemalt hat. Das ist um so sicherer, als der Kaiser des Codex Aureus, wie auch der der Bibel von St. Paul, wiewohl beide zwanzig Jahre oder mehr später gemalt sind, doch mit dem der Viviansbibel, die bestimmt nicht von Liuthard stammt, eine so große, mit dem des Psalters, der doch dem Meister des Codex Aureus zugeschrieben wird, eine so minimale Ähnlichkeit aufweist. Diese Verschiedenheit erklärt sich aber entweder daraus, daß Liuthard nur nach Hörensagen malte, oder aber, daß er eine viel geringere Künstlerschaft besaß, als die anderen zeitgenössischen Porträteure.

Was nun die Farben des Psalterbildes anlangt, so sind die Augen schwarzgrau, Schnurrbart und Haupthaar sehr hellbraun-grau, das Gesicht ist fleischfarbig mit weißen Flecken über den Augenbrauen und auf den Wangen, auch die Hände sind fleischfarbig mit aufgelegtem Weiß.

Wohl unstreitig die künstlerisch hervorragendsten Porträts sind die im Codex

Aureus und in der Bibel in St. Paul. Betrachten wir zunächst das erstere.

Beringar — wir können nunmehr ihm mit Bestimmtheit das Porträt zuweisen — hat das höhere



ABB. 4. KARL DER KAHLE. AUS DEM CODEX AUREUS IN DER HOF- UND STAATSBIBLIOTHEK IN MÜNCHEN (AUSSCHNITT)

Alter des Kaisers sehr gut veranschaulicht und ihn als Mann in den vierziger Jahren vortrefflich charakterisiert. Karls Haare sind gebleicht oder wenigstens meliert, was der Künstler durch Lichter auf dem dunkelblonden, fast schwarzgrauen Grunde anzudeuten versucht. Der nach abwärts gerichtete schwarzgraue Schnurrbart ist dichter, das Gesicht voller und älter geworden. Das schon auf den früheren Bildern kräftige Kinn mit Grübchen hat sich zu einem deutlichen Doppelkinn verstärkt, ebenso hat auch der Hals an Umfang zugenommen, alles die Folge eines bei einem Ende der Vierziger stehenden Manne natürlichen Embonpoint. Die kräftige gebogene Nase ist die gleiche wie in den beiden Bibeln, während der Mund die Mitte hält zwischen dem des Psalters und dem der Viviansbibel. Auch hier sitzen kühn geschwungene Brauen — wie überall zu hoch — über den unnatürlich großen dunklen Augen. Das Gesicht hat einen charakteristischen und energischen Ausdruck, der sehr an den der Viviansbibel, noch mehr an den, höheres Alter verratenden, der Calistobibel erinnert. Die Bildung von Stirn und Kopf ist dieselbe wie auf allen Porträts. Das Gesicht ist fleischfarbig mit weißen und roten Strichen. —

Auf derselben künstlerischen Höhe steht das Porträt der Bibel in St. Paul. Die Ähnlichkeit zwischen diesem und dem des Codex Aureus ist, wiewohl beide von verschiedenen Händen herrühren, in Auffassung, Technik und Gesicht ganz außerordentlich groß, so groß, daß wir auf Grund unserer Vergleichung keinen Augenblick Bedenken tragen dürfen, den Kaiser »Karl« nicht für den Dicken — was nach der Unterschrift möglich wäre — sondern für den Kahlen zu erklären¹⁾. Kopf- und Gesichtsform, Stirn, Kinn, Nase, Schnurrbart, Mund, Augen und Hals sind durchaus die gleichen wie im Codex Aureus. Die Modellierung ist sehr fein — verhältnismäßig natürlich — und zeigt den Herrscher noch in etwas höherem Alter. Das Haar ist gebleicht, fast weiß, das Doppelkinn vielleicht noch etwas stärker betont und unter den Augen haben sich kleine Säcke gebildet. Die Fleischfarbe des Gesichtes ist etwa die gleiche wie auf den Porträts der Pariser Codices und des Codex Aureus. Der Gesichtsausdruck — soweit von einem solchen die Rede sein kann — ist energisch mit einem Anflug von Nachdenklichkeit.

Vergleichen wir nun die Porträts miteinander, um die gemeinsamen individuellen Merkmale herauszufinden! Es liegt auf der Hand, daß wir dem Jugendbild wegen der unreifen Formen und der höchst mangelhaften Technik die geringste Bedeutung zuerkennen, nächst diesem aber das Porträt des Psalters am wenigsten hoch einschätzen. Wenn die verschwommene Linie wirklich einen Kinnbart darstellen soll, dann sind wir vollends in Verlegenheit, denn die Annahme, daß der Kaiser vorübergehend einen solchen getragen hat, scheint doch etwas gewagt.

1) Hefner-Alteneck und Kugler (Handbuch der Kunstgeschichte, p. 391, Stuttgart 1842) haben sich schon aus anderen Gründen für Karl den Kahlen statt des Dicken oder Großen entschieden.

Immerhin zeigen beide Bilder den auf allen wiederkehrenden geschwungenen Haaransatz, der aber auch konventionell sein kann. Sonst scheidet das Bild des Gebetbuches völlig aus unseren Betrachtungen aus. In dem des Psalters ist Stirnform und ovaler Schnitt des Gesichtes, das allerdings spitzer zuläuft als auf den drei besten Porträts, sowie die energische, im oberen Teil gebogene Nase, die nur etwas kürzer ist, als auf den anderen Bildnissen, im wesentlichen mit den gleichen Partien der anderen Miniaturen übereinstimmend, auch das allerdings grübchenlose Kinn ist nicht stark abweichend, so daß wir also, vorausgesetzt, daß der Kaiser wirklich zum Psalterbilde gesessen hat und die Übereinstimmungen nicht zufälliger Natur sind, jetzt so viel wissen, daß der Kaiser einen breiten Schädel mit niederer Stirn, ein länglich-ovales Gesicht mit starkem Kinn und eine kräftige Nase hatte.

Wesentlich vollständiger wird dieses Bild, wenn wir uns — was meines Erachtens das einzig Richtige ist — auf die drei besten Bilder stützen und das Jugendbild ganz ignorieren, weil ihm keinerlei Porträtwert zukommt, das des Psalters aber nur ganz beiläufig berücksichtigen. Dann ergibt sich für uns folgende Gesichtsbeschreibung:

Der Kaiser hatte einen breiten Schädel mit niederer Stirn, ein länglich-ovales Gesicht, das mit den Jahren an Fülle zunahm. Sein starkes Kinn mit ausgeprägten Grübchen, die mächtige gebogene Nase verliehen seinem Antlitz etwas Energisches, aber auch einen gewissen Hang zum Wohlleben erkennen wir an dem mit zunehmendem Alter deutlich hervortretenden Doppelkinn. Vielleicht verraten die großen (?), weit geöffneten Augen mit ihren schön geschwungenen dichten Brauen einen Zug von Schwärmerei oder Nachdenklichkeit, der es uns erklärt, wenn er die Führung der Reichsgeschäfte vernachlässigte und lieber durch Tribut schimpflichen Frieden von den Normannen erkaufte, um sich gelehrten und künstlerischen Liebhabereien hinzugeben, als mit dem Schwerte in der Hand die Feinde des Reiches von der Grenze zu verjagen. Sein mäßig großer Schnurrbart war nach abwärts gerichtet und ließ den Mund frei, doch können wir über dessen Bildung nichts Bestimmtes aussagen. Der starke Hals vervollständigt das Bild, das wir mit an Gewißheit grenzender Wahrscheinlichkeit von der äußeren Erscheinung dieses klugen und grausamen, ränkesüchtigen und gelehrten, kunstsinnigen Herrschers entwerfen können.

Von der Farbe der Haare läßt sich mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, daß sie dunkelblond war und in späteren Jahren lichter wurde. Daß er sie, im Gegensatz zum Brauche, kurz trug ist sicher und trug ihm seinen Beinamen ein. Wenn wir dem Bild des Gebetbuches Glauben schenken wollen, dann wären sie in der Jugend hellblond gewesen. Hier ist aber zu bemerken, daß die Gleichgültigkeit der Farbe gegenüber im ganzen Mittelalter außerordentlich groß ist. Die Kolorierung diente anfänglich nur dekorativen Zwecken, so daß blaue, mennigrote und sogar grüne Haare keineswegs zu den Seltenheiten gehören. Vielleicht ist die Haar- und



ABB. 5. KARL DER KAHLE. NACH DEM TITELBILD DER BIBEL VON ST. CALLISTO IM KLOSTER VON S. PAOLO FUORI LE MURA (AUSSCHNITT)

Augenfarbe einfach den Vorlagen entnommen, womit natürlich nicht gesagt sein soll, daß der Kaiser nicht dunkelblond war. Wie sehr aber gerade hier Vorsicht am Platze ist und wie gleichgültig selbst noch ein so vortrefflicher Künstler wie der Porträteur Heinrichs II. im Missale (München) war, erhellt aus der Tatsache, daß er auf den beiden Bildnissen des Kaisers, also auf demselben Pergamentblatte, ihm das eine Mal schwarze, das andere Mal braune Augen gibt. Sogar noch der Limburger Chronist Tillmann von Eilshagen (ca. 1400), der jedes Detail des Körpers gewissenhaft registriert, sagt durchgehend nichts über die Farbe der Iris¹⁾. Wir können also vorsichtiger-

1) In den literarischen Quellen des 12. und 13. Jahrhunderts hat A. Schultz (»Quid de perfecta corporis humani pulchritudine Germani saeculi XII^{mi} et XIII^{mi} senserint«) nur drei Stellen gefunden, in denen die Farbe der Regenbogenhaut genannt ist. Einmal war sie blau, einmal grau und einmal braun. Wenn Woltmann in seinem Werk »Die Germanen und die Renaissance in Italien« (p. 996) schreibt,

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

weise auch über die Augenfarbe nichts Bestimmtes aussagen, immerhin spricht die Wahrscheinlichkeit aber bei Karl für dunkle, nicht schwarze, Augen und Haare.

Wenn wir über diese Porträtleistungen unser Urteil zusammenfassen, so lautet es etwa folgendermaßen: *Die Fähigkeit, die individuellen Merkmale einer Person zu erfassen und wiederzugeben, war zur Zeit Karls des Kahlen bereits so weit entwickelt, daß es den besten Künstlern möglich war, eine bestimmte Person erkennbar wiederzugeben, also ein Porträt zu liefern. Die Porträts Karls des Kahlen bezeichnen eine Stufe der Wirklichkeitskunst, die in Deutschland erst nach anderthalb Jahrhunderten wieder erreicht und erst nach mehr*

daß die Maler des 13. Jahrhunderts zwischen braunen und blauen Augen noch keinen Unterschied machten, so deckt sich das so ungefähr mit meinen Beobachtungen. Wirklich strahlend blaue Augen sind mir aus der Zeit vor etwa 1200 nicht bekannt, doch wäre ich einem der gelehrten Leser dieser Zeitschrift für eine berichtigende Mitteilung sehr dankbar.

als der doppelten Zeit in der Malerei teilweise über-
troffen wurde.

Nun könnte man dagegen einwenden, daß dies wohl von der »Hofkunst«, nicht aber von der »nationalen« gelte. Deshalb müssen wir dieser Frage näher treten.

Als unterscheidendes Kriterium beider Zweige der deutsch-fränkischen Kunst gibt Janitschek und ihm folgend Lamprecht an, daß die Deckfarbenmalerei der Renaissancekunst, die Federzeichnung der eigentlich germanischen Kunst eigentümlich sei. Nach den Untersuchungen von Kautsch¹⁾ und Vöge²⁾ ist diese Einteilung unhaltbar. Die Deckfarbentechnik setzt ja die Federzeichnung voraus, auch sind es keineswegs nationale Gründe, die der einfacheren Technik in der Folgezeit besonders in den illustrierten Romanen zum Siege verhalf, sondern die größere Billigkeit und Schnelligkeit der Herstellung. Es unterliegt ja gar keinem Zweifel, daß es eine Richtung, und zwar die am Hofe und in den diesem nahestehenden Klöstern gepflegte, gab, die im Vergleich mit Kunsterzeugnissen, die auf Laienhände oder weltentlegene Orte zurückgehen, ganz unendlich viel besseres leistete. Wer wollte aber daraus, daß der Durchschnittskünstler der Großstadt Tüchtigeres schafft, als der des nächstbesten Bauerndorfes folgern, daß der erstere einem anderen Volke angehört, weniger »national« sei, als der letztere?³⁾ Die Verhältnisse scheinen mir sehr einfach gelagert, viel einfacher als wissenschaftliche Grübeleien annimmt und durchaus den Vorgängen, die wir in der Gegenwart täglich beobachten können, zu entsprechen. Wie der Maurerlehrling Lenbach infolge seines Talentes die Aufmerksamkeit der Umgebung auf sich lenkte und in die Stadt geschickt wurde, um dort systematischen Unterricht zu genießen, genau so wurde der Mönch, der sich durch besondere Fähigkeiten hervorgetan hatte, wenn möglich in ein Kunstzentrum entsandt, um sich dort weiter bilden zu können, oder aber man ließ sich von dort gute Vorlagen kommen, um sich an ihnen zu bilden oder sie zu kopieren. Eine deutsche nationale Malerei gibt es — im Gegensatz zur Skulptur oder Plastik — überhaupt nicht, sondern jedes derartige Erzeugnis steht in innigerem oder lockerem Zusammenhang mit der traditionellen Kunst, die sich auf spätantik-frühchristlicher Grundlage, vermischt mit angelsächsisch-irischen und nationalen Motiven, entwickelt hatte und wohl durch syrische und griechische Künstler — nach den Forschungs-

ergebnissen von Strzygowski und Wolfram —, die an den Hof Karls des Großen gerufen wurden, zu plötzlicher Blüte gefördert wurde. Nun ist das Wesen des Wirklichkeitssinnes, der sich natürlich gegenüber den anderen Gegenständen der Erscheinungswelt genau ebenso betätigt, wie gegenüber dem einzelnen Menschen — das Resultat nennen wir hier, sofern es eine bestimmte Einzelperson betrifft, eben Porträt — gerade im Gegensatz zum traditionellen Sehen mit fremden Augen das mit *eigenen*. Weit entfernt, das Erfassen der Wirklichkeit zu fördern, erschwert dies also die traditionelle Kunst.

Der höfische Künstler lehnte sich, auch wenn er porträtierte, so eng als möglich an seine Vorlage an. Er kopierte soviel er nur konnte, um ja nicht selbst beobachten zu müssen und trug dann z. B. in das schnurrbartlose Original nachträglich den Schnurrbart des zu Porträtierenden ein. Er änderte an seinem Vorbilde eben nur, was er unbedingt ändern mußte. Selbstredend stand er der Natur nicht völlig indifferent gegenüber — wenn Haseloff¹⁾ meint, er übersetzte alles in eine andere Sprache und gab für die Gegenstände seiner Umgebung nur Symbole, so scheint mir das irrtümlich zu sein — aber er entnahm ihr nur das, was er in seinen Vorlagen nicht oder anders fand, als er es für seine Zwecke brauchen konnte. Das Sehen, das heißt das Apperzipieren des Künstlers, steht ja in innigster Relation mit der Darstellungsmöglichkeit²⁾. Man interessiert sich nur wirklich für das, was man auch malen kann. Eine Blume konnte man malen, auch ein paar Köpfe, aber weder eine Wiese, noch eine Menschenmenge. Wenn wir das symbolisch nennen wollen, so habe ich nichts dagegen, betonen muß ich aber gegenüber Kautsch und Haseloff, daß in diesem pars pro toto der pars wenigstens beobachtet war. Er war durchaus nicht symbolisch. Dieser aus der Redekunst entnommene Vergleich stimmt auch darin mit der Malerei überein, daß man das zitiert, was man besser gesagt findet, als man es selbst ausdrücken könnte, oder dort, wo man in einfacher Weise dadurch Vorstellungskomplexe auslösen will. So zitierte eben der karolingische Maler so viel als möglich aus seinen Vorlagen, tat der Wirklichkeit oft Zwang an, war froh, kein Ausdrucksmittel suchen zu müssen, wenn er in der antiken Handschrift den gerade benötigten Gegenstand fand, aber er war darum doch nicht so blind gegen seine Umgebung, wie die genannten Autoren meinen. Es besteht auch hier zwischen Naturalismus und sklavischer Übernahme fremder Formen kein kontradiktorischer, sondern nur ein konträrer Gegensatz.

Ebenso läßt sich keine scharfe Grenzlinie ziehen zwischen dieser »traditionellen« und der »nationalen« Kunst, für die wir besser »individuelle« sagen wollen³⁾. Der ländliche Künstler war insofern viel unbefangener,

1) »Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts«, 1897.

2) cf. Keyserling, »Phantasie und Technik«, Beilage zur Allgem. Ztg., 1903, Nr. 267.

3) Herr Professor Clemen hatte die Liebenswürdigkeit, in einem Privatbriefe mir diesen Ausdruck zu nennen.

1) »Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustrationen im späten Mittelalter«, 1894.

2) Vöge, »Eine deutsche Malerschule um die Wende des ersten Jahrtausends«, Ergänzungsheft VII zur Westdeutschen Zeitschrift, Trier 1891. Zu dieser Frage haben unter andern auch Berthold Riehl in »Zur Bayrischen Kunstgeschichte, die ältesten Denkmale der bayrischen Malerei«, Berlin 1885, und Swarzenski in »Die Regensburger Buchmalerei des 10. und 11. Jahrhunderts«, 1901, Stellung genommen, außerdem Leitschuh in der »Geschichte der karolingischen Malerei«, 1894, und Janitschek in der »Trierer Adahandschrift«, 1889.

als ihm häufiger Vorbilder fehlten. Er mußte deshalb viel öfter selbständig die Gegenstände der Umgebung zu bewältigen versuchen. So kommt es, daß er in der Gebärden Sprache beträchtlich freier ist, als der höfische Künstler, wenn er auch z. B. das Motiv des sitzenden Herrschers in strenger Vorderansicht mit gespreizten Knien, nebeneinander gestellten Füßen und der einen auf das Zepter gestützten Hand der Tradition entnahm. Dafür stellt er aber verschiedene Personen in Gruppen zusammen, was der traditionellen Kunst fremd ist. Andererseits kann er die menschliche Gestalt, weil ihm die Technik fehlt, nicht annähernd so richtig zur Anschauung bringen, wie sein besser geschulter Kollege. Eine Porträtähnlichkeit zu konstatieren war mir in diesen Erzeugnissen ganz unmöglich. An sich wäre es ja sehr wohl denkbar, daß ein Künstler auch ohne die menschliche Gestalt bewältigen zu können Ähnlichkeit versuchte — die Bakairi zeigen das ja — aber wenn selbst bildnismäßige Züge verwertet sein sollten, ist es uns doch nicht möglich, dies nachzuweisen. Jedenfalls hat die individuelle Richtung dadurch, daß sie notgedrungen mehr mit eigenen Augen sah, als die traditionelle, die Malerei außerordentlich befruchtet. Seit der Verschmelzung der beiden Strömungen am Ende des 12. und zu Beginn des 13. Jahrhunderts datiert ein neuer Aufschwung der deutschen Porträtmalerei, die nun erst national wird.

Deutsch können wir die karolingische Kunst natürlich nur mit großer Vorsicht nennen. Ihre Träger waren Franken — soweit nicht Gallier und Nachkommen der Römer sie kultivierten — und ist sie daher die Ahne sowohl der französischen, als der deutschen Malerei. Keinesfalls können wir aus den erhaltenen Namen folgern, daß gerade die ausländischen, etwa griechischen und syrischen Künstler im Porträt sich auszeichneten. Der Wirklichkeitssinn, der sich in den Bildnissen Karls des Kahlen äußert, ist somit, solange der Gegenbeweis nicht erbracht ist, ein germanischer zu nennen.

Das Verhältnis der hinterwäldlerischen Künstler zur Tradition läßt sich vielleicht am besten vergleichen mit dem des flachen Landes zur Mode. Was z. B. in Paris erfunden wurde, taucht nach Jahren oder Jahrzehnten irgendwo als »Nationaltracht«, natürlich entsprechend modifiziert, auf. Irgend ein Erdenwinkel, in den ein durch so und so viele Hände schon abgewandeltes Kleidungsstück verschlagen wurde, hat es konserviert, während die übrige Welt mit der Mode fortschritt. Hier wäre dann in jedem einzelnen Falle zu prüfen, was übernommen, was eigene Zutat ist.

Wenn wir die Ergebnisse unserer Untersuchung kurz rekapitulieren, so ergibt sich, daß das Mittelalter ein typisches Porträt *nicht* hervorgebracht hat. Vielmehr gab es freie Phantasiegebilde, Versuche, die auf Hörensagen zurückgehen und schließlich solche, die eine Person nach selbständiger Beobachtung individuell erfassen wollten. Nur letztere können wir Porträts nennen, vorausgesetzt, daß in eine der Antike entnommene Menschendarstellung der traditionellen Kunst, oder in ein Schema der individuellen persönliche Merk-

male des Darzustellenden aufgenommen waren. Allerdings überwiegt für unsere Augen das Typische, die Standeskennzeichen gegenüber dem Individuellen, aber diese fehlen deshalb nicht und sie gerade sind das Porträtmäßige. Diese individuellen Züge lassen sich nun wenigstens in der Renaissancekunst für die Mitte des 9. Jahrhunderts durch Vergleich der zahlreichen Bildnisse Karls des Kahlen feststellen. Somit nimmt auf der Stufenleiter, als welche sich gemäß der Zahl (und Wichtigkeit) der individuellen Merkmale die Porträtierungskunst darstellt und deren Anfang durch das Auftreten *aines*, deren Ende durch das *sämtlicher* körperlicher Merkmale des Dargestellten (in der Malerei mit van Eyck erreicht) gekennzeichnet ist, die Zeit Karls des Kahlen bereits eine ziemlich hohe Stufe ein. Daß sich dies nur für die traditionelle Kunst sagen läßt, hat seine Begründung ausschließlich in der größeren persönlichen Künstlerschaft der am Hofe wirkenden Maler, nicht aber in nationalen Unterschieden, sowie in dem überkommenen und noch bewahrten Schatz technischer Mittel und künstlerischer Formen. Daß trotz der das eigene Sehen hemmenden Last der Tradition der Wirklichkeitssinn der Künstler ihnen nicht selten mit eigenen Augen zu sehen gebot, was sie um ebensoviel der Porträtmäßigkeit näherte, als es sie von der Tradition entfernte, beweist einen nicht zu unterschätzenden Naturalismus. Dieser war auch dem primitiven, ländlichen »individuellen« Maler zu eigen, nur daß die fehlende Technik es ihm nicht gestattete, mit den glänzenden Erzeugnissen der Renaissancekunst in Konkurrenz zu treten. Aber in wenigen Jahrhunderten sollte der ganz auf eigenen Füßen stehende ländliche Zeichner seinen vornehmen Kollegen an Naturbeobachtung — wenn auch nicht in erster Linie in der Bildniskunst — weit übertreffen und mit seiner Feder viel prägnantere Ausschnitte aus der Wirklichkeit aufs Pergament bannen, als der technisch überlegene, aber durch Tradition gehemmte sorgfältig ausführende Stubenhocker.

Wenn somit auch in der von uns behandelten Periode der *Stand* des Dargestellten für uns mehr in die Erscheinung tritt, als seine Persönlichkeit, — schon weil die Kleidung einen außerordentlich viel größeren Teil des Körpers einnimmt, als das Gesicht — so war doch diese keineswegs nebensächlich, vielmehr ist schon damals der Weg betreten worden, der in den scharf beobachtenden körperlichen Porträts eines van Eyck vorläufig enden sollte.

* * *

Unsere Betrachtungen werden gezeigt haben, daß das Porträt etwas Relatives, mindestens etwas Subjektives ist. Was auf früheren Entwicklungsstufen als erschöpfende Umschreibung einer Persönlichkeit angesehen wurde, gilt heute, wo der Wirklichkeitssinn zugleich mit der technischen Vervollkommnung immer differenzierter geworden ist, nur mehr als ziemlich primitives Skizzieren, und was heute als non plus ultra künstlerischen Realismus gewertet wird, mag in kommenden Zeiten auch nur als schwacher Abglanz der Natur gelten. Zudem hat jede Zeit vom Porträt

etwas anderes gefordert. Zunächst galt es den Körper mit photographischer Treue festzuhalten, dann sollte der Beschauer auch die ganze geistige Wesenheit des Dargestellten aus dem Bildnis entnehmen können, was allerdings höchstens in der Karikatur gelang. Hierbei stieg die Gleichgültigkeit gegenüber der Inkarnation der Seele, als die manchem großen Meister die Körperwelt erschien, bis zu solcher Höhe, daß z. B. Lenbach kein Bedenken trug, selbst anatomische Unmöglichkeiten auf die Leinwand zu bannen, um die psychische Wesenheit, wie *er* sie sah, möglichst prägnant zum

Ausdruck zu bringen. Wohin dieses einseitige Betonen des Geistigen, das wohl niemals voll erfaßt wurde, führen wird, wann und in welcher Richtung eine Umbiegung erfolgt, bis ein Porträt geschaffen wird, das ohne Vergewaltigung des Körpers die Grundnote der Seele offenbart und das bisher nur wenigen Auserwählten in begnadeter Stunde gelang, das läßt sich nur aus der genauen Kenntnis der Vergangenheit schließen. Hierzu den ersten Stein gelegt zu haben, dem bald andere folgen sollen, war der Zweck dieses Versuches.

BÜCHERSCHAU

J. M. W. Turner, by *W. L. Wyllie*, A. R. A. London, George Bell & Sons, 1905. 7 sh 6 d.

Der Verfasser ist kein professioneller Schriftsteller, sondern Maler und Mitglied der Akademie. So hat sein Werk die mit diesen Umständen verbundenen Vorzüge, aber auch die hierdurch bedingten Schattenseiten. Es sind bereits acht Biographien vorhanden, die nach den verschiedensten Gesichtspunkten geordnet wurden; die vorliegende ist in der Hauptsache chronologisch durchgeführt. Das vornehmlichste Verdienst des Autors hinsichtlich des rein biographischen Teils seiner Arbeit besteht darin, daß er Walter Thornburys 1861 veröffentlichtes Werk von dem Wust sowohl der dort vorkommenden Übertreibungen wie von den nur zu oft wiederholten und unglaublichen Anekdoten gereinigt hat.

Für Turner war die Lehrzeit als Schüler der Akademie nur wenig befriedigend, denn dies Institut unterdrückte systematisch und grundsätzlich seinen Trieb nach Wahrheit, seine Phantasie, und bewies sich engherzig in der Auswahl der Sujets. Er hat dann später am meisten von Reynolds gelernt, dessen Porträts er zunächst kopierte. Seine Originalkreidezeichnungen wurden zu dieser Zeit mit zwei bis drei Mark bezahlt, während die von ihm gemalten Ölbilder im Stile Salvator Rosas sehr bald die Aufmerksamkeit der Kenner auf den jungen Künstler lenkten. Auch Poussins Malweise übte einen großen Einfluß auf ihn aus; nachdem er sich indessen von seinem Lehrer, dem Aquarellisten Girtin, ganz unabhängig gemacht hatte, wurde sein Vorbild Claude Lorrain, der ihn in seiner ersten Periode vollständig beherrschte und dessen glücklichster Nachahmer Turner vielleicht genannt werden darf. Auf dem Gebiete der idealen Landschaft strebte er nach Klarheit der Komposition und durchsichtiger Lichtbehandlung. Schon im Alter von 27 Jahren erwählte die Akademie den Künstler, der jetzt mehrfach Reisen nach Frankreich, Italien und der Schweiz unternahm, zu ihrem Mitglied. In dem vorliegenden Buch finden alle diese Begebenheiten gebührende Erwähnung und Würdigung.

In der zweiten Epoche künstlerischen Schaffens bricht sich Turners Eigenart als Maler des Lichts und Verehrer der Sonne Bahn und dokumentiert sich durch einen breiten, freien Vortrag, der seinen Schwerpunkt ganz auf die farbige Gestaltung verlegt. Als König Ludwig von Bayern die Walhalla erbaut hatte, veranlaßte dies den Künstler, an Ort und Stelle sich umzusehen und, angeregt durch den Vorwurf, ein Bild zu malen, das er dem König zum Geschenk anbot, der jedoch von Turner nichts wußte und das Werk in seiner Unkenntnis als zu unbedeutend ablehnte. In des Künstlers Wohnung in Queen Anne Street befanden sich — so erzählt der Autor — eine Unmenge schmutziger Rahmen und ca. 30000 Probestätter und Platten, die verrosteten oder von den Katzen zugrunde gerichtet wurden. Das tragische Ende einer Jugendliebe verdüsterte Turners Leben, und bis zu seinem Tode blieben die trüben Er-

innerungen so unauslöschlich in ihm, daß er sich vollständig in sich selbst und in seine Kunst zurückzog. — In der dritten Periode von des Meisters Schaffen erscheint die Macht seiner Farbe überspannt, die Einbildungskraft erhitzt. Seltsame Effekte werden gesucht, der Vortrag ist allzu kühn, pastos, nachlässig und skizzenhaft. In der Komposition und Erfindung, im Reichtum der Motive ist Turner stets ausgezeichnet, wo ihn nicht die Lust von Farbeffekten zu Sonderheiten fortreibt. Mit Recht nennt man ihn den Begründer der modernen englischen Landschaftsmalerei! Es bleibt jedenfalls Ruskins Verdienst, neben einer ganzen Reihe von Künstlern auch jenem zur Anerkennung verholfen zu haben. Mit einer gewissen Ironie hebt der Verfasser hervor, daß des Meisters Protoktoren und Gönner sich nicht in der hohen Aristokratie befanden, sondern unter den Großindustriellen zu suchen sind. Außer den vielen Ölbildern, die die »National Gallery« besitzt, wurden derselben aus dem Nachlaß Turners nach Angabe des Autors ca. 20000 Zeichnungen und Studien, sowie 400 nunmehr eingerahmte und im Erdgeschoß des Instituts aufgehängte Aquarellbilder überwiesen.

In dem vorliegenden Werk wird die Geschichte von Turners Testament ausführlicher mitgeteilt, aus der unter anderem hervorgeht, daß der Meister wiederholt Kodizille errichtete, die aber so unklar abgefaßt und durch Mangel an Korrektheit der Sprache derart litten, daß es den Gerichten beim bestem Willen nicht möglich war, der Künstlerschaft in der wahrscheinlich vom Erblasser beabsichtigten Weise Unterstützungen zukommen zu lassen. Er besaß ein sehr beträchtliches Vermögen. Jedoch zu einer Zeit, in der dies noch nicht der Fall war, lehnte er selbst Preise von 100000 Mark für einzelne Werke ab, die er der Nation vermachen wollte. 1873, erst zwanzig Jahre nach dem Tode von Turner, gestattete die Gerichtsbehörde den Verkauf seines Nachlasses. Allein 5000 Abdrücke aus der von dem Meister angelegten Sammlung des »Liber Studiorum«, ein Werk, das als Gegenstück zu Claude Lorrains »Liber Veritatis« gelten sollte, kamen bei Christie zur Versteigerung und erzielten in runder Summe einen Preis von 360000 Mark.

Da der im Jahre 1857 von Boone herausgegebene Katalog von Turners Werken vielfache, im vorliegenden Werke aber berichtigte Irrtümer enthält, so erscheint auch in dieser Hinsicht die Biographie sehr verdienstvoll. Die Illustration besteht aus vier farbigen und 63 Abbildungen in schwarz und weiß, die aber in ihrer Ausführung sehr ungleichwertig sind. Zu den ersten gehört: »Portsmouth«, »Newcastle«, »Ulysses und Polyphem«; unter den Schwarz- und Weißreproduktionen — sehr hervorragend sind sie alle nicht — zählen immerhin zu den besseren: »Die Kathedrale von Durham«, »Crossing the Brook«, »Die Gründung Karthagos durch Dido«, »Caligulas Palast«, »Die Landung Wilhelm von Oraniens«, »Childe Harold«, »Das Begräbnis Wilkies« und »Fischerboote unter heftigem Winde«.

O. v. Schleinitz.



SCHULSCHWESTER
ORIGINALRADIERUNG VON BRUNO HÉROUX



DIE DEUTSCHE JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG BERLIN 1906

VON FRANZ DÜLBERG

An ein großes vorüberziehendes Ereignis und an eine große bleibende Tat im Leben der Kunstpflege gemahnt die Ausstellung, die in den ersten Monaten dieses Jahres in sämtlichen Räumen der Berliner Nationalgalerie und in einer Anzahl von Sälen des Neuen Museums gesehen wird: an jenes Musée Napoléon, das von den festlichen und erschütternden Siegeszügen des roten Kaisers die Großtaten Raffaëls und Rembrandts, die bewunderten Marmore Roms für kurze Zeit in Paris zusammentrug und an jenes stille Haus in der Residenzstadt Hollands, wo der Maler Mesdag die besten und feinsten Stimmungen der großen französischen Landschaftsschule, die tiefsten und zartesten Träume des Mathys Maris und die blumigsten Phantasien Mancinis vereinigt hat. Jener Glanzzeit des Louvre dürfen wir Deutsche getrost die Schau der Nationalgalerie vergleichen nach der Fülle beglückender Überraschungen, die sie gerade uns bietet, jener erlesensten Sammlung im Haag wegen der befreienden Abwesenheit alles künstlerisch ganz wertlosen und das erzogene Auge beleidigenden. Dieses zweite Verdienst ist vielleicht das größere, das am schwersten zu erreichen war: wir gehen durch eine Sammlung von weit mehr als zweitausend Bildern, Zeichnungen und Skulpturen, die alle in Deutschland in einer etwa durch die Jahre 1775 und 1875 abgegrenzten Epoche entstanden sind, und wir sind nicht gezwungen, aus ganzen Sälen und Kabinetten entsetzt zu fliehen, ja wir finden an den reich behängten Wänden kaum einen Fleck, an dem das Auge ohne schwere Ungerechtigkeit rasch vorübergleiten darf! Aus der bildnerisch armen und blassen Literaturzeit Deutschlands und dann aus jener Periode, wo eine graue Kartonkunst die menschliche Gestalt in einen eigenartigen Posthumus des Stanzen- und des Sixtina-meisters umschuf, so viel des zeichnerisch reichen und farbig warmen ans Licht gehoben zu haben, das ist eine Bereicherung des geistigen Nationalgutes, für die die Veranstalter der Ausstellung eine stolze Bürgerkrone verdienen.

„Es liebt die Geschichte, das Geschwätzte strahlen zu machen und aus dem Staube das Erhabene zu ziehen“, dieses umgekehrte Wort Friedrichs v. Schiller könnte während der Dauer der Ausstellung über dem Eingang jener merkwürdigen dreistöckigen Basilika stehen, die einst für die himmelhohen Kohlezeichnungen des Cornelius gebaut wurde, eine Leichenhalle deutscher Kunst. Jetzt ist überall bunter Frühling in den Sälen. Provisorische leinene Wände, rauhlächig in hellen matten Farben, bisweilen mit einfachen, vielleicht ein wenig kindlichen Ornamenten des Peter Behrens geschmückt, „bedecken gnädig“ — mir fällt wieder

jener beliebte Jugendschriftsteller, mit dem „Taucher“ ein — was die Nationalgalerie früher war und hoffentlich nicht wieder werden wird. Es ist damit ein neuer Zweig des künstlerischen Schaffens, eine Art Überkleidungskunst inaugurirt worden, von der vielleicht eine spätere Generation zumal in Berlin manchen nützlichen Gebrauch machen wird. Zu pietätvoll, um Gebäude wie den Raschdorffschen Dom und eine Reihe der im Tiergarten fröhlich aus dem Boden gewachsenen Denkmäler niederzulegen, wird man sie mit einer Schale von wertvoller künstlerischer Arbeit umhüllen; besonders bei Statuen hätte dies wegen der starken Bedingtheiten der Aufgabe einen feinen Reiz.

Einwendungen gegen die getroffene Auswahl der gezeigten Stücke sind natürlich leicht und billig. Der eine vermißt die großen historischen Bilderbogen der Pilotyschule, der andere möchte sich ausführlicher an den Festzügen Hans Makarts berauschen, der dritte hätte am liebsten die ganze Menzelausstellung des vorigen Jahres wiederholt gesehen, der vierte findet — vielleicht mit Recht — daß der Paradenmaler Franz Krüger zu reich bedacht ist, der fünfte hätte gerne Liebermann und Trübner verkürzt, damit Lenbach ein ganzer Saal gegönnt werden könnte, ein sechster vielleicht die Österreicher und Schweizer lieber ganz ausgeschieden. Mir scheint, dieser Ausstellung, die jede wirklich starke malerische oder zeichnerische Begabung wenigstens mit einigen Proben zu Worte kommen läßt, ihr, die nirgends einen toten Punkt, eine leere Fläche aufweist, könnte im Ernst nur ein einziger Vorwurf gemacht werden: der, daß sie zu groß und so bei der Ungunst der zur Verfügung gestellten Räume nicht ganz übersichtlich geraten ist. Hätten die Leiter der Ausstellung — Hugo v. Tschudi, Woldemar v. Seidlitz, Alfred Lichtwark, Franz v. Reber und Geheimer Ober-Regierungsrat Schmidt — sich kühn entschlossen, ohne jede Rücksicht auf historische Berühmtheit nur das zeichnerisch und farbig Allerbedeutsamste herauszugreifen und die ganze Vorführung auf etwa 500 Gegenstände beschränkt, so wäre der Eindruck, zumal nach dem Auslande hin, noch unmittelbarer und schlagender geworden.

* * *

Beginnen wir, dem Orte der Veranstaltung zu Liebe, mit dem Meister des bürgerlichen Rokoko in Berlin, *Daniel Chodowiecki*. Fêtes galantes am Spreestrand — mit schwerer Biederkeit hüpfet der Illustrator unserer Klassiker den Schülern Watteaus, besonders einem Lancret, nach. Das Rot der Gesichter, schon bei Watteau selber gelegentlich unangenehm, steht in dem Bilde des Kaiser-Friedrich-Museums besonders

schlecht gegen das krasse Grün des Laubwerks. Feiner, mehr auf Goldbraun gestimmt, wirkt ein Bild des Leipziger Museums: Gesellschaft im Tiergarten (No. 271). Der Kavalier, der im Vordergrund am Boden ruht, hat sicher zu lange Beine, hübsch aber ist bei den beiden unter der Panstatue plaudernden Damen hellbraun mit stahlblau und zitronengelb kontrastiert, angenehm auch die Wasserspiegelung der am anderen Ufer mit Handarbeiten beschäftigten Schönen. Chardinsche Wege geht der Meister in dem kleinen Gemälde der Wochenstube (279). Das braune Tuch vorne auf dem Wäschekorb, der olivgrüne Betthimmel, die graubraune Wand bestimmen hier einen leisen feinen Farbenklang. Ein paar Intérieurs (274, 275) mit vielem stumpfen Dunkelgrün und leichtem grauem Fensterlicht zeigen einen guten offenen Sinn für Beleuchtungen. Unter den Zeichnungen befremden einige große, etwas leere Bildnisblätter in Rötel, die man dem an gescheiterten Einfällen überreichen Radierer nicht zugetraut hätte.

Folgt Chodowiecki ganz wie sein König dem Geschmack der Franzosen, so tritt ein bis jetzt wohl wenig gekannter Meister, *Edward Francis Cunningham* (1742—1795) nicht nur durch seinen Namen als der Gesandte der englischen Kunst in Berlin auf. In seinem Pastellbild Zietens entfaltet er die ganze male-riche Frechheit, die wir von Hogarths Crevettenmädchen her kennen. Fabelhaft keck sind die weißen und roten Flächen im Gesicht gegeneinander gesetzt, die wulstige Unterlippe nicht verheimlicht. Dazu das brutale Ziegelrot der Schärpe, und das gemeine Blau der Uniform — das Ganze springt unwiderstehlich auf uns zu. Bei Doeblers, Cunninghams Schüler, ist noch viel farbige Frische, aber alles gemäßigt. In seinem Kantbildnis (346. Königsberg, Loge zum Totenkopf) wirkt das helle Licht auf dem Schädel vor dem tiefen Dunkelgrün des Vorhangs recht günstig, auch sind, ohne daß es schadet, die unteren Partien des Gesichts in ein starkes Rot übergeführt.

Als ein Leisetreter erscheint dieser männlichen Kunst gegenüber der Hesse *J. F. A. Tischbein*. Seine Erbstatthalterin von Holland ist das richtige Spätrokobild (1780. Berlin, Königliches Schloß).

Sie sitzt, einen Brief in der Hand, die andere Hand leicht an die Wange gelegt, auf einem mit gelber Seide bezogenen Sopha. Das rote Ordensband, das rechts auf dem Tische liegt, das weiße Gewand und der hohe graue Haaraufbau rahmen die leicht geröteten feinen aber kalten Züge wirkungsvoll ein.

Gemäßigte Lebendigkeit bei etwas klebriger Malweise zeigt der Schweizer *Anton Graff*. Von seinen zahlreichen ausgestellten Porträts ist besonders stark und eigen im Motiv das lebensgroße Bildnis eines Zeichners, der im Freien auf einer Erdscholle sitzt. Die Mappe hat er auf den Knien und den Zeichenstift hält er vor das Gesicht, so daß der Schatten der Hand auf die Stirn fällt. Die matten Farbentöne (ein graugrüner Rock und gelbbraune Beinkleider) sind glücklich gewählt. Manchen handschriftlichen Reiz hat das ovale Bild der Elise v. d. Recke (621. Dresdener Bibliothek). Sie blickt nach links, das gepuderte Haar ist nur angelegt. Die weiche, ein wenig stumpfe Nase, die blauen spiegelnden Augen, der in knappem Lächeln verzogene Mund, das verfliegende Rosa der Wangen erwecken vereint dauernden Anteil an der Dargestellten. Schroffer in den Lichtgegensätzen und glatter in der Malweise ist das selbstbewußte Porträt der adlernasigen Prinzessin Luise Auguste von Dänemark (631).

Viel monumentaler und eigener im Stil offenbart sich Graffs Landsmann, der Züricher *Johann Heinrich Lips* (1758—1817) in seinem Profilbildnis Lavaters

(1077. Prof. Dr. Ehlers, Göttingen). Die messerscharfen Raubvogelzüge des Mannes — der der beste Beweis gegen seine vierbändige Physiognomik ist — sind metallisch, ohne alle Dennerische Überausführlichkeit gegeben, vor allem die gedrehten Locken wirken wie Bronze. Die Farben — leuchtendes Weiß des Halstuchs, schwarze Calotte, schwarzer Rock (vor grünem Grund) sind einfach, kräftig und vornehm.

Neben solcher muskelsicheren Kunst wirkt eine Versüßlichung der Tizian und Palma, wie sie *Angelika Kauffmann* aus Chur mit ihrem berühmten Bildnis einer Vestalin (813. Dresdener Galerie) bietet, bei aller Raffiniertheit, mit der das olivengelbe Gewand geworfen ist, schal und matt.



EDWARD FRANCIS CUNNINGHAM. ZIETEN. PASTELL



DANIEL CHODOWIECKI. GESELLSCHAFT IM TIERGARTEN

Ein vierter Schweizer, *Joh. Heinrich Füssli*, schlägt wieder die Brücke zur englischen Kunst. Er wanderte nach London aus und starb 1825 dort. Starke, wenn auch unklare Visionen, die sich bei weit größerer koloristischer Freiheit mit den gedankenvollen Bildern William Blakes berühren, verriet sein Werk *Die Hexe* (No. 561. Sir William Bennet, London). In gebauschte, rotviolette Schleier gehüllt, sitzt sie mit gekreuzten Armen. Der Strich und Schwung der Ölfarbe ist außerordentlich breit und sicher. Zart und wirkungsvoll zugleich ist eine Zeichnung von ihm: eine junge Dame in reicher ägyptisierender Perrücke, vor einem klassischen Medaillon sitzend. Die Ausführung ist in Sepia, die Augen etwas tiefer im Ton, die Wangen und Lippen rot angegeben.

Auch im Österreich des 18. Jahrhunderts macht sich der englische Einfluß stark bemerkbar. Durch Quadal vertreten kreuzt er sich mit der durch den Südtiroler Lampi gepflegten Überlieferung des italienischen Rokoko, und vor der Kunst *Heinrich Friedrich Fügers*, des Klopstock-Illustrators, steht neben van Dyck Sir Joshua Reynolds als Leitstern. Ein weicher, etwas zerriebener Kolorismus, schimmerndes zerstäubendes Licht — das sind schon in dieser Epoche, so lange vor Gustav Klimt, die Haupteigenschaften der Wiener Schule.

Nur ein zwanglos und gut gestelltes Bild sehen wir von *Johann Baptist Lampi* (1751—1830): das der Gräfin Potocka mit ihrer Tochter (973. Graf Constantin Potocki, Warschau). Sie sitzt, die Tochter steht vor einer Staffelei. Die blassen, zarten Farben der Stoffe, der graue Grund — das paßt nicht recht zu dem ein wenig rötlichen Gesicht der Mutter. Viel theatralischer ist das Bild des Hofrats Josef v. Speyer (971. Wien, Akademie). Die gute Harmonie des goldbraunen Mantels mit dem grünen Vorhang kann hier nicht mit dem unangenehm klebrigen Fleischschatten an Gesicht und Hand versöhnen. Das große Prunkbild der Kaiserin Katharina von Rußland ist ganz in der seit Ludwig XIV. herkömmlichen französischen Aufmachung ausgeführt. Die energischen Züge sind hier lebhaft wiedergegeben, die Malweise freilich wattig und die Hände recht unpersönlich. Das kleinere Bild ihrer Nachfolgerin auf dem Thron der Romanows (969. König von Württemberg) erfreut wenigstens durch das sehr zarte, mit ganz wenig Violett gemischte Rosenrot des Kissens, auf dem die Hand liegt.

Etwas von der lockeren Breite und dem vornehmen grauen Ton Gainsboroughs haben die auch schon als jüdische Porträts so früher Zeit merkwürdigen Bildnisse des Ehepaares Lehmann Rubeni von *Martin Ferdinand Quadal* (1736—1811). Der Mann ist in Vorderansicht gesehen, er hält lächelnd einen Brief in der Hand. Kecke weiße Lichter spielen auf Nase und Mund. Eine gelbe Weste, ein lehmgrauer Rock und grauer Grund bilden die sehr einfache Farbenharmonie. Die Frau wendet sich ein wenig nach rechts mit etwas spöttischem Blick der dunkelbraunen Augen dem Beschauer zu. Der rosige

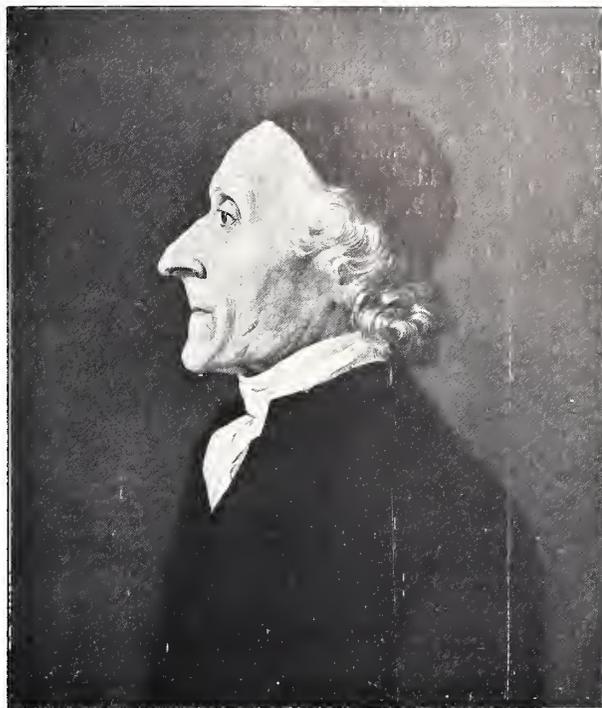
Fleischton wird durch breite graue Schatten meisterhaft gehoben. Eine graue Perrücke mit silbergrauen Schleifen und ein ausgeschnittenes stahlblaues Kleid treten hinzu (1363. 1364).

Heinrich Füger aus Heilbronn stellt sich uns in einem rembrandtisch breiten Selbstporträt vor. (541. Kiel, Kunstverein). Man sieht ihn stehend, als Kniestück, halb zu uns zurückgewandt, die Handschuhe in der Hand, in dunklem Hut und olivgelbem Mantel. Fröhlich ist das Bild seines Sohnes. (551. Wien, Akademie). Der etwa fünfjährige hellblonde Junge steht in hellblauem Kleidchen vor orangegehem Vorhang, schon Pinsel und Palette in den Händen. Recht verschwommen gemalt ist das große Bildnis seines greisen Vaters (550. ebendort). Die Bibel in den gefalteten Händen, in grauviolettem Talar, blickt er nach links auf. Der Ausdruck in den wasserblauen Augen und den vom Alter geröteten Zügen — über der Stirn liegt etwas wie gelbe Sonne — gibt Klopstockische Religiosität nicht ohne eine gewisse Kraft wieder. Nebeldunst umhüllt auch eine von ihm als Muse gemalte russische Prinzessin (555. Petersburg, Fürstin Theodor Galitzyn), die in orangefarbenem Gewand vor landschaftlichem Grunde steht. Seine farbig stärksten und auch durch das Modell reizvollsten Werke sind aber die beiden Bildnisse der Gräfin Bellegarde. Auf dem einen (552. Wien, Akademie) sehen wir sie mit gespitzten, ein wenig zuckerigen Lippen in schwungvoll bewegter Stellung, einen Vogel auf der Hand, in feuerrotem Kleid und stahlblauem Mantel. Auf dem andern, für das des Reynolds nur farbig viel verhalteneres Prunkbild der Miss Siddons als Vorbild gedient haben muß, sitzt sie, die Hand an das Kinn gelegt, in einem Thron und blickt vor wolkigem Grund in hoher Intuition auf. Palette und Buch liegen links vor ihr. Von brennendem Glanz ist ihr tieferer Mantel. — In einem matten Klassizismus empfunden, undeutlich in der Form sind Fügers Bildentwürfe zu Klopstocks *Messiasde*, dagegen glänzt er neben *Moritz Mich. Daffinger* in einem heutzutage ohne ersichtlichen Grund ganz verkümmerten Kunstzweig, in der Porträt-Miniatur auf Elfenbein. Eine der schönsten dieser Arbeiten ist das im Neuen Museum ausgestellte Täfelchen mit drei Schwestern, die auf einem Kissenslager sitzen. Die Kleiderfarben sind in ziegelrot, lichtgrün und himmelblau fein abgestimmt, Delikatesse ist hier wirklich mit malerischer Haltung vereinigt.

Zu den Österreichern gehört nur seiner Herkunft nach der in München tätige *Johann Georg Edlinger* (1741—1819) aus Graz. Er malt kräftig und breit, mit lockeren gut beherrschten Massen der Ölfarbe, etwa in der Weise der Paudiß und anderer deutscher Rembrandtschüler, mitunter etwas kennehaft die Runzeln registrierend wie in dem im ersten Stock der Nationalgalerie ausgestellten Bildnissen eines alten Bauernpaares. Freier ist er in dem Kniestück des Grafen Preysing (366. München, Helbing), wo die Lichter recht gut verteilt sind und die dunkle Tracht, der Bronzeton der Möbel günstig zu seiner ein wenig die Anschauungsweise Lenbachs vorwegnehmenden



HEINRICH FÜGER. BILDNIS DER GRÄFIN BELLEGARDE



JOHANN HEINRICH LIPS. BILDNIS LAVATERS



MARTIN FERDINAND QUADAL. DAS EhePAAR LEHMANN RUBENI

Manier stimmen. Frisch ist auch das Bildnis einer sitzenden Dame, die eine Rose hält, in schwarzem Sammetrock und rosa Kleid (369. München, Frau Hirth-Knorr), das Kinderporträt seiner Tochter mit langen gelbblonden Locken in offenem weißgrauen Hemd (367. München, Frau v. Sedelmair) und das eindringlich gemalte Bild einer jungen Dame in schwarz, die in lässiger Haltung mit leichtem Lächeln uns anschaut (382. Lübeck, Prof. v. Lütgendorf).

Den Gegensatz zwischen den Werken des Spätrokoko, dem die bis jetzt besprochenen Bilder angehören, und dem beginnenden Empire lassen uns besonders deutlich zwei der — aus naheliegenden Gründen — auf der Ausstellung nur spärlich vertretenen plastischen Werke fühlen, zwei Büsten: *Tassaerts* Mendelssohn und *Hagemanns* Kant. Der in Berlin tätige Vlame (1729—1788) verwendet den scharfzügigen rassigen Kopf des jüdischen Philosophen zu einem wirksamen Virtuosenstück. Die Haare sind tief unterarbeitet, die Augen eingebohrt, der Mund scharf eingeschnitten. Die 1801 datierte Kantbüste bleibt überall in der Fläche. Stark, nirgends kleinlich sind die Hautfalten, das eingesunkene Wangenfleisch, die geschwollenen Stirnadern heraus- und hereingewölbt, so daß das bekümmert verfallene, fast idiotische Äußere des Mannes, der das Skelett für alle moderne Denkerarbeit schuf, uns unheimlich nahe wird.

Das Bildnis erscheint auf der Ausstellung — vielleicht ein wenig mehr, als es dem historischen Geschehen entspricht, als der Angelpunkt der deutschen Kunst des Spätrokoko. Überall tritt uns bis jetzt eine freudige Buntheit, ein liebevolles Eingehen auf die tausend Bedingtheiten des Daseins entgegen. Zwar werden meist — der Helligkeit des Rokoko entsprechend — zarte Töne bevorzugt, oft ein durchsonnter, die Dinge umgebender Nebeldunst geliebt, doch sind auch starke Akzente nicht immer fern, ein kräftiges Braun bisweilen erlaubt, neben den die Hofmode beherrschenden Einwirkungen Frankreichs, auch Italiens und dem, bisher wohl noch nicht genug hervorgehobenen Einfluß der großen englischen Meister werden auch Rembrandts Forderungen gelegentlich noch vernehmbar. Man sucht den Menschen in seiner Gesamterscheinung einheitlich zu erfassen, möchte aber

auch die vielen und bunten Dinge, die ihn umgeben, nicht vermissen.

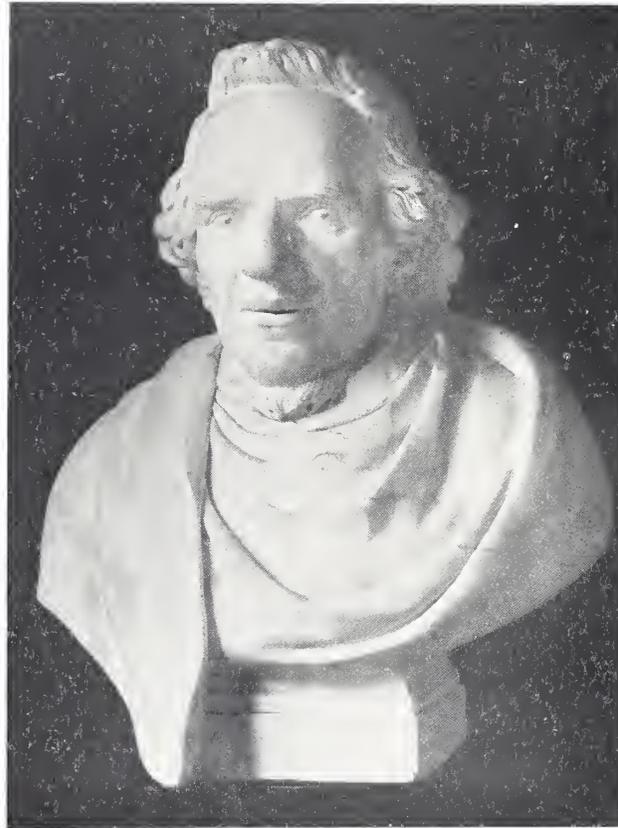
Diese Anschauungs- und Malweise erscheint im Empirestil — die Stile kommen nun einmal seit der Gotik (mit der kurzen aber wichtigen Unterbrechung der Renaissance) aus Frankreich — vielfach erschüttert und bedroht. Revolutionen rufen immer nach Einfachheit, also auch die französische, und im Krieg kann man nicht so viel Sachen, wie man gern möchte, mitnehmen. Auch die Hinaufgekommenen oder Obengebliebenen stellen gern ein möglichst enges Inventar auf, um wenigstens das darin enthaltene sicher zu haben. Straffheit, Knappheit, Enge des Konturs ist

derselbstverständliche Niederschlag einer solchen Denkweise in der Zeichnung. Das Kaiserreich siegt und ruft nach Pracht, nach tiefen Farben: gold, tiefrot und grün kommen — eine schroffe Primitivität des Kolorits anstelle der früheren reichen Zwischentöne wird zur drohenden Gefahr. Der französischen Revolution lag die Berufung auf die römische Republik nahe genug: so wird die antikische Form, das heißt die seelenlosen starren Gipse der Akademie für die bildenden Künstler überall hervorgesucht. Auch Raffaël und Michelangelo gelten nunmehr in dem am stärksten, durch das sie antikisch erscheinen; die Vereinfachung, die sie gegenüber der überreichen, zitternden Form des Quattrocento bringen, wird jetzt in prahlerische Armut umgedeutet.

Deutschland muß in erster Linie die negativen Seiten der französischen Kaiser-

herrlichkeit empfinden: so nimmt denn die Flucht vor der Farbe, vor der reich und lebhaft bewegten Linie bei uns die stärksten Dimensionen an und die Kartonkunst des Cornelius und seiner Nachfolger wird das späte, aber offensichtliche Ergebnis der Geschehnisse von 1789.

Tiefere und bleibendere Wirkungen aber, als sie je der Rokokokunst gelangen, werden da möglich, wo eine starke und treue Begabung für das reiche Spiel der Farben, eine ernste und sichere Hingebung an die unendliche Beweglichkeit und Vielheit der Linie mit der Askese und der straffen Form des Empire ringen und sich siegend versöhnen. So reift, vom Pathos des Kampfes durchglüht und gestählt, die nervige Weichheit der *Shadowschen* Skulpturen und



TASSAERT. MOSES MENDELSSOHN

Zeichnungen, die schimmernde Fülle in den Gestalten des *Asmus Jacob Carstens*, die eindringende Plastik und spielende Buntheit *Philipp Otto Runge*s, die farbenvolle, rhythmische Konturlandschaft der *Schinkel*, *Caspar David Friedrich* und *Rohden*, endlich der von tiefstem Leben und innerster musikalischer Schwingung erfüllte scheinbar kühle Marmor einer *Fenerbachschen* Iphigenie.

Als Werke des Überganges vom Rokoko zum Empire seien noch ein paar Bildnisse und eine Landschaft genannt. Da ist das Schillerporträt der Stuttgarterin *Ludowike v. Simanowitz* von 1793 ([1636], Marbach, Schillermuseum). Der Dichter ist offenbar heroisiert — und doch ist der sinnende melancholische Blick und die lässige Haltung bewahrt. Man sieht ihn im Profil im Lehnstuhl, im Hintergrund eine antike Büste. Alle Einzelheiten sind vereinfacht, die Farbenstimmung — schwarz und weiß auf lehmgrau — schlicht und fein. — *Gotthold Leberecht Glaeser* (1760 — 1844) zeigt in seinem Bildnis einer alten Frau ein Streben zur plastischen Heraushebung der Grundformen, das zu dem duftigen zerstäubenden Wesen der hier angewandten Pastelltechnik gar nicht stimmt. Aber wie kräftig sind die guten, vollen und sicheren Züge der Alten mit der mächtigen etwas überhängenden Nase, wie lichtvoll die weiße Haube, das olivbraune Kleid, der stahlblaue Überwurf und der Glanz der Seidenbänder herausgearbeitet! Der Schweriner *Johann C. Wilck* führt uns in einem

großen, 1804 gemalten Stück den Baron Rohrscheidt vor, einen alten hohen Mann mit scharfen verwitterten Zügen, der in feiner, reicher auf wasserblau gestimmter Tracht über den Marktplatz schreitet. So erfüllt ist der Maler von der Geschlossenheit und Bedeutung der Persönlichkeit, daß der Spaziergänger viel größer erscheint als die Häuser, an denen er vorbeigeht. Der durch Goethes Biographie bekannt gewordene *Philipp Hackert* wählt in seinem Bilde »Gesellschaft im Tiergarten« (659. Schloß Sanssouci) die abgezielten, eckigen Formen des langen Florateichs. Die Personen im Vordergrund wirken farbig hart, doch ist der sich unmerklich verteilende Hauch der Abendsonne hinter den braunen Bäumen zur Rechten gut wiedergegeben.

Berlins gewinnendster, liebenswürdigster Empirekünstler ist *Johann Gottfried Schadow* (1764 bis

1850). Man sehe genau seine Zeichnungen an, denen im Neuen Museum ein eigenes Kabinett gewidmet ist. Das zitternde Leben vergißt er nicht und hat dabei doch die große umrahmende Linie. Wie trefflich weiß er das Hauchige, das die Bäume im Frühling haben, wiederzugeben in jener Silberstiftzeichnung, die den Blick aus einem Fenster auf einen Gartenhof darstellt! Wie viel Leben ist in der recht gewagter Weise auf blauem Papier ausgeführten Zeichnung eines Frauenkopfes in bunten Kreiden! Eine fast Daumiersche unheimliche Nähe in zwei bunt aquarellierten alten Weibern, die miteinander tratschen. Dann sehen wir eine Tänzerin mit Castagnetten, Silberstift, ganz zart umrissen — wie ein Ingres! Weiter das Selbstbildnis: der schöne fast

rechteckige Schädel, die schwere herunterhängende Nase und der ungemein sichere gerade Blick. Das Profil einer Dame im Schleier, wo das etwas Erstaunte des Blickes meisterlich klar gegeben ist, und die letzthin in Zeitschriften besprochene prachtvoll frei angelegte Kohlezeichnung eines jungen schönen Mädchens — die Augen sind da nur zwei dunkle dicke Punkte, aber wie fabelhaft richtig sind diese Punkte gesetzt! Schließlich die aquarellierte Zeichnung zweier junger Frauenköpfe. Die jüngere ist noch ein halbes Kind. In einer Art Clairobscurtechnik sind die roten Wangen, die braunen Haare mutig angedeutet. Man glaubt hier die feuchte Wärme der knapp gespannten Haut zu spüren.



LUDOWIKE VON SIMANOWITZ. SCHILLER

Heroische Größe fehlt Schadow auch in seinem Hauptgebiet, der Plastik. Seine Statuette in grüner Bronze Friedrich der Große mit den zwei Windspielen ist ruhig und ansprechend, aber wir vermischen das Leuchten des Fritzschen Auges. (Dieses hatte auch bei seinem Vorgänger Tassaert nicht gezündet. Dessen Denkmalsentwurf — ein Sockel mit vier allegorischen Gestalten als Karyatiden, der König in leicht befehlender Haltung auf ruhigem Roß, vorn das preußische Wappen — ist recht konventionell. Auch Rauchs schließlich ausgeführtes Denkmal wirkt eigentlich nur durch die ungewohnte Silhouette — erst Menzel konnte der außerordentlichen Gestalt und der Zeit wenigstens äußere Lebendigkeit sichern). Desto herrlicher gelangen mildere Akzente in der lebensgroßen Marmorgruppe der Kronprinzessin Luise und der Prinzessin Louis, von 1796. Hier ist das



JOHANN GOTTFRIED SCHADOW. FRAUENKÖPFE. AQUARELLIERTE ZEICHNUNG

Zeitgewand zu praxitelischer Weichheit gehoben, die Blicke leicht auseinander gewendet, aber die Arme schlingen sich um den Nacken, das lächelnd hingebende Wesen der Jüngeren, der etwas kühle Stolz der Älteren sind voll ausgeschöpft und einander entgegengestellt. Eine leise Ahnung kommenden Leides spüren wir an den drei Jahre später entstandenen Tonbüsten des jungen Königspaares in den starken Schatten auf der Wangenpartie Luisens, in den überschulenk nachdenklichen Zügen und den starken Augenschatten des Königs. (Hier sei auch rasch auf Félicité Tassaerts im Neuen Museum ausgestellte Aquarellbildnisse derselben Persönlichkeiten hingewiesen — ein feines Rot der Karnation, das nirgends branstig oder zuckerig wird, verschafft diesen beiden Stücken Beachtung). Von größter Vornehmheit ist Schadows Büste des Architekten Friedrich Gilly — die langen edlen Formen leuchten bleich im Marmor, durch das stark unterarbeitete Haar gehoben. Zarteste Gefühligkeit in den leichten feinen Abdachungen eines weiblichen Rückens gibt der Meister in einem mittelgroßen Stück, einer etwa in der Stellung des antiken Hermaphroditen ruhenden Frau in Marmor. Etwas kokett ist das Relief des an einen Baumstamm gelehnt ruhenden Eros. Schadows Ton- und Wachsmodelle, deren eine Anzahl im Erdgeschoß der Nationalgalerie zu sehen sind, haben bisweilen eine an Carpeaux erinnernde Unmittelbarkeit des plastischen Gedankens, besonders eine Tänzerin in rotem Wachs sei hier genannt.

Die tiefe Wärme, die wir unter der bisweilen etwas spielerischen Art Schadows spüren, läßt uns die wenigen ausgestellten Bildwerke des erfolgreicheren *Christian Rauch* vergleichsweise kühl er-

scheinen. Innerhalb dieser Begrenzung verdient Rauchs Statuette Goethes von 1828 hohes Lob. Der Sockel ist geschickt mit antiken Theatermasken geziert. Goethe steht da, die Hände auf dem Rücken, der Mantel ist meisterlich einfach behandelt, der Bauch etwas vorgewölbt. Im Gesicht viel Gewißheit und Mit-Sich-fertig-sein. Die Büste, die Rauch von dem Kollegen Friedrich Tieck ausführte, hat den Duft letzter Ausgeglichenheit, den wir heute bei den Werken Hildebrands bewundern. Das Werk wird niemanden zu Hymnen begeistern, aber die an sich wenig imponierenden Züge des Mannes sind sicher zu einer milden Überlegenheit gesteigert, wobei der vorzügliche weiße Marmor mithilft. In der zuerst fast erschreckend wirkenden Büste F. A. v. Staegemanns sind die breiten schlaffen Formen, der lauernde Blick, das in die Stirn gekämmte Haar äußerst persönlich und dabei marmorgemäß behandelt.

Karl Friedrich Schinkel, als Architekt der unerreichte Meister der strengen Abmessungen — man zerstört jetzt seine Werke in Berlin — hat uns ein paar Landschaften hinterlassen, die in ihrem schlanken straffen Formenadel uns wie die Herrlichkeit englischer Rennpferde anmuten. Wie er bei aller Linien-schärfe es verstand, die Farben in der Entfernung zart verschwimmen zu lassen, beweist sein Bild von 1822 »Blick auf das Haff« (1521. Beuth-Schinkel-Museum) besonders angenehm im Wechsel der grünen und leichten bläulichen Töne. In seiner durch Stiche vielverbreiteten Komposition »Die Blüte Griechenlands« (1524. Neuwied, Fürstin von Wied) leiden die Figuren unter einem branstigen Rot, doch ist in den sonnigen Fernen die Mischung von lichthem Grüngelb mit zartem Blauviolett und Stahlblau von



KARL FRIEDRICH SCHINKEL, DEKORATIONSENTWURF ZUR ZAUBERFLÖTE

kostbarem Reiz. Wichtig sind seine Dekorationsentwürfe zur Zauberflöte (die Sphinx) und zu Glucks Alceste (Felsen bei Mondschein). Alles Gute der jetzt mit Lärm verkündeten neuen Bestrebungen nach großzügiger Stilisierung des Bühnenbildes ist hier mit sicherstem Blick vorweggenommen — eine Aufführung jener Meisterwerke der Musik mit Schinkels Szenerien, etwa am Berliner Opernhause, würde in vielen Richtungen befreiend wirken!

Den linienstrengen weit aufgerollten Landschaften Schinkels wird man leicht die etwas mathematisch wirkenden Lichtstudien *Joh. Erdmann Hummels* (1769—1852) und die kräftig beseelten Veduten *Eduard Gärtners* (1801—1877) anschließen können. Hummel, der lange in Italien war, zeigt uns einen Platz vor einem Wirtshause bei Neapel, links unter Weinlauben ein tanzendes Paar in voller Sonne, weiterhin Ausblick auf die Küste und den Vesuv. In den Gesichtern der Vordergrundsgestalten schmerzt das viele Rot und Gelb, die beiden Tanzenden aber, in heller Kleidung, werden fein von dem rechts einfallenden Licht getroffen. Ein zartes Rotviolett liegt in den fernen Bergen und ein mit Gelb gemischtes Blaugrün in den Bäumen. (760. Casseler Galerie). Als die bekannte russische Granitschale vor dem Berliner Museum geschliffen und aufgestellt wurde, gab dieser Vorgang Hummel Anlaß zu einer Reihe von Bildern. Da sieht man überall das emsige Bemühen, Spiegelungen darzustellen. Natürlich, wie es in dieser Zeit kaum anders sein konnte, wirken die Lichter und Schatten überall viel zu hart, auf dem einen der Bilder bleibt der Blick aber gern bei zwei hübschen Berlinerinnen haften, die in gelbem und violetterem Strohhut, in grünem und olivenfarbenem Kleid über den Schloßplatz gehen. Keine höhere Ansichtspostkarte, wirklich ein Porträt ist *Eduard Gärtners* Bild der »Linden« mit der Hauptwache bei Sonnenuntergang (von 1833 — No. 566, E. Schulte, Berlin). Der schwere violettbraune Ton des hereinbrechenden Abends ist im Vordergrunde ausgezeichnet getroffen, hinten, irgendwo am Brandenburger Tor, geht die Sonne unter und färbt die niederen Schichten des blauen Himmels gelb und lilarot. Von Gärtners Schloßveduten ist der „Innenhof“ des in dieser Stadt schon unwahrscheinlich wirkenden drohend schweren Wunderbaus (565, von 1837. Petersburg, Winterpalais) ihm am meisten Bild geworden. Auf einer inneren Galerie steht einsam, pflichtschwer, ein Soldat in hoher Mütze und grauem Rock, das Bajonett aufgefanzt. Nur der rote Ziegelboden der Galerie und der rote Kragen des Menschen unterbrechen die reiche Tonreihe der Grau und Graugelb.

Etwas von Schadows mild-warmer Naturliebe, von Schinkels kraftvoller Rechtwinklichkeit haben noch zwei in Berlin tätige Künstler, die schon leise den Übergang von der strengen Pracht des Empire zu den runderen, weicheren, bürgerlicheren Formen des sogenannten Biedermeierstiles verkünden (dem letzten Stil, den es gab vor jenem ungeheuren alldruckhaft erschreckenden Carneval »historischer« Bauweisen, bei dem sich etwa ein »modernes« gotisches Rathaus

neben einem echten Werk des Mittelalters so verhält wie der Meyerbeersche Operntenor neben Aldegrevers Johann von Leyden!) Das sind *Karl Wilhelm Wach* (1787—1845) und *Franz Krüger* (1797—1857). Von Wach, der in Paris bei David lernte, wirken erstaunlicher als das zwar farbig greifbar warme, aber doch höflich gesüßte Bildnis der Prinzessinnen Elisabeth und Marie (1878, Berlin, Schloß) ein paar Kopfzeichnungen, die bei aller Ausführlichkeit zugleich einen ungemein gespannten, augenblicklichen Ausdruck sicher festhalten: ein Jüngling in Vorderansicht mit finsterem Blick, ein anderer in Profil mit Zügen, die sich aufhellen und zu flehen scheinen. — *Franz Krüger* war der Maler der Paraden im Preußen Friedrich Wilhelms III., und damit ist gesagt, daß er zum eigentlichen Malen nicht viel Gelegenheit bekam. Menschen und Dinge, die in ihrer Nüchternheit auf uns nun schon wieder fast pittoresk wirken, mußten mit ängstlicher Genauigkeit wiedergegeben werden — Aufgaben, die der moderne Künstler mit ähnlich ruhigem Gewissen dem Photographen überläßt wie etwa die Szenerie von Interlaken. Krüger, koloristisch durchaus gesund, ein feiner und stiller, gewiß aber auch von Hause aus ziemlich schwungloser Porträtist von Menschen und Tieren, hilft sich etwa in einem Werke wie die große »Parade auf dem Opernplatz« (928. Petersburg, Winterpalais) durch den leichten Staub, der zwischen die schimmernden Gestalten gelegt ist, durch den leuchtenden Schimmel rechts im Vordergrund, durch den roten Frack eines Stallmeisters, der ein unruhiges Pferd pariert. Bewegtere Gruppen erleichterten ihm die Arbeit bei der »Parade in Potsdam« (927, ebendort). Der angenehme graugrüne Ton des Laubes stellt wenigstens bis zu einem gewissen Grade einen farbigen Einklang her, und die Gestalt des links vorsprengenden Offiziers auf schwerem braunem Tiere hat einen fast heroischen Zug bekommen. Auch das Bild der russischen Garde, die in abwechslungsreichen, zum Teil orientalischen Trachten sich in einer Art Reitschule tummelt, erlaubte eine etwas lebhaftere Anordnung. Das Ganze bleibt freilich überbunt — Kammerdienerkunst. Die Süddeutschen waren eben auch bei solchen Bildern nicht so streng an das Reglement gehalten und sind daher als Maler im Vorteil. So hat Dietrich Montens großes Paradebild einen silberhellen kalt wirksamen Gesamtton, und das stahlgraue Meer der aufgepflanzten Bajonette wirkt wie ein Massenhymnus der Waffenmacht. Unter Krügers kleineren Bildnissen ist wohl das gewinnendste das Reiterporträt der Fürstin Liegnitz (940. Hohenzollernmuseum), wie sie in dunkelviolettem Kleid auf schimmernd braunem Roß durch einen Parkweg sprengt. — Krügers Schüler *Carl Steffek* setzte die trockene aber solide Art des Meisters dann besonders in seinen Pferdebildnissen fort, zumal der Metallschimmer in der Haut der Tiere gelang ihm ausgezeichnet.

Nach Berlin scheint aber auch ein bisher wohl fast völlig unbekannter Künstler zu gehören, der in dieser Zeit nicht nur verlässige Sicherheit, zeichnerische Hingebung und einen ungestört erhaltenen Farbensinn,

sondern geradezu eine malerische Delikatesse bekundet, die uns zwingt, das gewichtige Wort »Vermeer van Delft« auszusprechen, eine Größe des Stilgefühls, die ihn als Künstler des Empire ebenbürtig neben Jacques Louis David und Ingres stellt. Wir sehen da zwei Bilder, die Frau Gutschow in Halensee hergeliehen hat. Das größere ist bezeichnet *B. Rausch* 1830 und stellt zwei Mädchen, Kinder noch, in heiterer Landschaft fast lebensgroß dar (1384). Die linke sitzt und hält ein Buch, die rechte steht mit einem Fruchtkorb dabei. Ein leises Ahnen reichen und tiefen kommenden Lebens liegt in den Augen der beiden, doch ist die Sitzende wohl die ernster gestimmte. Die geflochtenen Haare haben den erlesensten Mattgoldglanz. Die Hände sind mild, fein, bei aller frühen Gepflegtheit nicht verzärtelt. Ganz leichte silbergraue Schatten dämpfen überall die reiche Buntheit. Beim sitzenden Kinde tritt zum Weiß des Kleides das Regenbogenfarbenspiel des Halstuchs, das Hellblau des Gürtels, der rote Shawl mit türkisch-buntem Rande und das Schwarz der Schuhe hinzu. Die Stehende trägt hellrosa mit schwarzen Schuhen. Blumen und Laub sind um beide herum reich, etwas naiv ausgeteilt, in höchster Vollendung der Zeichnung. Eine weite sanft ansteigende Gebirgslandschaft schließt ab, bei bleigrauem Himmel etwas verschleiert, durchaus breit und malerisch angelegt. — Das andere Stück ist das Brustbild einer Dame (1385), die dem Alter nach leicht die Mutter der beiden Kinder sein könnte. Hier spricht sich alles energischer aus. Diese Frau prüft und ist vom Leben geprüft worden. Den Kopf in die Hand gestützt blickt sie uns an. Ein weißes ausgeschnittenes Kleid, ein blauer herabgefallener Shawl mit türkischem Rande, ein Vorhang von mattrosarotem Sammet, der Blick auf hellgrünes Baumwerk da draußen heben den Ton ihres starkbraunen Haares. Ich wüßte keine anderen deutschen Bilder aus dieser Zeit, die das Festliche eines ruhig vornehmen starken gesunden Lebens mit solcher Fülle und solchem Glanz herausbrächten wie diese beiden Werke eines Unbekannten.

Am Schluß dieses Abschnittes sei noch ein Bildchen betrachtet, das schon leise zu den in den vierziger Jahren gemalten erstaunlichen Intérieurs Adolfs v. Menzel hinüberführt. Es ist von der 1839 verstorbenen *Louise Henry* (706. Dr. Wichern, Wiesbaden). Ein Zimmer mit einem Mädchen, das aus dem Fenster schaut, in eine weite Landschaft mit einer Mühle drin. Wir sehen das hellblonde Haar, das grauviolette Kleid, das helle Carminrot der Fenster-



FRANZ KRÜGER. PARADE AUF DEM OPERNPLATZ

vorhänge, das bleigraue Fensterkreuz und mancherlei gelbgrau und grün in der Landschaft. Das Bild hat nicht die Durchsichtigkeit eines Pieter de Hooch, ist aber ganz erfüllt von jenem jetzt verlorenen Zuhausegefühl, das der in eminentem Sinne bürgerlichen Zeit von 1830 mehr als allen anderen Zeitläufen eigen war.

In Rom kann niemand zuhause sein, wenigstens keiner von uns Deutschen. Man ist dort immer zu Besuch, und wenn man Jahrzehnte dort lebte, zu Besuch bei recht eigensinnigen großen Herren, mit denen man sich nicht allzutief einlassen soll. Berlin-Rom. Berlin, die Stadt pflichtstrenger, angespannter, bisweilen zu rasender Leidenschaft werdender Arbeit — jeden Tag löst dort ein neues Unternehmen, ein neuer Plan die noch nicht gereiften Dinge von gestern ab. — Rom, die Stadt, wo wir uns ganz dem ruhigen Schauen auf die weiten Bergwellen der Campagna widmen oder den Blick in die unverlierbare Vergangenheit richten, wo selbst die Bauformen des Barock uns schwer und gemäßigt erscheinen. So denken wir heute! Und doch war vor drei, vier Generationen das Verhältnis von Ruhe und Fieber für die deutschen Künstler gerade das entgegengesetzte. In Berlin kein jubelnder Aufschwung, aber auch kein leichtsinniges Aufgeben des einmal schwer gewonnenen, Treue, fast dienerhaft zum Gegenstande, ein Schaffen ohne Nachlassen und ohne quälende Anstrengung. In Rom ein ungestümes Ringen nach neuen Zielen, heißblütig und unheilvoll wie die Römerzüge der Hohenstaufenkaiser. Die Landschaft muß mit Gewalt zum Singen gebracht werden! Endlich, endlich die wahre reine Antike verkündet, wie sie Winckelmann uns entschleierte, endlich das Geheimnis des göttlichen Raffaels gelöst, endlich auch für uns Deutsche die Riesenwelt Michelangelos erobert! Aber aus solchem selbstverzehrenden Taumel heraus gelangen doch Einige zu ruhiger überwindender Kraft.

Der den wirren Zug der »römischen Maler« einzuleiten scheint, ihn wollen wir nicht schmähcn. *Asmus Jacob Carstens*, der Schleswiger († 1798) hat in seinen Zeichnungen oft etwas von Prudhons



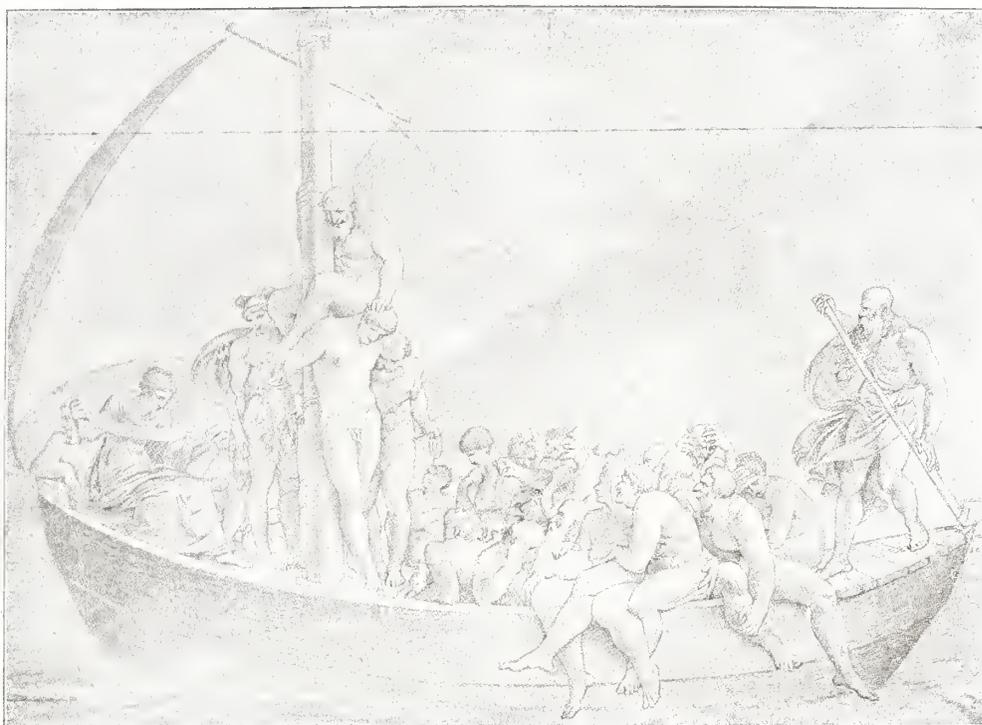
B. RAUSCH. BILDNIS ZWEIER MÄDCHEN

tiefer Erfülltheit und sorgsamer Zartheit, oft ein plötzliches Offenbaren tiefer Geheimnisse des Altertums wie in Glucks Musik, wie in Bachofens Forschungen. Sein Selbstporträt, in farbigen Kreiden, ist von herrlichster Größe der Flächen. Ehern, aber verstört ist der Blick der wasserblauen Augen. Wie sind in den Röteltblättern »Homer und die Griechen« auch scheinbare Nebendinge mit dem reichsten Leben beschenkt — der Knabe, der hinter dem Dichter steht, in der leuchtenden Muskelkraft seiner gekreuzten Arme, der sitzende Greis mit dem Krückstock, den winkligen Mund im weißen Barte verbergend. Gewiß werden wir vor der Überfahrt des Megapenthes an die Schultern und Arme der weißgewandeten Frau nicht glauben — aber der grinsende Todesblick der Schatten — Armida, dritter Akt!¹⁾

Tritt man von solchen Blättern des Carstens zu einigen der benachbart

im Neuen Museum ausgestellten Zeichnungen des *Peter von Cornelius*, so gewahrt man mit Erschrecken, wie auf einmal jedes Verständnis der Einzelform aufgehört hat. Wir sehen da eine Umrißzeichnung: Romeo und Julia werden tot gefunden. Man erwartet da nach dem Gegenstande eine tragische Schwere, eine südlich feierliche Pracht in Linien und Gruppierungen. Aber der Künstler ist seinem Gegenstande gegenüber kühl bis ans Herz hinan. Sein Hauptvergnügen bei der Sache ist, die Beinmuskeln des toten Romeo in möglichst viele Kugeln und Halbkugeln aufzulösen. Ein anderes Blatt: Gretchen vor dem Muttergottesbild. Eine Griechin aus der Gipsklasse, keine Deutsche ist es, die da kniet! König Ludwigs Wort »Cornelius kann nicht malen«, bedarf einer Korrektur. Gerade was den Zeichner ausmacht, zitternde Lebendigkeit und großer Ton des Konturs, liebevolles Nachfühlen der individuell gearteten Körperform, ist bei den Blättern und Kartons des berühmt gewordenen Cornelius durch eine gewollte Monumentalität ersetzt, für die im Seelenleben des Künstlers kein zureichender Grund zu finden ist. Dagegen hat Cornelius — wie aus einigen der in der Nationalgalerie aus-

¹⁾ Die hier abgebildete Zeichnung ist eine andere Fassung als die besprochene.



CARSTENS. DIE ÜBERFAHRT DES MEGAPENTHES

gestellten Jugendarbeiten deutlich hervorgeht — ursprünglich eine durchaus gesunde malerische Begabung besessen. Ein noch ganz rokokomäßiges, etwa im Sinne eines Gérard de Laresse gehaltenes Bildchen ist »Minerva lehrt die Weberei« von 1809 (No. 288. Bonn, Prof. E. aus'm Weerth). Die Bildnisse eines Kunsthändlers und seiner Frau, im Frankfurter Historischen Museum (Nr. 289) verraten bei anspruchsloser Haltung in dem weißen Schleiergewand der Frau, ihrem roten Überwurf, dem grünen Papagei, mit dem sie spielt, und dem landschaftlichen Grund sogar koloristische Ambitionen. Noch in den Fresken der Casa Bartholdy erfreut uns das von Raffaël entlehnte, aber nicht ohne Glück versuchte Ineinanderschimmern von Rot und Grün in Josephs Gewand. Auch manches Feine im seelischen Ausdruck, der sieghafte Blick des jungen Traumdeuters, das Sonnige im Gesichte Benjamins sichern diesen »Inkunabeln des deutschen Fresko« eine bleibende Bedeutung.

Der von dem Lübecker *Overbeck* angeführten Gruppe in besonderem Sinne christlich gerichteter Maler, den sogenannten »Nazarenern«, konnte eine im Vergleich zu Cornelius rühmensewerte Bescheidenheit auch nicht viel helfen. Die umbrischen Meister um die Kinderzeit Raffaëls waren ihre Vorbilder, mit erstaunlicher Sicherheit wurde gerade das herausgegriffen, was uns einen Perugino, Timoteo Viti, Lo Spagna heute bisweilen unangenehm macht: die flauweiche Weichheit des Umrisses, der verzückt süßliche angeblich fromme Ausdruck, die langweilige Farbenstimmung in Rot und Blau. Der farbigste, in der Zeichnung schärfste und eigenste unter diesen nachgebildeten Umbrenn — die an Signorelli ohne Nutzen vorüber-

gegangen zu sein scheinen — war noch der Sachse *Schnorr v. Carlsfeld*. Sein »Reiterkampf« von 1816 (1568. Bremer Kunsthalle) überwindet die starke Buntheit durch ein leuchtend in den Vordergrund gestelltes Grün, zu dem das Goldrot des Abendhimmels über dem Meere glücklich kontrastiert. Ganz im Einklang mit der gotisierenden Dichtung seiner Zeit sucht Schnorr außer in Italien auch bei den alten deutschen und niederländischen Stechern herum — dies beweisen ein paar seiner Zeichnungen im Neuen Museum, die einen von weitem wie Blätter des Israhel von Mecklenem oder des Zwoller Meisters ansehen. Eine echte koloristische Begabung trug in Schnorrs wenig gekanntem Landsmann *Gustav Heinrich Naeke* (1785—1835) den Sieg über die literarische Kuriositätensucht der Zeit davon. Sein Faust, wie er Gretchen auf der Straße anspricht (1234. Dresden, Hofrat Hübler), besonders aber seine »Ruth im Ährenfelde« (1233. Ebendort) bezeugen dies. Die kniende Gestalt des Mädchens, matt leuchtend in dem verschwimmenden Glanz der Augen, in lichtet Rotviolett und Weiß gekleidet, wird durch die bei Bildern dieser Zeit so häufigen schrecklichen Sprünge der Ölfarbe nur wenig verdorben; Boas, in Veilchenfarbe und weinrot, hat freilich einen viel zu großen und schweren Kopf. Die Hintergrundgestalten sind höchst reizvoll in das duftige Lichtgraugelb der Landschaft aufgelöst.

Wir müssen die spärlichen Anzeichen einer auch hier sich regenden farbigen Begabung verfolgen, denn auch bei den letzten fast bis in unsere Zeit hineingreifenden Ausläufern der in Rom gegründeten Kartonschule — bei Steinle, Rethel, Schwind und



ALFRED RETHEL. PORTRÄTSKIZZE

Kaulbach — finden wir niemals eine Spur jener zeichnerischen Formbelebung wieder, wie sie noch Carstens in so reichem Maße besessen hatte. Der Wiener *Eduard v. Steinle* († 1886 in Frankfurt a./M.) geht in seiner großen, farbig nicht unangenehm auf hellbraun und grün gestimmten Zeichnung Adam und Eva in der Durchführung der Akte kaum über die herkömmlichen Leistungen der Gipsklasse hinaus, doch ist die Gruppe gut zusammengestellt, und der edle Trotz im Gesicht Adams, der den Zweig vom Baume bricht, gibt dem Ganzen ein schönes Pathos. Arg auf Wirkung komponiert ist sein Ölbild der Frau Constanze du Fay, natürlich in Renaissancetracht (1721. Frankfurt a./M. im Besitz der Dargestellten). Die langen scharfen von schwarzem Haar eingefassten Züge sind durch rötliche Fleischschatten noch besonders unterstrichen. Ein rotes Federbarett, das ausgeschnittene Kleid, ein dunkelgrüner Mantel, eine graue Marmorwand und ein roter Brokatvorhang müssen hier erst aus einem Menschen ein »Bild« machen. Ruhiger und angenehmer ist Steinles Kinderbild seiner Tochter in ganzer Figur. (1719. Frankfurt, Dr. A. v. Steinle). — Der Aachener *Alfred Rethel* ist stärker und härter, leider erliegt er, ähnlich wie Grabbe in der Dichtung, einer unleidlichen Manier, immer Granit reden zu wollen. Seine berühmte Farbenskizze zum Kopfe des toten Karl des Großen (für die Aachener Rathausfresken) ist in den Formen recht wenig eigen, unleugbar klassizistisch — auch hat sicher nie eine Leiche so ausgesehen. Herrlich freilich ist das blaugrüne Lichterspiel, das durch die

Schleier über das Haupt fällt. Der Kopf des lebenden, frevelhaft neugierigen Kaisers Otto (zum gleichen Bilde) erscheint bei aller Kraft, mit der der tief forschende Blick gegeben ist, zu behaglich, ja wohlgenährt. Zu sehr merkt man die Absicht, durch Eckigkeit groß zu erscheinen, in seinen, auch in der stark aufgetragenen Tendenz nicht recht künstlerischen Zeichnungen zum Totentanz — Silberstift, streifig gehöhlt — die das Dresdener Kupferstichkabinett besitzt. Schwerlich hat je ein Maler dem Bilde der eigenen Mutter einen so harten, fast vernichtenden Blick gegeben, wie Rethel: ihr Gesicht, in gelblichem Fleischton, hat in seinen stark betonten eckigen Flächen fast etwas Gemauertes (1408. Aachen, Suermond-Museum). Das Stärkste, was man auf der Ausstellung von ihm sieht, ist wohl ein unvollendeter Mädchenkopf im verlorenen Profil — metallisch glänzen die Lichtflächen, und auch der Blick des abgewandten Auges dringt zu uns. — *Moritz v. Schwind* wird, weil er deutsche Sagen gemalt hat, vielfach überschätzt. In seiner Zeichnung wie in seiner Farbigkeit ist er der echte Sohn einer nachgemachten, rankig spielerischen, hellen, hölzernen Gotik, etwa des Milieus, in dem die Texte zu Richard Wagners Tannhäuser und Lohengrin ihr Leben führen. Hart und bunt ohne wirklich gefühlte Kontraste, wirt verschlungen ohne märchenhaften Taumel der Form — so tritt uns sein vielgliederiges Aschenbrödelbild entgegen — einzelne der kleineren Füllungen und die in Blaugrün getauchte Mondscheinszene berühren noch am angenehmsten. In einigen kleineren Werken vermag Schwind wenigstens eine Stimmung festzuhalten. Sein »Kaiser Max auf der



CORNELIUS. DIE FRAU DES KUNSTHÄNDLERS WILMANS



GUSTAV HEINRICH NAEKE. RUTH IM ÄHRENFELDE

Martinswand« (1628. Wien, Hofmuseum) ist zeichnerisch ziemlich straff und farbig gut auf blau, grau und grün gestimmt. In dreifachem Aufbau steigt die überhängende Felswand empor, auf deren erstem Absatz der Kaiser betend kniet. Auf tannenbestandene Felsen und ferne blaue Gebirgszüge schaut man hinab — man darf hier an Albrecht Altdorfer denken. Der Hirt in weinrotem Wamms und blauen Strümpfen, der Kaiser in blaugrau mit grünem Kragen sind gut und bescheiden aus dem Farbton der Felswelt herausgehoben. Schwinds berühmtes Bildchen des aus dem Fenster schauenden Mädchens (1622. Darmstadt, Rittmeister v. Neufville) erweckt ähnlich wie das verwandte Werk der *Louise Henry* das gute Häuslichkeitsgefühl der »Biedermeierzeit«. Die grünen Bettvorhänge, das grüne Tuch am geschlossenen Fenster und die grauen Wände lassen uns still in dieses Zimmer hineinträumen. — Das Mädchen, das im Kahne steht (1616. München, Frau Bauernfeind) hat etwas von Poesien Lenaus und Anastasius Grüns. Das blaugraue Kleid, die bleigrauen Wolken, hinter denen tiefblauer Nachthimmel erscheint, die Spiegelung des unsichtbaren Mondes in der Ferne des Sees, geben uns in ihrem guten Zusammenklingen zu erkennen, daß auch Schwind wo ihm der Zwang des »Komponierens« nicht den Blick fürs Farbige raubte, sich auf die eigentlichen Aufgaben der Malerei zu besinnen wußte. Sobald er aber erfinden, dichten will, wird er unorganisch, er gibt

Romantik mit den Mitteln des Aktsaals und der Raffaelschule. So ist in seiner farbigen Zeichnung »der Erlkönig« (v. 1849) zwar die springende Bewegung des Pferdes, dem die Mähne nach vorn geweht wird, gut gesehen. Auch der wirre Blick und der eiszackenähnliche Bart des Königs wirkungsvoll — die Töchter aber ganz akademisch gezeichnet und gar kein Versuch gemacht, den Spuk etwa mit gespenstischer Natürlichkeit aus den knorrigen Weidenstämmen herauswachsen zu lassen. Wenn Rethel zwar prahlerisch, aber ernst die großen Linien der Historie mit starken Akzenten zu betonen liebt, wenn Schwind mit etwas spielerischem Gemütsreichtum die Welt des Märchens in wenig phantasievolle Formen zu gießen versucht — so schließt endlich *Wilhelm v. Kaulbach*, Cornelius' Schüler und Überwinder, den Kreis: er malt wirklich die Stenzen, wie sie seine Zeit verdient — den schellenlauten Geschichtsunterricht für Halbgebildete in den Fresken des Berliner Museumstreppehauses. Seine berühmte Jugendarbeit, die Silberstiftzeichnung »Das Irrenhaus«, ist auf der Ausstellung zu sehen und bekundet schon alle die Eigenschaften, die dem Raffaël des liberalen Bürgertums zu seinem Erfolge verhelfen: sicherer Blick für das Sensationell-Wirksame, das Geschick, einen Menschenknäuel für ein Opernfinale zu gruppieren, und eine glückliche Leere in allen Einzelformen. Überall Witze mit tragischem Inhalt. Wir sehen die unglückliche Mutter, die statt eines Kindes ein paar



JOSEF ANTON KOCH. TIROLER LANDSCHAFT

Bretter, in Windeln geschnürt, auf den Knien wiegt, den Größenwahnsinnigen, der eine Papierkrone trägt und einen Baumzweig als Szepter, den Idioten, der vor einem aufgeschlagenen Buche an den Fingern abzählend philosophiert, den starrblickenden Mörder, der sich ein hölzernes Schwert umgebunden hat, den religiösen Narren, der mit ungemein wonnigem Grinsen uns anblickt und ein Kreuz vor der nackten Brust hält — und zu allen den Wärter, der mit unbeschreiblicher Gleichgültigkeit auf dies Häufchen Menschenelend schaut und seine Pfeife schmaucht — Shakespeare mit Sauer Kohl! Wie wenig eigen sind in dieser ängstlichen Zeichnung etwa die Frauengesichter gebildet! — Auch in Kaulbachs Federzeichnungen zur Tierfabel trifft uns weder ein menschlicher noch ein tierischer Gesichtsausdruck mit warmem Leben — alles ist schnellfertige spielerische Zierform und rasch verständliche, billige Satire.

Die römischen Landschaftler, so aufgeregt sie die Natur zur Erzielung eines dröhnenden Rhythmus vergewaltigten, konnten niemals so unsachlich werden

wie die Historienmaler — die verführten Beispiele der Vergangenheit waren weniger zahlreich und die Natur zwang die freiwillig Armen immer wieder zu ihrem stillen Reichtum zurück. *Josef Anton Koch* (1768—1839) hat in seinem berühmten Bilde »Macbeth und die Hexen« (872. Innsbruck, Ferdinandeum) ganz die starke volle Musik der Umrißlinien des Asmus Jacob Carstens in der Gegenstellung der von einem gemeinsamen Mantel überwehten Hexen und der beiden Reiter, deren Tiere scheuen, — aber der blecherne Ton der Wellen erschreckt uns. Poussin und Claude Lorrain werden von ihm in ihrer Arrangiertheit, aber nicht im sicheren Reichtum ihrer Zeichnung, nicht im Glanz des zitternden Lichtes nachgebildet, in einem Wasserfall (881. Darmstädter Museum) dessen Wellen weißen Perrücken gleichen, auch Everdingen. Die Bilder sind in der Farbe meist reich, aber schwer, unatmosphärisch und wenig einheitlich, die Staffagefiguren gehen mit dem Farbton der Landschaft selten richtig zusammen. Am besten durchgezeichnet sind sie in »Noahs Opfer« von 1813

(882. Leipzig, Museum) wo wir außerdem eine weite Fläche mit einem Campagna-Gebirgssee, drei einzeln stehende Bäume auf einem Hügel, stahlblaue Felsen und den beliebten Regenbogen des Meisters zu sehen bekommen. Kochs frischestes Werk ist wohl die Landschaft mit der Kuhherde, diesmal aus seiner Tiroler Heimat (883. Innsbruck, Graf Enzenberg). Der Hirt posaunt, im Tal liegt ein Dorf, ein Fluß schlängelt sich, mächtig steigen grauviolette Berge auf, hinter denen eisige Ferner ragen. Das Ganze liegt trefflich im geteilten Lichte des Abendrots und des eben aufgehenden Mondes. Anspruchslos und gewinnend hat Koch zwei Porträts junger Adliger mit Gartenlandschaft gemalt (873. 874). Die aquarellierte Zeichnung eines Wasserfalles mit der Staffage eines nackten Mannes ist duftiger in der Farbe als die ausgeführten Sachen. Im Fache der »heroischen Landschaft« sind der als Zeichner des deutschen Familienlebens weit bekanntere Dresdener *Ludwig Richter* und *Friedrich Preller* Kochs Fortsetzer. Richter besonders in den größeren Stücken dunkel, schwer in der Farbe und wenig angenehm — auch er bedeutend freier und flotter, wo er der römischen Sirene entronnen, absichtslos einen Natureindruck festhält. So fühlen wir einen starken farbigen Schwung in dem 1839 gemalten Bildchen »Sturm im Riesengebirge« (1426. Dresden, Frau Kretschmar). Vorn rechts erblickt man ein flüchtendes Paar, in der Mitte einen Bergsee, bleischwarze Wolken, von leisem Rot abgelöst, im Hintergrund. Von Preller sieht man auf der Ausstellung die Ölskizzen zum Weimarer Odysseezyklus, hell und flockig, von der lustigen Buntheit von Theatervorhängen. Ihm verhalf der Zufall zu seinem wertvollsten Werke — zu der schlichten Bleistiftzeichnung »Goethe auf dem Totenbette«, die uns die ruhige Überwindung des Todes in einer für uns alle hoffnungsvollen Weise vorhält.

Das klassische Schema verschwindet, das in schlechtem Sinne Theatermäßige des Aufbaus bleibt aber bei einigen Späteren, die in Rom gemalt haben. Der Düsseldorfer *Wilhelm Schirmer* baut in seiner »Campagna-Landschaft mit Sturm« von 1856 (1537. Karlsruhe, Kunsthalle) seine heroische Symphonie aus großem, fast ganz schwarzem massigem Laubwerk, dichtgeballten, noch ein wenig wattigen Wolken, rötlichen Steinblöcken und einer klein, breit und in glücklicher Buntheit hineingesetzten Bauernfamilie. Etwas klebrig, aber stark im Problem wirkt die Fontäne im Park der Villa Borghese vom gleichen Jahr (1533. Halle, Stadtgemeinde), wo gelbe Strahlen durch die dunklen Zweige brechen. — Aufgeregt in den Gestalten der überlasteten, scheuenden und stürzenden Pferde und zugleich ängstlich und überladen in der Zeichnung erweist sich *Chr. Friedrich Nerly* (1807—1878) in dem Bilde, das den Transport eines Marmorblockes für Thorwaldsen schildert (1248. Schweriner Museum). Die reiche Tonskala des rosa und grau in den breit und locker behandelten Wolkenmassen des Gewitterhimmels macht das Verdienst dieses Werkes aus.

Der Schule Joseph Anton Kochs stehen schon von

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XVII. H. 7

Anfang an einzelne Künstler gegenüber, die die Kosten einer reich komponierten gesprächigen Landschaft mit selbständig erworbenen Mitteln zu bestreiten streben, und einzelne urkräftige Maltalente, die trotz Poussin und Claude die Szenerien des Südens mit eigenen neuen Augen anschauen. Deutscheste Art mit römischer Großzügigkeit zu vermählen, das war das Ziel, dem der so früh verstorbene *Karl Philipp Fohr* aus Heidelberg (1795—1818) in seiner großen »Romantischen Landschaft« (496. Besitz des Großherzogs von Hessen) nacheilte. Weit ist da die Welt aufgerollt, ein feines leichtes gelbliches Morgenlicht fällt von rechts her auf die Hügel. Ein zerklüfteter Felsweg, von starken Baumstämmen und braunem Laub eingerahmt, mit grauen Bergzacken im Hintergrund führt ins Tal, wo blaue Gebirge schimmern. Und viele Gestalten des deutschen Märchens gehen auf dem Wege: Pilger in bunten Trachten, ein Mädchen in heftig grünem Mieder und roter Schürze führt zwei Kinder hindurch, Krüge tragend, und pfeifende Hirten sind hinter der Herde. Ein unruhiges starkes koloristisches Wollen spricht hier aus jedem Pinselzuge. — Naiver ist bei noch tieferem Farbenklang der gleichfalls früh entschwundene *Franz Horny* (1797—1824). Im Neuen Museum sieht man von ihm ein Aquarell: auf einem schattigen Wege erscheinen dem jungen Hirten Paris drei ganz ins Deutsch-Bäuerliche übersetzte Schönheiten, fragend und aufmunternd. Alle Farben sind hier in breiten Flecken gegeben, das Rasengrün leuchtet in smaragdenem Glanze, die Berglandschaft steigt glücklich und leicht auf, die hellen Birkenstämme strahlen gegen das dunkle Laub. Hier sind, mit ruhigerem zeichnerischen Können, bereits die letzten Ziele der Böcklinschen Stimmungslandschaft vorweggegriffen.

Mit märkischer Unverfrorenheit trat der Berliner *Franz Catel* an die Menschen und Dinge da unten im Süden heran. Wie unmittelbar gesehen ist alles in der Ölskizze »Der Golf von Neapel« (259. Kopenhagen, Galerie): die brauenden Wolken, in die sich etwas Sonnenrot mischt, und der weiße Schaumrand der anschlagenden Wellen! Auch die illustre Künstlergesellschaft, die unter höchstgelegener Beteiligung des bayerischen Kronprinzen in der spanischen Weinkneipe auf Ripagrande in Rom zusammensitzt, wird ihm in dem bekannten Bilde der Münchener Pinakothek gerade gut genug für eine dunkel-kräftige Lichtstudie in der Art der Bamboccio oder gar Ostade. Links der Wirt, der die Flaschen heranschleppt, rechts der Tisch mit den sich pathetisch gebärdenden Zechern. Das Tor weit offen auf die Piazza di Spagna. Spärliches Kneipenlicht auf all den Gesichtern, draußen ein kaltes Hellblau und Gelb — Roms Farben.

Eine »Landschaft bei Rom« mit schön gerötetem Abendhimmel, kühn zerrissenen geschwärzten Wolken und einem überreichen Braun des Vordergrundes hält das Auge lang fest — sie ist von *Ernst Fries* (1801—1833) der als Heidelberger, durch sein frühes Sterben und durch das Pathos seines Naturempfindens mit Karl Philipp Fohr, durch die Breite seiner Mal-



HORNY. PARISURTEIL

weise und seine frische Sachlichkeit aber mit Catel zusammengehört (538. Geschwister Fries, Heidelberg),

Die Liebe, die der Deutsche der Einzelform entgegenbringt, das Finden der großen beherrschenden Linie, andachtsvolle Verehrung vor den Wundern der Luft und des Lichts, und klare Vornehmheit in der Wahl der Farben, diese vier Kräfte finden ihre so oft vergeblich ersehnte Vereinigung in den besten Werken des überlegensten aller deutsch-römischen Maler, des Hessen *Martin Rohden* (1778—1868). Was auf der Ausstellung von ihm zu sehen ist, wurde in verdienstlichster Weise durch Bernt Grönvold zusammengebracht und gehört wohl ausnahmslos den ersten Jahrzehnten des 19ten Jahrhunderts an. Mit beglückender Klarheit zeichnen sich bei Rohden immer Laub, Mauerwerk und Bergumriß gegen einen in geheimnisvoller Kühle durchleuchteten, sei es hellblauen, sei es leicht geröteten Himmel ab. Rohdens Grün ist von erlesenster Tiefe und fein abgestufter Leuchtkraft. Wohl

kaum jemals sind Edelkastanien in ihrer breiten Pracht so verherrlicht worden wie in Rohdens Bild aus Grotta Ferrata (1442 a) der graue und rotviolette Abenddunst über dem fernen Rom nie so zart und sicher festgehalten wie in Rohdens Tivoli, dessen beide Hügel das verdämmernde Zauberbild einrahmen (1439), die ungeheure Weiträumigkeit der Campagna kommt uns selten so nahe wie auf Rohdens Gemälde (1440), wo ein paar Ruinen in den mächtigen Hügelrücken versinken und ein gespenstisches hellbraunviolettes Licht sich über alle Dinge ergießt.

Von Martins Sohn, *Franz von Rohden*, der erst vor zwei Jahren starb, sind, gleichfalls aus Grönvolds Besitz, zwei Brustbilder von Frauen, beide vom Jahre 1835, zu sehen: vornehm zu einfach edlem Umriß gesteigert, in der Farbe aber von einem etwas kränklichen Gelb beherrscht, — eine Kunst, wie sie dem selber nur feinen Sohne eines Großen wohl anstehen mag.

(Fortsetzung folgt)

ZU MEISTERWERKEN DER RENAISSANCE

BEMERKUNGEN EINES ARCHÄOLOGEN

1. *Michelangelos Medicigräber*. Allbekannt sind die beiden kurzen Vierzeiler von Strozzi und Michelangelo selbst auf die Statue der »Nacht«. Das erstere enthält, außer der Wendung von dem Angelo, der das Werk geschaffen, nichts als den in hundert Epigrammen auf Kunstwerke variierten Gedanken: aus totem Stoff und doch so lebensvoll. Michelangelos Antwort ist gedankenreicher, doch, zu sehr durch den Vorgänger bedingt, gibt sie überdies nur eine Erklärung der einen Gestalt, nicht aller vier, noch dessen, was die Hauptsache ist, der paarweisen Gegenüberstellung. Einer anderen Äußerung aus Michelangelos Zeit werden wir uns weiterhin zu erinnern haben.

In dem glänzenden Sixtinawerk II 566 findet Steinmann, einem Fingerzeige B. Varchis folgend, die Gegenüberstellung von Tag und Nacht durch eine Anregung Dantes gegeben. Im *Paradiso* I, 43 — zu dem Zitat Varchis fügt Steinmann noch Inf. XXX, 118, könnte auch *Purg.* XXX, 23 und vielleicht noch anderes hinzufügen — schildert Dante den Sonnenaufgang zur Zeit des Äquinoktium mit den Worten *fatto avea* (nämlich die Sonne) *di là mane e di qua sera*. Doch ist schwer einzusehen, wie in diesen Worten die *plastische* Gegenüberstellung von Morgen und Abend gefunden werden könne. Auch darf man von *dichterischen* Vorstellungen nicht reden, wo das Naturphänomen unmittelbar angeschaut, nicht durch irgend welches Gleichnis umgeprägt worden. Wie anders, wo Dante *Purg.* XXX, 7 die Morgenröte *la chiarissima ancella del Sol* nennt, damit aber auch wahrscheinlich auf antike Vorstellung zurückgreift. Antike Kunst und Dichtung liefern nun auch dort das, was man in jenen Stellen aus Dante nehmen zu können fälschlich vermeinte.

Phidias war, soviel wir wissen, der erste Künstler, der die olympische Götterversammlung von den Gestalten des emporfahrenden Sonnengottes und der untertauchenden Mondgöttin eingerahmt darstellte, so bei der Geburt Athenas am Ostgiebel des Parthenon, vielleicht auch bei der Geburt Pandoras an der Basis der Parthenos, so gewiß bei der Geburt Aphrodites an der Zeusbasis. Das war wirklich »plastische Gegenüberstellung«; und sie beruhte wirklich auf alten »dichterischen Vorstellungen«. Und wie hier Morgen und Abend das *himmlische* Lokal andeuten, so hatte derselbe Phidias im Westgiebel desselben Parthenon den Götterstreit auf der attischen Burg mit den Gestalten der attischen Flußgötter eingefäßt, damit älterem, in Olympia, wie bezeugt wird, gegebenem Beispiel folgend. Diese poetischem Sinne so natürliche Veranschaulichung des Himmels durch die kreisenden Gestirne, der Erde durch Erd- und Wassergottheiten ist der alten Kunst nicht wieder verloren gegangen; denn von den

Griechen ging sie auf die Römer über. Der kapitolinische Jupitertempel in domitianischer Erneuerung zeigt in seinem Giebel Jupiter zwischen Juno und Minerva thronend, von den Seiten her Sol und Luna auf ihren Wagen. Es ist begreiflich, fast selbstverständlich, daß der Sinn solcher Einrahmung des Hauptbildes eben mit der Beschaffenheit und Bedeutung dieses Mittelbildes sich etwas nach dieser oder jener Seite hin verschieben konnte. Ja, mit Sicherheit zu sagen, was sich der Künstler später im einzelnen Fall dabei dachte, wird man sich überhaupt nicht vermessen. Man mochte also die Götter des Morgens und des Abends bald mehr im örtlichen, bald im zeitlichen Sinne verstehen; so zum Beispiel wenn Helios, wie am delphischen Tempel, nicht auf- sondern untergehend erschien. Noch eine andere beachtenswerte Bedeutung wird einer fast symbolisch-abgekürzten Darstellung durch Beischrift verbürgt, wenn auf römischen Münzen verschiedener Kaiser, namentlich der Flavier, einer weiblichen Idealfigur, die auf der Rechten den Kopf des Sonnengottes, auf der Linken den der Mondgöttin trägt, *Aeternitati August(ae)* beigeschrieben ist: die ewig gleichmäßig kreisenden Gestirne sind, leicht verständlich, Symbole der Ewigkeit geworden, und in höfischer Devotion ist diese Ewigkeit dem regierenden Kaiser beigelegt¹⁾.

Hat aber Michelangelo jene antiken Vorstellungen gekannt, hat er sie kennen können? Von zweien wenigstens dürfen wir dies ohne Wagnis behaupten: *erstens* von dem kapitolinischen Giebel, von dem jedenfalls eine, vielleicht sogar zwei Nachbildungen auf römischen Kaiserreliefs damals in Rom an öffentlicher Stelle sichtbar waren²⁾; *zweitens* von dem großen Sarkophag, der wie heut, schon damals, seit dem Jahre 1256 als Grabmal eines Papstnepoten in der Vorhalle von S. Lorenzo *fuori le mura* unter einem Tabernakel aufgerichtet stand³⁾. An diesem Sarkophag selbst ist der Verstorbene in zwei wichtigen Handlungen seines Lebens: Opfer und Eheschließung dargestellt; am Deckel links *Sol* mit voranschwebender Aurora emporfahrend über einem gelagerten Bärtigen, den einige für einen Wasser-, andere für einen Erdgott halten, rechts die niederfahrende *Luna* von der

1) Vgl. O. Jahn, *Archäolog. Beiträge*. S. 79.

2) Das M.-Aurelische Relief befindet sich seit dem Jahre 1515 im Conservatorenpalast, war vorher in S. Martina. Vgl. Michaelis, *Röm. Mitteil.*, 1891, S. 24. Ebenda auf Taf. III das andere, das um 1550 jedenfalls in Rom bekannt war, wohl damals schon, wie später, gleichfalls im Conservatorenpalast.

3) Vgl. die Beschreibung des Sarkophags und seine Geschichte bei Matz u. v. Duhn, *Zerstr. Bildwerke* II n. 3090.

Nacht empfangen, dazwischen zunächst je ein Dioskur und in der Mitte drei Götter, die als himmlische, meist aber als unterirdische verstanden wurden. Natürlich vermögen wir nicht zu sagen, wie Michelangelo sie verstand. Darauf kommt auch wenig an: wichtig aber ist, daß er hier Morgen und Abend oder Tag und Nacht in Beziehung zu dem Verstorbenen an einem Grabmonument plastisch dargestellt fand. Denn damit scheint mir, auch wenn man sich nicht berechtigt fühlen sollte Michelangelo die Bekanntschaft mit jenen Münzbildern der *Aeteruitas* zuzuschreiben, doch die notwendige Voraussetzung für die Tag- und Nachtgestalten auf den Gräbern der beiden *Capitani* gegeben zu sein.

Zu weiterer Bestätigung, daß diese Grabdenkmäler wirklich in der Antike wurzeln, sei noch auf etliche Einzelheiten hingewiesen, die zum Teil nur geplant wurden, nie zur Ausführung kamen.

Aus den Handzeichnungen¹⁾, die jüngst Burger gesammelt, und zu denen Steinmann ein besonders wichtiges Blatt der Albertina nachgetragen hat, erfahren wir, wie die Entwürfe des Meisters wechselten und, durch mannigfachen Wandel hindurch verkümmert, ihre letzte Gestalt gewannen. Ohne Zweifel dürfen wir uns auch auf die nicht zur Ausführung gekommenen Gedanken berufen. Gerade unter ihnen sind mehrere von zweifellos antikem Ursprung, so die ausgespannten Festons, mögen sie von hermenartigen Figuren oder schwebenden Flügelknaben getragen oder an Kandelabern oder Balustraden aufgehängt sein; so auf dem Blatt der Albertina oben in der Mitte ein unverkennbares *Tropäum* und in den Seitenfeldern daneben trauernd und gebeugt sitzende Besiegte. Was könnte aber gerade für die Hauptfiguren beweisender sein als die Flußgötter, deren Zugehörigkeit überall erwähnt wird, von denen aber erst Steinmann a. a. O. so glücklich war, sogar zwei Tonkopien nachzuweisen, in überraschender Übereinstimmung mit der Gesamtanordnung auf dem Lorenzgrab des Albertinablattes. Kennlich sind die Flußgötter oder einer von ihnen auch auf der Zeichnung des British Museum bei Burger 34, 3²⁾ und des Louvre ebenda Fig. 207. Beidemale haben die Flüsse hier die umgekehrte Richtung, indem sie mit dem Rücken gegen den Sockel, mit den Beinen nach außen lagern, wie es für antike Flußgötter das Gewöhnliche ist. Wir dürfen also

1) Geymüller, Michelangelo Buonarroti als Architekt war mir leider nicht zugänglich; Burger, Das Florentinische Grabmal bis Michelangelo, Taf. XXXII ff.; Steinmann in dieser Zeitschrift N. F. VII, 39.

2) Es ist ein offener Irrtum, wenn Burger S. 359 (auch Geymüller?) und Steinmann, S. 42, diese Zeichnung für einen Entwurf zu dem halbierten Doppelgrab ansehen. Von diesem rühren allerdings die drei Felder her, welche zwischen dem Sarkophag und dem Capitano eingeschoben sind. Im übrigen ist aber größte Übereinstimmung mit dem Albertinablatt, und namentlich beweisend ist der Sarkophag mit den daraufliegenden *Crepuscolo* und *Aurora* und eben den Flußgöttern daneben. Es ist ja nie davon die Rede, daß solche Gestalten für das oder die anderen Gräber geplant wären. Auch der Capitano hat dieselbe Gestalt wie in Fig. 207 und auf dem Albertinablatt.

hier einen *älteren* Gedanken des Meisters finden, der danach die Umdrehung der Flußgötter vornahm, um sie mehr in den Gesamtumriß der Komposition hineinzuzwingen¹⁾. Ob das mit einer Änderung des gesamten Aufbaues zusammenhängt, wage ich nur zu fragen, nicht zu beantworten. Die Flüsse waren vor der mit dem Jahre 1536 in der Ausführung der Monumente eintretenden Pause noch nicht angefangen, und, als nach dieser die Arbeit wieder aufgenommen war, wird im Jahre 1533 zuerst erwähnt, daß Tribolo auch eine »trauernde Erde« und den »triumphierenden Himmel« ausführen sollte, deren Platz durch das Abertinablatt in den jetzt leeren Nischen neben dem *duca Loreuzo* bestimmt wird. Damit scheint die Umwandlung der anfangs geplanten freien Gruppe in eine mit Statuen geschmückte Wand, die freilich auch selbst unvollendet bleiben sollte, entschieden. Fassen wir dagegen die Hauptfiguren ins Auge, den *Capitauo*, der auf dem öfter genannten wie auch auf einem anderen Blatt in antiker Nacktheit fast einem Herkules gleicht, wie er in der höchsten Region thronet, unter ihm in der mittleren, auf der Wölbung des *cassoue*, »Abend« und »Morgen« liegen, und ganz unten »*per terra*«, wie wiederholt gesagt wird, die *Fiumi*: erinnert das nicht an den kapitolinischen Giebel, wo zu oberst in der Mitte die drei Götter thronen, tiefer Morgen und Abend kreisen, zu unterst in den Ecken sitzende und liegende Gestalten sich befinden.

Der antiken Reminiszenzen sind aber noch mehr. So zunächst die Form der *cassou*. Die Zeichnungen verraten uns, daß auch sie sich erst allmählich durchgesetzt hat. Einen Sarkophag ähnlicher Form, der zu Michelangelos Zeiten bekannt gewesen wäre, vermag ich allerdings nicht nachzuweisen. Doch scheint es außer Zweifel, daß, da diese Form des wie von Trapezophoren hochgetragenen Sarges antik ist²⁾, Michelangelo sie nicht zum zweitenmal erfunden hat.

Von den antiken Lichtgottheiten ist die eine männlich, die andere weiblich; ebenso auf den Medicigräbern, hier der Tag, dort der Abend männlich, Nacht und Morgen dagegen weiblich, keineswegs in durchgängiger Übereinstimmung mit dem sprachlichen Geschlecht ihrer gewöhnlichen italienischen Namen. Michelangelo hat sie anders als in den genannten antiken Vorbildern geordnet: Nacht und Abend links statt rechts, doch alle vier so, daß, wie der Beschauer sich umdreht, er die Zeiten in regelmäßigem Kreislauf aufeinander folgen sieht.

Die Nacht hat man mit Recht der Leda desselben Meisters verglichen, die wiederum sicher von antikem

1) Es ist ein wenig irreführend, daß Steinmann a. a. O. S. 41 f. fast immer von *Tonmodellen* Tribolos spricht, obgleich er S. 42,1 den höchst dankenswerten Nachweis beibringt, daß zwei Tonmodelle von Flüssen von Michelangelo selbst eben zu Füßen des Lorenzgrabes aufgestellt waren, die der große Meister selber hatte in Marmor ausführen wollen. Eben diese wird Tribolo, wie auch Steinmann richtig sagt, kopiert haben gleich den anderen Figuren, die, wie Vasari VI, 60 bezeugt, damals bereits in der Kapelle standen.

2) Ein Beispiel bietet Clarac *musée de scult.* 260, 623.

Vorbild abstammt; doch scheint mir noch eine andere berühmte Antike, die Michelangelo im Statuenhofe Julius' II. sah, die Ariadne, damals Kleopatra genannt¹⁾, nicht ohne Anteil an jener Schöpfung zu sein. So weit die »Nacht« in der Schwierigkeit ihrer Lage, in der Stärke des Kontraposts über die Ariadne hinausgeht, so scheinen doch die Unruhe im Schläfe, die willenlosen Traumbewegungen jener nicht ganz ohne Anregung von dieser her entstanden.

Die Nacht ist die einzige der vier vorhandenen symbolischen Gestalten, die reich mit Beiwerk ausgestattet ist. Davon mag die Eule als allzeit verstandenes Symbol hingehen; nicht so die Maske und der dicke Kranz, der besonders unter dem linken Fuß der Schlafenden sichtbar wird. Bärtige Masken bilden auch den Eckabschluß jenes Sarkophagdeckels von S. Lorenzo, und bekannt ist, zum Beispiel aus den letzten Worten des sterbenden Augustus, der antike Vergleich der Welt mit einer Bühne, des Lebens mit dem Spiel eines Mimen, an dessen Schluß die Maske abgelegt wird. Dicke Kränze sind der Schmuck zahlreicher antiker Sarkophage, auch der auf ihren Särgen liegenden Bilder des Toten.

Antike Vorbilder gaben also Michelangelo den Gedanken ein, die Bilder der *Capitani* wie apotheosiert in der Höhe zwischen die am Himmel wechselnden Tag und Nacht, Morgen und Abend zu stellen. Das bestätigt schließlich noch eine oft angeführte Erklärung Vasaris, VII. 195 f., die von Michelangelo selbst herkommen könnte: nicht nur die Erde sondern *tutte le parti del mondo* umgaben nach des Meisters Willen die Toten, um ihren Ruhm zu erhöhen. Denn das ist ungefähr dieselbe Erklärung, die ein gelehrter Archäologe den ähnlichen Figuren antiker Kunst gab²⁾: Zeugen zu sein dessen, was in ihrer Mitte dargestellt war.

Ein Wort endlich noch über die, wie mir scheint, nicht genügend beachtete Dissonanz zwischen der Komposition wenigstens zweier von den liegenden Tageszeiten und der Form ihrer Träger. Sehr deutlich ist bei der »Nacht« und dem »Tage« die gerade Unterflache dieser Figuren kenntlich, in welche die dem Sarkophagdeckel angepaßte Rundung erst nachträglich hineingeschnitten ist. Der erste Gedanke, der sich aufdrängt, ist, daß diese Unterfläche einst wagerecht zu liegen bestimmt war. Legt man jedoch, was mit Photographien ja leicht getan, die Figuren so, dann kommt ihr Oberkörper zu tief zu stehen, während er jetzt richtig gestellt ist. Es ist aber ferner unverkennbar, daß die Figuren von »Nacht« und »Tag« auf die Deckelkurven, auf denen sie liegen, keinerlei Rücksicht nehmen, während bei »Morgen« und »Abend« solche Rücksichtnahme sehr bemerklich ist. Darum gestatteten die beiden ersteren nur minimale Ausschnitte, und auch so noch wird der »Tag« von dem betreffenden Ausschnitt fast tangiert. Bei »Morgen« und

»Abend« ist dagegen der Ausschnitt so stark, daß hier von wagerechter Unterfläche so wenig sichtbar, daß man an ihrem einstigen Vorhandensein zweifeln mag. Trotzdem bleibt hier vom Unterlager noch eine fast ganz entlang gleichmäßig starke Trennungsschicht zwischen Deckel und Körper übrig. Mit anderen Worten, hier läuft der untere Umriß der Gestalten vom Ellbogen bis zur Kniekehle der Deckelkurve fast parallel, während derselbe Kontur bei der Nacht und dem Tage zur Deckelkurve sich geradezu gegensätzlich verhält. Da »Abend« und »Morgen« das gestreckte Bein bis zur Kniekehle und fast darüber hinaus auf dem Deckel ruhen lassen, hat auch das überhängende Unterbein kaum etwas von dem Widerstreit behalten, der bei der »Nacht« und dem »Tage« von verletzender Schärfe ist: wo hier das Auge und der nachfühlende Sinn unter dem ausgestreckten Fuß ein Unterlager heischt, ist nur Luft und leerer Raum. Wie immer also Michelangelo ursprünglich die gerade Unterfläche dieser beiden anzupassen denken mochte, an die gewölbten Deckel dachte er damals noch nicht, während solche von der Komposition der anderen beiden Gestalten vorausgesetzt werden.

2. Über *Michelangelos David* möchte eine Bemerkung noch am Platze sein, obgleich die Beobachtung, auf die sie sich gründet, auch von Symonds gemacht worden ist. Hatte selbst Springer, offenbar nur nach Abbildungen, meinen können, David halte — als wäre er ein Linkser — in der Linken die Schleuder, in der Rechten den Stein, so sah Symonds richtig, daß der Ledersack, mit dem Stein darin, in der Linken liegt¹⁾, die Enden der über den Rücken hinlaufenden Schleuder dagegen in der Rechten. Wird man aber nicht fragen, was den Künstler zu dieser eigenartigen Anordnung bewog? Ob man jemals irgendwo die Schleuder in dieser Weise gehandhabt, weiß ich nicht. Vegetius sagt nichts davon, er gibt nur die Anweisung, den Stein nicht mehr als einmal um den Kopf schwingen zu lassen; und die drei Germanen, welche an der Markussäule den Kaiser über einen Fluß hin bedrohen, lassen, wie es wohl das gewöhnliche war, die geladene Schleuder von der Rechten herabhängen. Wer aber jemals sich mit einer Schleuder versuchte, sagt sich gewiß, daß es durchaus möglich und leicht ist, der wurfbereiten Schleuder diese Lage zu geben, und die Phantasie des Beschauers wird den Akt des Schleuderns daraus unschwer entwickeln. Der Hirtenjüngling, der freilich selbst zum »gigante« ward und einen Goliath von entsprechenden Verhältnissen sich vorzustellen kaum gestattet, ist so weit an den Feind herangetreten, wie ihm nötig schien und sucht nun mit den Augen den Zielpunkt für sein Geschöß.

Es wird im biblischen Bericht nicht ausdrücklich gesagt, daß David die Schleuder verborgen habe; doch scheint Goliath sie nicht zu sehen, da er höhnend

1) Nach Michaelis, Jahrbuch d. arch. Inst. 1891, S. 18 spätestens seit dem Jahre 1511.

2) Stephani im *Compte-rendu* für das Jahr 1860. Über die Neigung der Alten, wichtige Vorgänge oder Erscheinungen in ein aus Personifikationen zusammengesetztes Weltbild hineinzustellen vgl. auch meine *Ara Pacis*, S. 177.

1) Das Stäbchen, das Symonds in der rechten Hand gesehen hat, ist mir entgangen. Wenn es nicht etwa eine Stütze ist, läßt es sich wohl verstehen als Mittel, den einen Riemen um so fester zu halten, wenn der andere losgelassen wird. Auf dem Deckenbilde der Sixtina bei Steinmann, Taf. VIII, ist solches nicht zu erkennen.

nur den Stecken erwähnt, den Michelangelo samt Tasche und Kleid abgetan hat. Sein David macht es nun jedenfalls so, daß er die geladene Schleuder so unsichtbar für den vor ihm Stehenden wie möglich nach hinten hinaufschwenkte, so daß der Stein über die linke Schulter nach vorn flog, wo ihn die Linke faßt, um ihn im richtigen Augenblick wieder über die Schulter zurückzuwerfen. Den so begonnenen Schwung des Steines wird dann die Rechte sogleich aufnehmen und ihn einmal im Kreise von unten nach vorn oben herumführend, sobald er die rechte Höhe erreicht hat, mit Loslassung des einen Riemens entsenden. Dürfen wir also füglich denken, daß der Künstler die Schleuder vor dem Gegner verbergen lassen wollte, damit dieser nicht etwa den Schild vorhielte, so drängt sich doch auch der zweite Gedanke auf, daß die Schleuder auch dem Beschauer nicht allzu sehr ins Auge fallen sollte, um das Verhältnis zwischen dem *gigante* und seiner Waffe nicht zu auffällig werden zu lassen. Noch viel entscheidender war aber offenbar ein technischer Grund. Die von der Rechten frei hängende Schleuder wäre im Marmor, auch wenn sie aufs kleinste Maß herabgesetzt wäre, eine üble Sache gewesen — vorausgesetzt, daß der vorhandene Block sie überhaupt hergab. Darum beschränkte der Künstler die freischwebenden Teile auf ein Minimum und ließ die Riemen der Hauptsache nach dem Rücken anliegend von der Rechten zur Linken hinaufgehen. —

3. Der »Botticelli« *Pallavicini* stellt unbedingt eine Frage, mögen wir sie beantworten können oder nicht. Doch nicht die nach dem Meister ist gemeint¹⁾, die zu beantworten ich mich nicht getrauen würde. Unter Botticellis Frauengestalten finde ich allerdings keine, die so schlicht in der Haltung, so groß in den Formen; keine auch deren Gewandung so frei und natürlich wäre. Und doch mutet die Darstellung der Stufen unten und der ausgebreiteten Kleider etwas altertümlich an. Wenn ein Werk Botticellis, würde es demnach wohl seiner späteren Zeit gehören. Nicht diese Frage also ist gemeint, sondern: wer ist das unselige Weib, das seine Gewänder, bis auf das eine letzte, auf den Boden geworfen hat und in trübem Morgengrauen²⁾ sich vor der verschlossenen Pforte eines klosterartigen Gebäudes wie Einlaß erwartend hingesezt hat. In tiefster Zerknirschung neigt sie das von schwarzem Haar umflossene Haupt und begräbt das Antlitz in die auf dem Schoße ruhenden Hände. Ist es ein beliebiges, ein namenloses Weib, das seinen Fehl beweint und Buße zu tun vor dieses Tor kam? Kann ein so allgemein gehaltener Gedanke den Beschauer befriedigen, konnte er einen Maler jener Tage zur Darstellung verlocken?

Wie anders wäre es, wenn diese eine Frau statt aller Frauen von Florenz da säße, ja wenn sie die

1) In der *Rivista d'arte* 1905, S. 120, werden von einem, dem das Bild unzugänglich war (im Unmut!) Zweifel an der Echtheit geäußert.

2) Dies ist allerdings nur ein Urteil nach der Photographie; doch scheint der Vorgang selbst diese Zeit zu fordern, und Steinmann urteilt ebenso.

Stadt Florenz selbst darstellte, die durch Fra Girolamos, des Mönches von S. Marco, flammende Predigten¹⁾ wider die Sittenlosigkeit zerknirschte und reumütige Firenze? In einer seiner früheren Predigten am 1. November 1494 (V. u. C. S. 52) über das Thema: *poenitentiam agite, appropinquabit regnum coelorum*, wendet Savonarola sich an die Zuhörer, auch an das *cuore umano*; meist aber redet er, so auch in den folgenden Predigten, Florenz an: *o Fiorenza siedi sopra i finimi dei tuoi peccati, fa un finime di lagrime per lavarli*. Auch mit Italia und Roma zusammen redet er die Stadt an, meist aber sie allein; S. 63 ruft er sie dreimal hintereinander in dringendster Mahnung; ein andermal redet er ihr väterlicher zu *figliuola mia*. Allen, auch den Priestern wirft er die Freude an allem Äußerlichen vor, Hochmut, Sinnenlust und Sittenlosigkeit; den Frauen Putzsucht und Leichtfertigkeit. Ganz besonders rügt er (S. 42) die Zügellosigkeit an den kirchlichen Festen. Wie er dann einige Jahre später, am 17. Februar 1496 die Wirkung seiner Predigten rühmt, da stellt er der alter Schamlosigkeit die Besserung gegenüber: *la città di F. che nel tempo del carnevale soleva esser tutta dissoluta, questa volta è stata in gran devozione* (S. 196), was im einzelnen belegt wird: früher *pel carnevale si facevano molti peccati*, jetzt hätten auch die Kinder gebeichtet *ed è stato questo carnevale quasi una quaresima* und *per il ridere, per le dissoluzioni che soleva fare il popolo in quel giorno, tu sai quante lagrime furono sparse* beim Anhören der Lobgesänge, die die Kinder zu Jesu Christi und seiner Mutter Ehren hätten erschallen lassen. Zwei Jahre später (S. 292) rühmt er die guten Frauen und Kinder, weil die *onestà del vestire* zurückgekehrt sei.

Nun liegt unter den abgeworfenen Kleidern der Reumütigen auch eines an dem mit deutlicher Absicht, über die Stufe herabhängend, die spitze Narrenkappe sichtbar gemacht ist. Also Florenz hat mit dem Putz des Karneval, der nur der prägnanteste Ausdruck der weltlichen Lust ist, die Torheit abgetan und faßt reumütig den Vorsatz, sich zu bessern.

Ob nun von Botticelli oder einem anderen gemalt, dürfte das Bild, wenn hiermit richtig erklärt, durch die Predigten Savonarolas zwischen den Jahren 1494 und 1496 entstanden sein.

4. Tizians »*Amor sacro e profano*« hat in den letzten Jahren lebhaft Besprechung erfahren²⁾. *Wickhoff*

2) Vgl. P. Villari e E. Casanova scelta di prediche e scritti di fra Girolamo Savonarola 1898.

1) *Wickhoff*, Jahrb. der Kgl. Preuß. Kunstsamml. 1895, S. 9; *Palmarini*, *Nuova Antologia* 1902; zustimmend *Steinmann*, *Kunstchronik* XIV, 117, während *R. Förster* im Jahrb. d. Kgl. Preuß. Kunstsamml. 1904, S. 20, die Deutung als das Gegenteil von unanfechtbar bezeichnete und *Wickhoff* zustimmte; *Gronau*, *Repertorium* XXVI, 177; *Gnoli*, *Rassegna d'arte* 1902, 177; *Palmarini*, ebenda 1903, 40; ebenda *Borromeo*; *Maas*, *Kunstchronik* XIV, 181; *Riese*, *Frkf. Ztg.* wie auch *Avenarius* bei *Schumann*, *Kunstwart* 1905, Sept., 599. Eine Zusammenstellung der verschiedenen Deutungen gibt S. Reinach, *Rev. archéol.* 1904, I, S. 277 (vgl. ebenda 1905, VI, S. 353 gegen eine Deutung aus dem *Pervigilium Veneris*), wie auch *Venturi*, s. Anm. 3.

hatte ziemlich kurzweg mit dem Hinweis auf Valerius Flaccus *Argonautica* VII, 194 ff. die Deutung begründet, daß hier Venus Medea überrede, Jason zu lieben. Ein italienisches Rittergedicht war es dagegen, das *Palmarini* eine kaum minder überraschende Erklärung des Bildes eingab; in Bojardos *Orlando innamorato* fand er mehrfach wirksam einen Brunnen, aus dem man sich Haß für Liebe trinkt, und nicht weit davon einen Bach, dessen Wasser das Gegenteil wirkt, zur Liebe entflammt. «Der Maler habe, beide Wasser vertauschend, dem Brunnen vielmehr das Liebe wirkende Wasser gegeben und auf diesem Brunnen sitzend Laura Dianti, die Geliebte des Alfonso d'Este, zweimal dargestellt, einmal vor dem Trunk, noch kalt und liebeleer, das andere Mal nach dem Trunk, von Liebe glühend. Mit der Voraussetzung der getauschten Wasser richtet sich diese Erklärung augenscheinlich selbst. Aber auch die Kombination mit Laura Dianti ward sogleich von *Gronau* bezweifelt und von *Gnoli* als grundlos erwiesen. Es war also kaum nötig zu fragen, ob so das Bild nicht ein frostiges Kompliment für den Herzog von Ferrara gewesen wäre. *Gnoli* kehrte zu Wickhoffs »Medea« zurück, die auch *Maas*¹⁾ und andere von ihm Genannte gutheißen. Doch kaum minder zutreffend als *Gnolis* Einwendungen gegen *Palmarinis* Deutung gewesen waren, kritisierte danach dieser die Wickhoffsche Erklärung. Einigen Anstößen, die für letztere verhängnisvoll sind, so dem des für Medea unpassenden Kostüms, entgeht allerdings die Verallgemeinerung des Gedankens, die *Avenarius* und dessen Meinung weiterführend *Schumann* vorgetragen haben: eine vornehme Schöne begab sich aus der Gesellschaft an einen Brunnen, da riß sie in Gedanken an »ihn« unwillig die Rose [der Strauß, den die Schöne in der Hand hält, besteht sicher nicht aus Rosen] aus dem Strauch; sie lausche dem Wasser, da Amor spiele; leise sei Venus genah, spreche verführerisch auf die Schöne ein, deren Stolz bald schmelzen werde. Und da nun Riese (vielmehr war es *Gnoli*) das Wappen der Familie Aurelia erkannt habe, und die ungewöhnliche Form des Bildes auf eine bestimmte Gelegenheit (Platz?) weise, so sei das Bild mit Riese als Hochzeitsgabe, analog den Epithalamien des Catull, des Claudian und besonders des Statius zu verstehen. Inmitten solchen Hin- und Herwogens der Erklärungen, sprach — sehr beachtenswert — Borromeo sich für

die alte Auffassung aus¹⁾. Meines Erachtens nun ist man auch bei den neueren Erklärungen den Gedanken Tizians nicht genügend nachgegangen. Gewiß kann man von »dem künstlerischen Gehalt bezaubert sein«, ohne »den Sinn der Darstellung in völlig befriedigender Weise erklären« zu können. Wer daraus indessen folgert, daß der gegenständliche Inhalt ungeordnet sei, der bescheidet sich eben, an der Oberfläche von Tizians Schaffen zu bleiben.

In Abendstimmung — das versichern die Maler — liegt die Landschaft da: links auf der Höhe eine Burg, rechts in der Niederung ein dorftartig offener Ort, zwischen Fluß und See vorn, und fern zum Meere (?) sich verlierender Ebene hinten. Zur Burg hinauf und von ihr hinab sieht man Ritter sprengen, hinab zur Jagd. Leute aus dem Volk sieht man auch oben vor der Burg; unten bei seiner Herde einen Hirten, ein Liebespaar auf der Erde gelagert. Mitten im Vordergrund, vor einigen Bäumen (Eiche?, Buche): ein reliefverzierter Brunnen, ähnlich einem antiken Sarkophag mit Ausfluß, darüber ein Wappen, nicht zwei, wie bei Hochzeitsbezug zu erwarten wäre. Über die Reliefs nachher. An dem Brunnen haben sich zwei Frauen niedergelassen, beide von leuchtender Schönheit; beide haben denselben herrlichen Kopf, den wir freilich auch von anderen Tizianischen Bildern kennen; mit denselben goldblonden Locken, die beiden in gleicher Weise auf Hals und Schulter herabfallen. Ja, wie man längst gesehen, beide sind dieselbe und doch nicht dieselbe. Darauf gründete sich ja auch *Palmarinis* Erklärung, nur daß der von ihm behaupteten Identität²⁾ beider auch die Wendung der einen zur anderen widerspricht. Dieselbe und doch nicht dieselbe, das ist die Idee des Künstlers, der wir in die Tiefe zu folgen haben. Die eine sitzt hoch auf des Brunnens Rand, die andere tiefer daneben. Mit weitgestellten Füßen, den linken vorsehend, den rechten stark nach links und hinten zurückstellend, als zöge sie ihn nach, haftet sie mit dem in weiten Falten darum sich legenden Gewande ebenso breit, fast möchte man sagen schwer, am Boden, wie die andere, höher Sitzende, den rechten Fuß hinter den linken schmiegend, schmal, leicht und lose kaum den Boden berührt. Auch ihr purpurner Mantel liegt, zwischen die Füße geschoben, nur mit geringer Masse unten auf dem Boden, um sich dafür nach oben unter dem zur Seite gestreckten Arm, dem der nach der entgegengesetzten Seite geneigte Kopf die Wage hält, frei flatternd auszubreiten. Jede der beiden Gestalten

1) Die Angabe von *Maas* (a. a. O.), im Jahre 1899 oder 1900 habe er irgendwo gelesen, daß eine Pariser Ausgabe des Valerius Flaccus aus der Mitte des 16. Jahrhunderts das Tizianische Bild als Titelkupfer getragen, wird man, da nicht nur die Sache an sich unwahrscheinlich, sondern von verschiedenen Gelehrten vergeblich nach jener Ausgabe geforscht wurde, füglich für ein Mißverständnis halten dürfen: eine Frage, die sich *Maas* notierte, ob nicht so etwas zu finden wäre, wird er später als die gewünschte Antwort gedeutet haben. Denn wie wäre es denkbar, daß ein Forscher einen solchen Fund, das heißt die Bestätigung der für richtig gehaltenen Wickhoffschen Deutung wirklich gemacht hätte, ohne sich desselben durch genaues Zitat zu versichern?

1) Es verdient angemerkt zu werden, daß *Venturi collez. Edelweiss* IV, *il museo e la galleria Borghese*, S. 104, indem er, um verstanden zu werden, der herkömmlichen Namen sich bedient, die Unverhüllte den *Amor Profano*, die andere den *Sacro* nennt!

2) Der Herausgeber dieser Zeitschrift erinnerte mich freundlich an Th. Birts anregende »Unterhaltungen in Rom«. Hier wird der Inhalt des Bildes auf eine Inspiration durch des Propertius zweites Gedicht, oder ein sehr ähnliches seiner Zeit zurückgeführt: »Tizian hat einfach zeigen wollen, wie viel schöner *dasselbe Weib* in seiner natürlichen Gestalt ist als in stolzester Kleiderpracht.«

läßt sich ungefähr mit einem Dreieck umschreiben; doch hat das eine Dreieck die Spitze oben, das andere hat sie unten.

Am sinnfälligsten, darum nie übersehen, ist der Gegensatz der Schmucklosen und der reich Geschmückten. Die eine zeigt fast unverhüllt die reine jungfräuliche Schönheit. So wenig wie möglich verdeckt das über den Schoß gebreitete Tuch und dient noch durch sein Weiß, das zarte Inkarnat des blindenden Körpers zu lieben. Noch weniger verhüllt der Purpurmantel, der den Kontur der linken Seite hebt und so deutlich der breiten Entfaltung der Gestalt nach oben dient. Dagegen ist die andere mit reichem Schmuck vom Kopf bis zu den Füßen fast beladen: Unter den weiten Ärmeln des stoffreichen, weißen seidenen Schleppekleides noch die verschiedenfarbigen Unterärmel; dazu Handschuhe. Auch ein reichgestickter Schuh kommt zum Vorschein. Der Gürtel mit goldenem Schloß fiel bisher wohl mehr in die Augen als das Armband über dem linken Handschuh. Selbst den Blumenkranz im Haar trägt nur sie, nicht die andere. So vielsagend nun auch die Ausstattung mit all diesem äußerlichen Putz bei der einen, und das Fehlen desselben bei der anderen ist: das wahre Wesen beider Frauen offenbart sich doch erst in ihrem persönlichen Verhalten.

Die Unverhüllte, die zwar auf dem Marmorbrunnen sitzt, doch den Erdboden kaum zu berühren schien, hält in der Linken ein kleines Gefäß empor, aus dem Rauch zum Himmel aufsteigt. Diese Schale sollte ein Symbol der Ehe sein, so sichtbar gehalten, damit wir verständen, es gälte, die andere zur Ehe zu bereden? Nein, gewiß nicht! Es ist ja kein Symbol, sondern lebendige Handlung, was wir sehen, und nicht der links Sitzenden gilt diese, sondern dem Himmel, dem die Schmucklose dies Opfer darbringt. Und die Wendung ihres Kopfes? Man meint, sie rede zur anderen, und diese lausche; doch hat jene den Mund geschlossen, und was sollte man von dem Künstler denken, der das Aufmerken auf die gesprochenen Worte besser durch Hinhalten des Ohres als durch Wendung und Neigung des Kopfes auszudrücken gemeint hätte? Wie die Haltung der Füße: bei der einen geschlossen, bei der anderen weit getrennt, auch der Arme und Hände: hier zusammengeführt, dort weitbreitet, so ist auch die Haltung der Köpfe gegensätzlich, tief innerliche Wesensverschiedenheit offenbarend. Mit anmutiger, unendlich natürlicher Wendung neigt die höher Sitzende den Kopf gegen die tiefer Sitzende und läßt auf ihr den Strahl des seelenvollen Auges ruhen. Durch diese Neigung wird das reizvolle Widerspiel der Konturen ihrer rechten und ihrer linken Seite hervorgerufen und zugleich eine Beziehung zwischen den zwei Frauen hergestellt, die im übrigen ja durchaus dem Beschauer zugekehrt sind.

Weit entfernt, dem suchenden Blick der Schmucklosen entgegenzukommen, wendet die andere ihr Antlitz vielmehr ein wenig ab, nicht nur von jener, sondern auch vom Beschauer, den sie kaum mit halbem Blicke streift. Dort selbstvergessene Hingabe, hier

selbstbewußte Erwartung bewundernder Verehrung. Um dessen gewisser zu werden, achten wir bei beiden genauer auf das Tun ihrer Hände. Jede faßt mit der Linken ein Gefäß. Denn unglücklich war das Auge, das bei der Geschmückten eine Mandoline, von der gerade die charakteristischen Teile unsichtbar wären, sehen wollte: es ist ein Gefäß von dunklem Glas, auf dem der flach gewölbte Deckel liegt. Sieht man doch deutlich über dem doppelten Goldsaum die Fuge und darüber, ein wenig übergreifend, den stabartig gerundeten Rand des Deckels. Über diesen legt die Schöne den handschuhgeschmückten Arm, und wie sie das Gefäß also fest geschlossen hält und an sich nimmt, bildet es den ausgesprochensten Gegensatz gegen die huldigende Darbringung des Räuchergefäßes in der Hand der anderen. Jenes geschlossene Gefäß der Geschmückten können wir nun aber weiter nicht umhin, auch mit dem anderen Glasgefäß zu vergleichen, das näher der unverhüllten Schönen, gleich jenem vorn auf dem Rande des Brunnens steht. Denn ist dieses augenscheinlich leer, so ist das andere, eben weil geschlossen und so fest gehalten, wahrscheinlich gefüllt. Das leere Gefäß »als ein fast überflüssiges äußeres Sinnbild der Reinheit und Aufnahmefähigkeit der Seele des schönen Mädchens« rechts zu verstehen, scheint mir ein überaus frostiger Gedanke. Zeigen uns nicht die Blätter, die zwischen dem leeren Gefäß hier und dem gefüllten dort auf dem Rande des Brunnens liegen, den Weg, den der Inhalt der flachen Kristallschale genommen? Ihr zunächst ein Blatt, etwas weiter ein Doppelblatt, und noch etwas weiter, nahe dem anderen Gefäß ein Stengel mit Rose und Blättern. Und die selbstbewußte, der Huldigung gewärtige Schöne hat ja zu allem anderen Schmuck auch noch einen Strauß anderer Blumen — nicht Rosen — ergriffen, den die Rechte in ihrem Schoße hält. Sollten wir ihr nach des Malers Idee Unrecht tun, wenn wir sie beschuldigen, auch die Rosen der anderen aus der ein wenig zu sich herübergezogenen Schale genommen und in ihre Glasvase getan zu haben?

Den also bis ins innerste Wesen reichenden Gegensatz beider Frauen klar vor Augen zu stellen, hat der Maler ihre Beziehung zueinander nur schwach, sehr stark dagegen die zum Beschauer betont. Schon daran scheitert jeder Versuch, eine »Überredung zur Liebe« in das Bild hineinzuzinterpretieren. Hätte der Maler so etwas gewollt, dann müßte ja die Überredende zur anderen sich etwa so verhalten, wie Aphrodite zu der Braut in der Aldobrandinischen Hochzeit oder dieselbe Göttin zu Helena gegenüber Paris in griechischen Reliefs.

Völlig voraussetzungslos dürfen wir also sagen, daß Tizian zweierlei Schönheit dargestellt hat: *rechts*, wo der Blick hinaus in die freie Natur schweift, eine Frau, von der wir zweifeln mögen, ob sie vom Himmel herabkam oder zum Himmel zurück will, die auch durch die Reinheit ihrer unverhüllten Schönheit wie durch die zeitlose Form ihres luftigen Gewandes dieser Erde ebenso fremd erscheint wie die andere links, wo oben die Herrenburg ragt, am Boden haftend,

mit allem Reichtum ihres Schmuckes den höheren Gesellschaftssphären zur Zeit und im Lande des Malers angehört. So wie sie hat Tizian niemals eine Person der antiken Sage oder Dichtung und Geschichte, auch nicht der heiligen im Kostüme seiner Zeit dargestellt.

Daß bei so viel Schönheit auch Liebe den Gedanken nicht fremd sein kann, zeigt uns der kleine Amor, der im Wasser des Brunnens plätschert, zeigen verstohlener drei Paare verschiedenster Art, rechts unten beim Dorf Hirt und Hirtin, höher zwei Schmetterlinge, links zwei »*lascivi conigli*«.

Auf Liebe weist endlich auch das Relief des Marmorbrunnens; denn die nackte Frau rechts unterhalb der unverhüllten Schönen können wir nur für Venus halten, wie auch die übrigen nackten Gestalten und die Sarkophagform des Brunnens trotz des modernen Wappens, wie solches ja an manchem antiken Sarkophage angebracht wurde, unsere suchenden Gedanken ins Altertum zu verweisen scheinen. Und doch hat es einen antiken Sarkophag mit solcher Darstellung niemals gegeben, das wage ich um so entschiedener zu behaupten, als mir Karl Robert, der beste Kenner der antiken Sarkophage, es bestätigt. Wenn aber Tizian diese Reliefdarstellung frei erfunden hat, wie auch Roberts Meinung ist, dann dürfen wir, je eigenartiger die Darstellung ist, um so sicherer annehmen, daß Tizian sie zu der Idee des ganzen Bildes passend erfunden hat. Freilich ist das Relief als Beiwerk nur mit leichter Hand hingeworfen, auch noch durch eine Blütenstaude zum Teil verdeckt. Links wie rechts vom Wappen sind, das Pferd mitgezählt, vier Figuren je in einer besonderen Handlung vereint. Unschwer verständlich scheint die rechte Seite: ein auf dem Bauch am Boden liegender Knabe empfängt von einem kräftigen Jüngling Stockschläge auf den Hintern, und rechts richtet ein anderer Jüngling einen mächtigen Pfahl auf; man kann nicht anders denken, als daß der Sträfling nachher daran gefesselt werde¹⁾. Dies alles geschieht offenbar auf Geheiß der zwischen beiden stehenden Venus, die ihre Linke mit an den Pfahl legt und mit der Rechten dem Schlagenden Weisung zu geben scheint. Dunkler ist die linke Seite: ein großes Pferd in ruhigem Gang nach rechts, dahinter ein Knabe, stark nach links vorgeneigt, wie in schnellster Bewegung, so daß sein Haar und ein um den Hals befestigtes Gewandstück zurückflattern. Er scheint zu fliehen vor einem nackten Jüngling, der mit großen Schritten von rechts her ihm nach-eilend die Linke hinter dem Pferde nach dem flatternden Gewand ausstreckt und die Rechte rückwärts zum Schläge(?) erhebt. Dem Knaben entgegen tritt von links her ein anderer Jüngling, der ihn am Haar zu fassen scheint, wohin der Knabe abwehrend die

1) *Ad palum alligare et flagris caedere* ist römisch; der Pranger reicht bis in neue Zeit. Bei Poliziano, *Giostra* II ott. 28 sieht einer im Traum seine Geliebte im Zorn *legar Cupido alla verde colouna*, Minervas Öbaum; wozu Poggi, *l'Arte* V, S. 76 eine Darstellung von Botticelli anführt. Die Doppelung der Strafe schließt für Tizian den auch an sich wenig anmutenden Gedanken *un genio che sveglia con una verga il Dio dell' Amore* vollends aus.

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XV. H. 7

Linke bewegt. Obgleich flügellos, scheint doch der Knabe durch die Luft zu fliegen, da unterhalb des Pferdes von seinen Beinen nichts zu sehen ist. Er wird nicht etwa von dem Pferde herabgerissen, und dies steht somit zu der dargestellten Handlung in keiner sichtbaren Beziehung. Man kann füglich nicht umhin, den Knaben und die beiden Jünglinge in beiden Bildern für dieselben zu halten: hier den Knaben von den Jünglingen ergriffen, um dort auf Venus' Geheiß von ihnen gestraft zu werden.

Nur als Beiwerk mit einer gewissen Undeutlichkeit gegeben, dürfen wir diese Darstellung auch nur als solches nehmen. Einen Wink aber gibt uns der Sarkophag doch schon von vornherein: so gewiß die Komposition des Reliefs von Tizian erfunden ist, so weist uns doch für die Gesamterklärung der Brunnen durch seine Sarkophagform und die Darstellung in antikes Gebiet, dem ja auch der Amor und die Unverhüllte entstammen. Das erkannte auch die Deutung auf Medea an; dasselbe auch die herkömmliche Benennung: »*Amor sacro e profano*«. Wann sie aufgekomen, scheint unbekannt, aber zweifellos gründete sie sich auf das, was Plato in seinem berühmten »Gastmahl« so tief gedacht und in so reizvoller Form ausgeführt hat. Aber konnte das Tizian kennen? Als ich auf diese Frage eine Antwort suchte, erstaunte ich selbst über die Breite des Stromes, von dem Platons Ideen zu Tizian hingetragen zu werden scheinen¹⁾.

B. Varchi, der um das Ende von Tizians Lebzeiten seine *lezioni d'amore* veröffentlichte und seine Übersicht derer, die vom *amore* schrieben, mit denen schließt, die hier zuletzt zu nennen sind, stellt Dante als den hin, der nach Plato zuerst die *amori* unterschied. Im *trattato* III des *convito* feiert Dante nur die sublimste platonische Liebe. Doch Beatrice, in der *Vita nuova* das verklärte Erinnerungsbild irdischer Liebe, wird im letzten *Canzone* daselbst auch schon mit ihrem Tode zur *spirital bellezza grande* erhoben. Sie stellt sich dann im *Purgatorio* in sehr präzisen Worten als Gegenstand zuerst von Dantes irdischer, danach seiner himmlischen Liebe dar. Nie, sagt sie, habe Natur oder Kunst ihm so hohe Wonne bereitet, *quanto le belle membra in ch'io rinchiusa fui* (XXXI, 49). Nach ihrem Tode *quando di carne a spirto era salita e bellezza e virtù cresciuta m'era* (XXX, 127) sei er ihr freilich untreu geworden; und erst nachdem sie mit herben Worten ihm sein Verfehlen vorgeworfen, wird er des läuternden Bades gewürdigt und von den vier heidnischen zu den drei christlichen Tugenden geführt, die Beatrice bitten, sie möge sich nun endlich ihm entschleiern, *si che discerna la secouda bellezza che tu cele* (XXX, 137). Also zweierlei Schönheit wie zweierlei Liebe. Vom Himmel ist Beatrice einst *al mondo* herabgekommen (XXXI, 107), zum Himmel ist sie jetzt zurückgekehrt, und da schaut Dante sie hernach im Paradiese in immer lichterem Glanze strahlend.

Über Dantes Zeitgenossen *Guido Cavalcanti* fallen

1) Manchen Hinweis verdanke ich der Geschichte der italienischen Literatur von Wiese und Percopo.

zwei Männer, die am Ende dieser Reihe auftreten, anscheinend entgegengesetztes Urteil: Marsilio Ficino läßt Marsupini von ihm sagen: *costui seguitò lo amore socratico in parole et in costumi nsw.*, nach *Pico della Mirandola* dagegen handelte Guido in einem Canzone vielmehr *dello amore volgare*; dagegen vom *celeste* der nachher zu nennende Benivieni.

Petrarca, von dem schon B. Varchi sagte, er habe mit *tutti gli amori* (nämlich den von Plato unterschiedenen) geliebt, stimmt seine Leier bald höher, bald tiefer: zu höheren Tönen vornehmlich nach Lauras Tode: doch schildert er reuevoll zuletzt (*in morte sonn. 84*) *tanto error, che di virtute il seme ha quasi spento*, um sich nun zu Gott zu kehren und in dem letzten *Canzone (in morte)* tritt die Jungfrau Maria an Madonna Lauras Stelle: *mortal bellezza atti e parole m'hanno tutta ingombrata l'alma* (7,7); jetzt wendet er sich zu ihr: *che se poca mortal terra caduca amar con sì mirabil fede soglio, che devrò far di te cosa gentile* (10,6), und er redet die Himmelskönigin mit den Worten an: *Vergine bella . . . amor mi spinge a dir di te parole*.

Viel sinnlicher, obwohl überall an Dante sich haltend, malt *Boccaccio* im *Nimfale d'Ameto* (vom Jahre 1342)¹⁾ die Läuterung des natürlichen Menschen von der irdischen zur himmlischen Liebe. Am Feste der *Venus* erzählen die sieben Nymphen, die sich hernach als die sieben Tugenden entpuppen, dem Jäger *Ameto* ihre Liebesgeschichten. Es folgt das Augurium des Kampfes der Schwäne und Störche, das Niederrfahren einer Lichtsäule, dann strahlt am Himmel die *luce del ciel unica et trina* (vgl. Dante, *Parad. XXXI, 28*), und *Ameto* erkennt diese *luce veramente esser non quella Venere che gli stolti alle subordinate concupiscenze chiamano dea ma quella dalla quale i veri e giusti et santi Amori discendono intra mortali*. Im Lichtschein des Himmels erkennt *Amet* einen allerhellsten Körper, und schauend hört er die *santa dea*, die den Sieben zuredet, ihm die schwachen Augen zu stärken *a veder le bellezze mie gioiose*, und wie *Amet* noch *stupefatto stava a rimirare Venere*, da eilen die Nymphen, ihn zu baden, auszurüsten und mit nie empfundenem Feuer zu erfüllen. Er richtet nun *al santo viso* seine Blicke und staunt die *ineffabile bellezza* an, fleht den Beistand der *deità sacra* an, den diese zusagt, *nel cielo tornando colla sua luce*. Mit Händen zu greifen ist hier das Vordringen des Humanismus.

Anderthalb Jahrhunderte jünger ist Antonio Fregosos romantisches Gedicht *la cerva bianca*, geschrieben vor 1506, gedruckt erst etwas später, also Tizians Gemälde ungefähr gleichzeitig, kaum minder beweiskräftig, wenn es jünger, als wenn es älter wäre. Der Verlauf der geschmacklosen Dichtung: wie der Jäger sich im Walde verirrt, an verschiedenen Stellen verschiedene Weise trifft und deren Gesprächen lauscht, hernach mit einem unweisen Diener weiterzieht durch

das Gebiet der *Diana*, des *Anteros*, braucht nicht berichtet zu werden. Wir beachten nur die vielen griechischen Namen. Dem törichten Diener nun teilt der Jäger mit, was er vom weisen *Apuano* gehört, *che duc Venere al mondo esser dicea, l'una celeste che dal ciel discese l'altra terrana ed esser vulgar dea*, und daß jede von ihnen einen *Amore* zum Soline hätte, der eine *vulgare* entzündete die Herzen mit *ciocco fuoco*, der andere liebe nur die Seele. Sie kommen weiter wandernd zu beider Reich, unten des im *temporale* herrschenden, während höher darüber der haust, der im *spirinale* das Zepter führt, und dem *qualche spirito eletto* dient. Im Tempel des ersteren schauen sie die *Voluptà* thronend zwischen *Cytharea* und *Amore*; im hohen Tempel des anderen sieht er vielerlei Tiergestalten, geweiht von den Menschen, die durch Amors Fackel von *ogni bestialità* geläutert wurden; und nur mit der Fackel, nicht mit Bogen und Pfeilen, steht Amor selbst da. An seinem Altar verrichten die sieben Tugenden den Opferdienst; die zweite *Venus* jedoch erscheint hier nicht wieder. Die vielen griechischen Namen wurden schon erwähnt; auch von den »Ideen« ist die Rede, von Platons Lehre (III, 71), er heißt der *angelico Platone*, und direkte Hinweise auf das »Gastmahl« finden sich VII, 27, wo der ihres Übermutes wegen entzweigeschnittenen Menschen gedacht wird, und VIII 27, wo *Fregoso* die *Hippolyte*, die ihm den *Amor rappresentativo*, das ist den *vulgare*, erklärt, einer *Diotima* vergleicht.

Kein Wunder, daß hier endlich der Platonische Einfluß so deutlich zutage tritt; im Jahre 1474 hatte *Lorenzo il magnifico* die *Platonische Akademie* gegründet. In dieser wurde, wie uns *Marsilio Ficino* berichtet, der Geburts-, auch zugleich Todestag Platons (7. November) mit einem Gastmahl gefeiert, bei dem sieben namhafte Florentiner Gelehrte die im Platonischen »Gastmahl« gehaltenen Reden in eigenen Reden zu erläutern hatten. M. Fincos Buch regte dann den Dichter *Benivieni* zu einem Canzone über die irdische und himmlische Liebe an, deren dithyrambisch dunkle Sprache wieder einen besonderen Kommentar von *Pico della Mirandola* hervorrief, dies alles, da *Pico* bereits 1494 starb, jedenfalls dem Tizianischen Gemälde vorausliegend.

Ist es nun wohl eine gewagte Voraussetzung, daß Tizian von so vornehmen Erörterungen eines ihn so nahe angehenden Themas frische Kunde bekommen, daß er etwa gar das hübsche Büchlein des Ficino gelesen? Bezeugt uns doch *Condivi* (Leben Michelangelos, deutsch von Pemsel, S. 192), daß auch Michelangelo oft über die Liebe gesprochen habe und zwar nach dem Urteile seiner Zuhörer »in keinem anderen Sinne als wie es sich bei Plato geschrieben finde«. Ja, ergab denn nicht die voraussetzungslose Beschreibung des Gemäldes eben das, was für einen Maler die Summe jener Platonischen Lehre war: eine zweifache *Venus*; denn *Venus* ist nur der mythische Name der Schönheit: *di Venere, cioè di bellezza* sagt *Pico*, der weiterhin die *bellezza celeste* oder *intelligibile* von der *corporale* oder *sensibile* unterscheidet, jeder ihren *Amor* zuteilt, der *sensibile* einen doppelten, je

1) Auch *Boccaccios Visione amorosa*, aus demselben Jahr, bietet verwandte Gedanken; doch liegt hier mehr die Fabel von Herkules am Scheidewege zugrunde.

nachdem das Liebesverlangen sich mehr auf den Körper richtet, das ist der *bestiale*, oder auf die Seele, das ist der *umano e rationale*.

Rechts, also *höher*, die himmlische Schönheit, im reinen Glanze ihres eigenen Wesens, vom Himmel herabgeschwebt. Der Strahl ihres Blickes fällt auf die Irdische, wie Benivieni (Str. 5) sagt, daß die Himmlische all ihren Reichtum aus der lebendigen Sonne nehme und ihr Licht der Irdischen mitteile. Dasselbe bedeuten die Rosen, welche die irdische, wie wir sahen, der Himmlischen genommen hat. Vielleicht meint man, die himmlische Herkunft auch der irdischen wäre verständlicher ausgedrückt, wenn die Himmlische ihren Blick nach oben richtete, und die Irdische auf jene blickte. Die kompositionell erwünschte Beziehung beider Frauen wäre auch so erreicht worden, aber die Idee wäre verändert worden: die Schönheit wäre sozusagen auf ihrem Wege von unten nach oben, nicht, worauf es doch eben ankam, auf dem von oben nach unten dargestellt. Auch wäre die früher aus dem Bilde abgelesene Charakteristik beider Frauen eine wesentlich andere geworden.

Wie aber ist nun das Verhältnis der zwei Schönheiten zu den zwei Lieben, die sie erzeugen? Es ist doch nur ein Amor da, und dieser scheint zu der Irdischen zu gehören. Täuscht mich denn mein Auge, wenn es in der Himmlischen den göttlichen Trieb, die Liebe zum Ewigen, zur Erkenntnis des Höchsten schon so sich regen und unmittelbar zum Ausdruck gebracht sieht, die Irdische dagegen bedacht, durch kühle Zurückhaltung ihre Reize nur um so mächtiger wirken zu lassen? Weil in ihr selbst die Liebe zu schlummern scheint, ist ihr der Amor hingegeben, der freilich noch, weil kein Anbeter vorhanden, im Wasser spielt. Und nun das Relief des Brunnens? Kann die Strafe, die auf Venus Geheiß vollzogen wird, derb materiell wie sie ist, auf etwas anderes bezogen werden als auf die Ausartung des *carual Amore*, die ja von Fregoso wie von Pico nach Plato als *bestiale* bezeichnet wird? Auch das seltsame Pferd wird aus

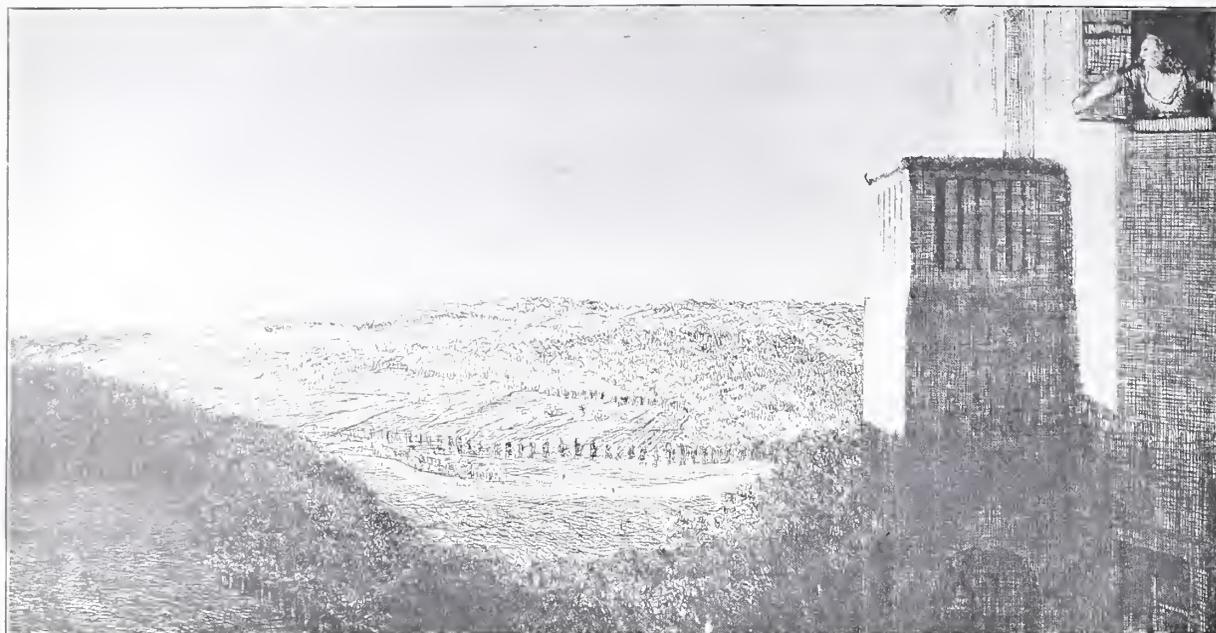
derselben Quelle seine Erklärung finden. Hätte freilich Tizian in Platos Phaidros selbst den Vergleich der Seele mit einem Zweigespann, dessen eines Pferd nach oben, daß andere nach unten strebt, gelesen, er hätte das unmöglich in solcher Weise darstellen können. Anders ist es mit den kurzen Worten, mit denen M. Ficino jenes Gleichnis ausdeutet; da heißt es von Plato *la fantasia confusa e l'appetito dei sensi chiama cattivo cavallo*. Das Pferd wäre also das Symbol dessen, was im anderen Bilde gestraft wird. Immer freilich müssen wir auch so noch das skizzenhafte dieses Reliefbildes in Anschlag bringen.

An Palmarinis oben abgelehnter Deutung war eines wenigstens, was auf den ersten Blick verlockend scheinen mochte, das Motiv des Brunnens. Doch auch das wird leicht entbehrt. Ist es doch in italienischer Landschaft ein so oft sich bietendes, durch eigenen Reiz für Dichter und Maler gleich anziehendes. Gerade die obengenannten Dichtungen, besonders Boccaccios *Nimfale* und Petrarcas Lyrik bieten reichliche Beispiele. Am Brunnen im Schatten der Bäume setzen sich nacheinander die Nymphen, Ameto ihre Geschichten zu erzählen; und wie oft sieht nicht Petrarca¹⁾ seine Schöne am Brunnen im Baumschatten sitzen unter Blumen, nirgends schöner geschildert als in dem 11. Canzone (*in vita*), der wirklich nicht wenige Züge bietet, die sich im Tizianischen Bilde wiederfinden.

Also nicht »Irdische und Himmlische Liebe« werden wir das Bild nennen, sondern »Irdische und Himmlische Schönheit« und werden auch deren Wirkung, verschiedenerlei Liebe dabei angedeutet finden. Auch so verstanden bietet das herrliche Gemälde einen weiteren Beweis, daß Tizians Gedanken damals dem Altertum besonders zugewandt waren.

Halensee b. Berlin. EUGEN PETERSEN.

1) So z. B. *in vita Sonn.* 84; *canz.* 12; *madrig.* 4; *Sonn.* 111.



A. Schinnerer. Aus dem radierten Zyklus »Zeichnungen eines Verliebten«

ADOLF SCHINNERER

Es ist kein »geschickter Radierer« im landläufigen Sinne, den wir heute den Lesern dieser Zeitschrift mit zwei Arbeiten vorstellen, aber dafür einer, dessen künstlerischer Ernst, dessen anmutiges Naturgefühl und dessen ausdrucksfähiger Nadelstrich den Beschauer mit Vergnügen erfüllen. — Adolf Schinnerer ist jetzt dreißig Jahre alt; 1876 ward er als Sohn eines Landpfarrers geboren, kam später nach Erlangen und begann in München das Universitätsstudium. Bald schwenkte er zur Malakademie ab und lernte in Karlsruhe drei Jahre lang. Jetzt hat er sich in Tennenlohe, einem Dorfe zwischen Erlangen und Nürnberg, festgesetzt. Das ist eine Gegend, die der Fremdenführer als reizlos bezeichnet; er selbst verdankt, wie er sagt, dieser Reizlosigkeit die schönste Ruhe und erquicklichste Anregung. — Die Arbeiten des Künstlers, welche wir gesehen haben, verteilen sich auf eine ganze Anzahl mehr oder minder belangreicher Einzelblätter und auf drei beträchtliche Zyklen. Zuerst die

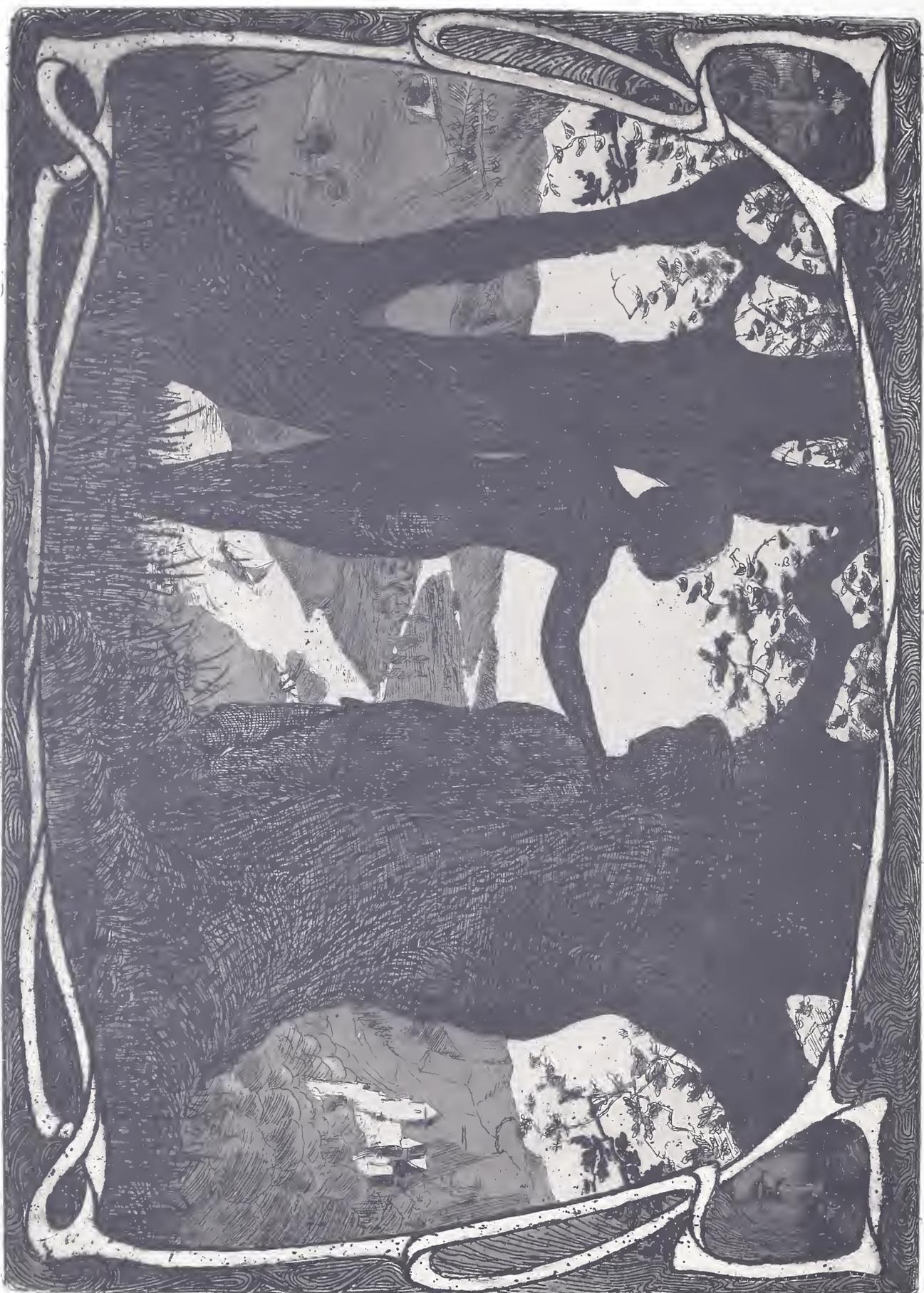


»Spielereien mit der Schneidnadel«, dann einen über das Thema Simson: acht Blatt, in denen allerlei Humor und viel gute Erfindung verdichtet ist; das tragische oder gar dämonische Element, das andere Künstler aus dem Simsonmärchen gelesen haben, kommt in Schinnerers Auffassung weniger zum Ausdruck, eher möchte man wohl bei seiner Darstellung an die köstlich unbehende Naivität Meister Thomas denken; weshalb es auch nicht wunder nimmt, daß Schinnerer gerade Hans Thoma den schönsten seiner Zyklen unter dem Titel »Zeichnungen eines Verliebten« gewidmet hat. Die neun Blatt dieser Reihe durchzusehen, ist jedenfalls ein aufrichtiges Vergnügen; unwillkürlich summt man Beethovens Lied an die ferne Geliebte

. . . und Du singst, was ich gesungen,
Was mir in der tiefen Brust
Ohne Kunstgepräg gelungen,
nur der Sehnsucht sich bewußt . . .

G. K.





EIN FLUSSGOTT MICHELANGELOS

VON ADOLF GOTTSCHESKI

IN dem Aufsatz, durch welchen Steinmann die Aufmerksamkeit auf die Flüsse Michelangelos lenkte, die uns aus literarischen Quellen als Bestandteile der ursprünglichen Anlage der Medici-gräber in San Lorenzo bekannt sind, hat er in einer Reihe überzeugender Gründe es wahrscheinlich gemacht, daß Michelangelo für die Flüsse Tonmodelle gefertigt hat, welche in den beiden kleinen Kopien des Tribolo im Museo Nazionale auf unsere Tage gekommen sind. Nun geben aber Inventarnotizen die Möglichkeit, in dieser Frage an Stelle der Wahrscheinlichkeit eine Gewißheit zu setzen und Steinmanns Ergebnis dahin zu erweitern, daß Michelangelo nicht nur ein Modell gefertigt hat, sondern sogar einen der Flüsse wenigstens teilweise ausgeführt hat.

In den von Müntz publizierten Inventaren finden wir unter dem Jahre 1553 aufgeführt¹⁾:

»Uno torso di bronzo ritratto da uno Fiume di Michelagnolo«, ein Bronzeturso, Kopie nach einem Flusse des Michelangelo. Unter dem Datum vom 13. Juni 1559 wird er dann unter verschiedenen Kunstwerken, welche in das »scrittoio« des Herzogs Cosimo gewandert sind, von neuem erwähnt und dabei hinzugefügt, daß das Original ein eigenhändiges Werk »di mano« Michelangelos gewesen sei. »Un torso di bronzo ritratto da un Fiume di mano di Michelagnolo«²⁾. In diesem Schreibzimmer hatte der Herzog, so wissen wir es von Vasari, der im Leben des Fra Bartolomeo davon spricht³⁾, auserlesene Stücke seiner Sammlung zu intemem Genuß vereinigt, meist von kleinem Maßstabe; der Bronzeturso muß ihm also als ausgezeichnetes Stück gegolten haben, und gleichzeitig dürfen wir aus der Hinübernahme ins Schreibzimmer schließen, daß er nur geringe Größe haben mußte.

Da der Besitz der Mediceer an Kunstwerken ziemlich vollständig auf uns gekommen ist, so war anzunehmen, daß dieser *Torso* in den Florentiner Sammlungen würde aufzufinden sein und in der Tat ist er in einer Vitrine des ersten Bronzesaales des Bargello noch vorhanden⁴⁾. Ein Zweifel darüber, ob der »Torso« wirklich auf einen Flußgott zu deuten sei, wurde dadurch behoben, daß daneben sich eine ergänzte Kopie desselben befindet, welche durch einen liegenden Wasserkrug als Flußgott charakterisiert ist. Es ist, wie anzunehmen war, ein kleines Stück von etwa 30 cm Länge. Die Beglaubigung des Bronzeturso ist also eine vortreffliche, einerseits durch die Inventarnotiz, andererseits durch die Ergänzung der Kopie zu einem Flußgott: ein authentisches Werk Michelangelos ist uns in ihm

wenigstens in einer Kopie aus seiner Zeit erhalten geblieben, und wenn auch der Mangel der Unterschenkel, der Arme und des Kopfes den Kompositionsgedanken des Meisters nur ahnen läßt, so liefert doch der übrige Körper in seiner prachtvollen Arbeit von Michelangelos Modellierungskunst ein neues würdiges und überzeugendes Dokument. Die Behandlung der Einzelformen könnte man am besten dahin charakterisieren, daß sie derjenigen des »Crepuscolo« genau entspricht: bei aller Großartigkeit und Gewaltigkeit des Körpers bleibt das Gefühl für das organische Ineinanderarbeiten der Glieder so lebendig, daß niemals wulstige Bildungen uns den klaren Einblick darin rauben; von besonders hohem Reiz ist die Durcharbeitung der Beckenpartie und der Weichen; es sind dabei die Übergänge in einer Fülle feinsten Formen durchgebildet, wie allein die Hand Michelangelos sie hervorgebracht hat und hervorbringen konnte¹⁾. Leider geben die Photographien nur eine unzulängliche Anschauung davon.

Aus dieser Behandlungsweise der Einzelformen bestätigt sich die obenerwähnte dokumentarische Notiz, und es ist festzustellen, daß in der Tat eine eigenhändige Arbeit Michelangelos das Vorbild für den Bronzeturso abgegeben hat. Dies Vorbild kann aber kein Wachsmo- dell von der Kleinheit des »Torso« selbst gewesen sein; denn die kleinen Modelle Michelangelos, welche im Museo Buonarrotti aufbewahrt werden, ermangeln durchweg der feineren Durcharbeitung und begnügen sich damit, das Bewegungsmotiv zu verdeutlichen: die eigentliche Modellierung hat sich Michelangelo für die Arbeit aus dem Stein selber aufbewahrt. Erst in dem großen Maßstab des Marmorwerkes konnte auch sein Reichtum sich entfalten, welcher bei einem Stücke geringerer Größe eher kleinlich wirken würde.

Höchstens für den Fall, daß er die Ausführung einem Gehülfen hätte übertragen wollen, wäre es denkbar, daß er ein durchgebildetes kleines Wachsmo- dell geliefert hätte. Von den Flüssen wissen wir aber aus Äußerungen in seinen Briefen, daß er sie eigenhändig arbeiten wollte. Und daß er dies wirklich getan hat, daß er eigenhändig die Ausführung wenigstens des einen von diesen begonnen hatte, dafür ist die Ausführungsweise unseres »Torso«, welche genau seiner typischen Marmorbehandlung entspricht, ein zwingender Beweis. Zugleich können wir aber aus dem Torso schließen, wie weit Michelangelos

1) Die feinen Bemerkungen Steinmanns (Sixtinische Kapelle, II. Band. 1905, S. 251 f.) über das Verhältnis Michelangelos zum Torso des Belvedere finden auch an unserem Flußgott-Torso ihre Bestätigung. Michelangelo hat das Motiv der nach vorne vorgereckten Schultern benutzt, in der ganzen Komposition aber ist völlig frei verfahren.

1) Müntz, Les collections d'Antiques formées par les Médicis au XVI^e siècle. Paris 1895, pag. 51.

2) Ebendort, pag. 53.

3) Vasari ed. Milanese, IV, pag. 176.

4) Im Katalog des Museo Nazionale nicht aufgeführt.



BRONZETORSO NACH EINEM FLUSSGOTT DES MICHELANGELO (SEITENANSICHT). FLORENZ, MUSEO NAZIONALE

Arbeit gediehen war. Der Rücken fehlt nämlich dabei, ebenso wie der Kopf, die Arme und die Unterschenkel, und daß der Kopist diese nicht wiedergegeben hat, ist eben daraus zu erklären, daß sie noch im Marmor steckten oder vielleicht eben nur angehauen waren und sich zur Reproduktion in Bronze nicht eigneten; falls einmal das Original Michelangelos gefunden werden sollte, so dürfte es sich vermutlich als Gegenstück seiner unvollendeten Arbeiten in den Boboli-Gärten und der Matthäus-Statue in der Akademie zu Florenz präsentieren. In späterer Zeit hat man dann versucht, durch Ergänzung aus dem Torso ein besser dekorierend sich darstellendes Stück zu machen, allerdings mit allergeringstem Verständnis; den Wasserkrug hat man einfach an die Schnittfläche des Armes angefügt, das eine Bein verlängert (vielleicht nach einem anderen verlorenen Exemplar¹⁾) und einen Kopf angesetzt, der recht übel wirkt. Der Rücken ist beim ergänzten Stück ebenfalls, aber in

1) In der Sammlung von angeblichen Modellen Michelangelos, die sich im Besitz des bekannten Dresdener Bildhauers Ernst Hähnel († 1891) befand, war auch eine Terrakotta-Wiederholung unseres Torso, woran auch das zweite Bein bis über das Knie vorhanden war.

elender Modellierung vorhanden, zum großen Teil ist er von einem Wurzelstumpf verdeckt, der einen beblätterten Trieb bis zur Schulterhöhe entsendet. Hinter der Weiche ragt ein Baumstumpf isoliert empor. Die Modellierung ist durchweg abgeschwächt und der Feinheiten verlustig gegangen. So wie diese Ergänzung vorgenommen ist, dürfte sie sicher unrichtig sein. Denn sie entzieht dem Beschauer die ganze Vorderansicht des Körpers. Sie ist vielmehr ungefähr in der Weise zu denken, wie an der Sixtinischen Decke die beiden Bronzeakte zwischen der Sibylle von Kumä und dem Jesaias gelagert sind, obwohl bei dieser Pose das dem Beschauer zugewendete angezogene Bein das zweite hintere Bein zum Teil verdeckt. Ohne Bedenken hat Michelangelo dieses Bewegungsmotiv auch bei der weiblichen Gestalt am Grabe Giulianos vermutet.

Wann und warum hat Michelangelo nun die Arbeit an den Flüssen aufgegeben, und welche Anordnung im Aufbau hat er ihnen zugeordnet? Soviel wissen wir aus seinen Briefen, daß sie auf der Erde aufgestellt werden sollten, aber über die Einordnung in die Komposition können wir nur aus seinen Zeichnungen Aufschluß gewinnen. Zu diesem Zwecke



BRONZETORSO NACH EINEM FLUSSGOTT DES MICHELANGELO (VORDERANSICHT). FLORENZ, MUSEO NAZIONALE

müßten die vorhandenen Zeichnungen, welche als Entwürfe für die Mediceergräber erkennbar sind, einer Prüfung unterzogen werden, um festzustellen, ob sie eigenhändige Skizzen sind oder auf solche zurückgehen. Zu einem vorläufigen Versuche solcher Art möchte ich wenigstens für die Zeichnungen, welche zur letzten Phase ihrer Gestaltung (mit einem Sarkophage) gehören, raten. Eine gewisse Anzahl von solchen Zeichnungen, so auch diejenige, welche Steinmann seiner Darlegung zugrunde legte, weisen Elemente auf, welche als selbständige Leistungen einer späteren Zeit erscheinen. Auf dieser letzteren ist die in der Mittelnische sitzende nackte Gestalt in ihrer öden und geschmacklosen Haltung, die zu beiden Seiten ihres Hauptes schwebenden Genien, und die darüber auf dem Hauptgesims arrangierten Trophäen so deutlich als Idee des Barock erkennbar, daß man glauben möchte, eine Stilübung eines späteren Künstlers vor sich zu sehen, der sich zur Aufgabe stellte, im Rahmen des vorhandenen michelangelesken Aufbaues eine Skizze für die Vervollständigung der beiden vorhandenen Grabmäler oder für den Aufbau eines dritten zu liefern¹⁾. Solche Zeichnungen können nicht

als Dokumente gelten, welche gestatten, dem Schöpfergedanken Michelangelos nachzugehen. Damit entfällt ein Argument für die Identifizierung der Triboloschen Flußgötter als Kopien von michelangeloschen Originalen, und ihre stilkritische Prüfung endet auf demselben Weg der Anzweiflung. Die Modellierung ist nämlich eine so schematische, die erstrebte Gewaltigkeit der Formen eine so äußerliche und den bekannten eigenen Werken des Tribolo so genau entsprechende, daß diese Momente im Verein mit der Ungeschicklichkeit der Pose — namentlich der Auflagerung des großen Kruges auf das Knie — dazu führen, die beiden Flußgötter nach wie vor als selbständige Werke Tribolos zu betrachten. Vasari erzählt (VI, 66), daß Tribolo »tutte le figure che aveva fatto Michelangelo di marmo«, nämlich die Madonna und die vier Tageszeiten in der Sakristei von San Lorenzo kopiert hat; von den Flüssen spricht er nicht, obwohl er es hätte wissen müssen. In seinen wirklichen Kopien nach Michelangelo sind nun aber die Merkmale von dessen Arbeit erhalten geblieben, während bei den Flußgöttern, die eben seine eigene Arbeiten sind, nichts davon zu spüren ist. Immerhin sind die Flußgötter Tribolos doch mit den Medicigräbern in Verbindung zu bringen und zwar sind sie, wie es scheint, als Modelle zu betrachten, die Tribolo für die Vervollständigung der Medicigräber geliefert hat, nachdem alle Versuche,

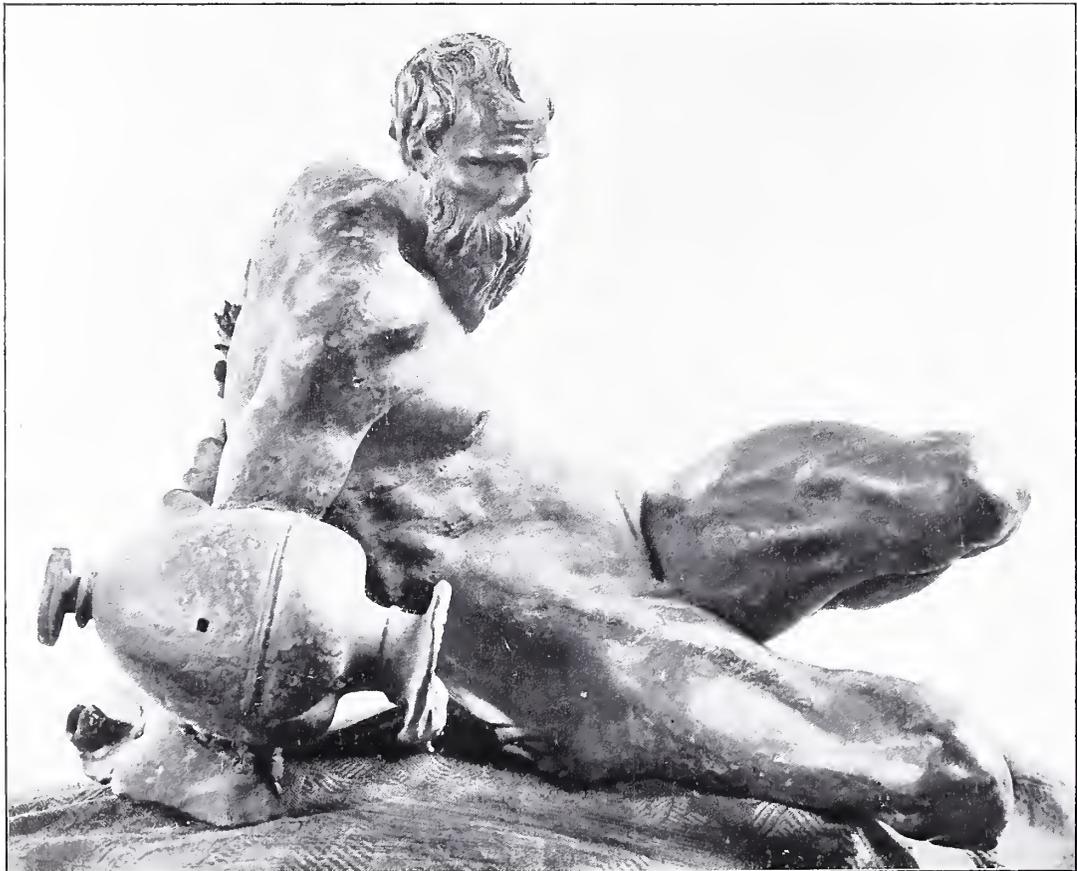
1) Auch Berenson (Drawings of florentine painters II, pag. 183) betrachtet sie als eine »Variante auf Michelangelo«.

Michelangelos Mitarbeit dafür zu gewinnen, gescheitert waren. Für die Vorstellung von Michelangelos Flußgott gibt diese Zeichnung keinen Anhalt. Größeres Vertrauen verdient eine Zeichnung, welche von Burger (S. 369) publiziert ist; obwohl sie keine Originalzeichnung Michelangelos ist, so enthält sie doch keine Motive, die Michelangelo fremd sind. Auf dieser Zeichnung ist die Aufstellung des Grabmals ungefähr in der Weise wahrnehmbar, wie sie wirklich ausgeführt ist. Zu beiden Seiten des Sarkophagsockels erblicken wir aber liegende Gestalten, die am Grabmal fehlen; die eine nur ganz vage angedeutet, die andere aber deutlich ausgeführt und zwar ist in dieser unser Torso zu erkennen, in der Weise ergänzt, wie es oben vorgeschlagen wurde, im Motiv der Gestalt an der Sixtinischen Decke. Auffällig ist hierbei, daß die unter dem Knie abgeschnittenen Beine der liegenden Gestalt so abgeschnitten gezeichnet, und nicht etwa verschwunden sind, denn die Schnittfläche hat einen deutlichen Kontur. Auch das direkte Anlehnen der Figur an den Sockel, die dadurch zufällig und nicht zur Komposition gehörig erscheint, zeugt dafür, daß der vorhandene Torso zu einer Ergänzung herangezogen ist, die in späterer Zeit vom Zeichner des Blattes erdacht wurde und nicht auf Michelangelo zurückgeht.

Eine dritte Zeichnung, welche die jetzige Aufstellung des Sarkophags und die Andeutung der Fluß-

götter enthält, ist dadurch gut beglaubigt, daß auf der Rückseite des Blattes ein unbestreitbarer eigenhändiger Entwurf Michelangelos sich findet. Auf dieser Zeichnung ist unten am Sockel eine liegende Gestalt zu erkennen, und aus ihr können wir Schlüsse ziehen, wie die Anordnung der Flüsse von ihm gedacht war. Im Vergleich zur jetzigen Aufstellung der Grabmäler zeigt dieser Entwurf wesentliche Unterschiede. Der Sarkophag und die darauf liegenden Gestalten lassen links und rechts vom Sarkophag die Felder frei, welche sie heute verdecken. In diesen Feldern sehen wir figürlichen Schmuck und darunter liegende Gestalten; diese fügen sich in den architektonischen Rahmen ein, ohne wie auf der Rekonstruktion (Seite 41 dieser Zeitschrift), seitwärts darüber hinauszuragen, noch auch von den über den Sarkophagdeckel vorspringenden Beinen von oben her bedrückt zu werden. Man muß daraus schließen, daß Michelangelo die Flüsse aufgab, als *die heutigen Proportionen der Grabmäler konzipiert* wurden. Sobald die Mittelnische schmaler wurde, nahm der Sarkophag und die darauf liegenden Gestalten fast die volle Breite des Aufbaues ein und es ging der Raum für die unten am Sockel des Sarkophags unterzubringenden Flüsse verloren. Den *Notwendigkeiten des entgeltigen Kompositionsgedankens* hat er sie zum Opfer gebracht.

Seine Phantasie hat aber nicht allein für die



ERGÄNZTE KOPIE NACH DEM BRONZETORSO DES FLUSSGOTTES. FLORENZ, MUSEO NAZIONALE

Mediceergrabmäler das Motiv der Flußgötter gestaltet: auf seinen Zeichnungen, die unter dem Titel »Der Sturz des Phaëton« zu den bekanntesten Werken seines Stiftes zählen, finden wir einen lagernden Fluß in zwei verschiedenen Fassungen¹⁾, welche sich mehr oder minder der beabsichtigten Form seiner Fluß-

1) Die eine Fassung abgebildet bei *Berenson*, *Drawings of florentine painters*. Vol. II, plat. CXL und von *Marquard*, *Die Zeichnungen Michelangelos im Museum Teyler zu Haarlem*. Einschaltblatt zwischen Taf. XX und XXI, die zweite Fassung Photographie Braun Nr. 65071.

götter für die Grabmäler nähern mögen. Die jüngere Generation hat, wie sie auch sonst vom Reichtum der Motive Michelangelos lebte, auch dieses wiederholt verwertet, und auf Reliefs von Vincenzo Danti und Pierino da Vinci, sowie auf einer Zeichnung Buontalenti¹⁾ sehen wir die verschollene Schöpfung Michelangelos der Erfindungskraft geringerer Geister zu Hilfe kommen.

1) Die beiden Reliefs im Museo Nazionale zu Florenz, die Zeichnung in den Uffizien; die letztere reproduziert Phot. Brogi, Nr. 1095.

DIE ERSTE SIZILIANISCHE MADONNA DES FRANZ LAURANA

VON WILHELM ROLFS

L AURANA wird Mode. Die Berliner Beatrixbüste dürfte bald (leider in mehr oder weniger entsetzlicher Nachbildung) in der Welt ebenso verbreitet sein wie die sixtinische Madonna oder der Neapler »Narziß«, und mit der Teilnahme, die man dem noch vor einigen Jahrzehnten fast ganz unbekanntem Künstler in den Kreisen der Gelehrten entgegenbringt, hält das Bestreben gleichen Schritt, neue Werke seiner Hand zu »entdecken«. In jüngster Zeit haben E. Mauceri und S. Agati¹⁾, und dann der erstere²⁾ dem bisher bekannten Bestande der Werke Lauranas eine ganze Reihe neuer hinzugefügt, die sich in Sizilien finden. Einige Schriften, die demnächst erscheinen sollen, versprechen noch mehr; und es dürfte bald Zeit werden, an alle diese Schätze die kritische Sonde zu legen und das Echte und Ursprüngliche von Schularbeit, Nachahmung und Falschem zu scheiden. Daß und warum gerade dies bei Franz Laurana ganz besonders schwierig ist, kann hier nicht weiter auseinandergesetzt werden, und es sei mir gestattet, in dieser wie in mancher anderen mit Laurana zusammenhängenden Frage auf eine umfassende Arbeit zu verweisen, die ich demnächst der Öffentlichkeit zu übergeben gedenke. So viel mag aber auch hier hervorgehoben werden, daß es schon an sich für einen einzelnen Künstler ein Ding der Unmöglichkeit ist, — besonders, wenn er, wie Laurana es bei Einzelwerken zu tun pflegt, sie bis zur peinlichsten Vollendung ausführt, — in der kurzen Spanne von höchstens acht Jahren, die Laurana urkundlich in Sizilien zubrachte³⁾, so viele umfangreiche Werke anzufertigen, wie man ihm zuschreibt. Ich glaube ihm darum eine ganze Reihe davon absprechen zu sollen; schon aus dem Grunde, weil ich ihm selbst zwei neue Werke geben muß, auf die man bisher in diesem Zusammenhange nicht gekommen ist. Beides sind im sizilianischen Volke hochberühmte Marmorbilder von Madonnen, die auch die Eigentümlichkeit mit anderen Werken unseres

hochbegabten Meisters teilen, daß sie von jeher namenlos geblieben sind. Ja, die eine ist geflissentlich stets als außerordentlich »alt« hingestellt worden, und selbst Venturi setzt sie im vierten Bande seiner italienischen Kunstgeschichte¹⁾ noch unter die Nachahmungen der pisanischen Arbeiten des 14. Jahrhunderts. Es handelt sich um die »Madonna von Trapani«. Sie Laurana zu geben ist neben anderen Gründen schon deshalb eine Kühnheit, weil eine genaue Untersuchung des ganzen Werkes unmöglich ist. Sie steht in einer sehr dunklen Kapelle der Verkündigungskirche vor den Mauern von Trapani und ist derartig mit Silber- und Goldschmuck überladen, daß man außer den Gesichtern und Händen der Muttergottes und des Christkinds gar nichts sieht. Diese allerdings tragen alle sicheren Merkmale einer eigenen Arbeit des Laurana, und wenn ich meine Zuschreibung auch mit großem Vorbehalt mache, so glaube ich doch überzeugt sein zu dürfen, daß eine Nachforschung an der von allem Schmuck befreiten Gestalt zu keinem anderen Ergebnis kommen wird²⁾. (Abb. 1).

Ist ein Zweifel an der Madonna von Trapani durchaus zulässig, so erscheint er mir bei dem zweiten Werke so gut wie ausgeschlossen; eine umsichtige Stilkritik wird dabei so genügend durch Urkunden gestützt, daß die Zuschreibung wohl als gesichert gelten darf. Die Madonna befindet sich im Dome von Schacka (Sciacca) an der Südküste Siziliens. Der so verdienstvolle Forscher der sizilianischen Kunstgeschichte der Auflebung, G. di Marzo, hatte vor kurzem das Glück, die Urkunde zu entdecken, aus der die Anwesenheit F. Lauranas dort unwiderleglich erhellt: der Künstler schreibt von dieser Stadt aus am 22. Mai 1468³⁾ und zwar so, daß man seine

1) S. 257, 263. Abb. S. 264.

2) Die nähere Untersuchung über diese Zuschreibung sollte bereits im Januar d. J. an anderer Stelle erfolgen, wurde indes aus Gründen, die nicht vom Verfasser abhängen, bis heute verzögert. Vgl. die folg. Anm.

3) Auch diese wichtige Urkunde, die sich auf Laurana bezieht, sollte schon im Januar veröffentlicht werden. Vgl. im übrigen Arch. stor. ital. Neue Folge. XXIX. S. 461.

1) *Rassegna d'arte*. Januar 1906. S. 1.

2) *L'arte* 1906. I. S. 1 ff.

3) 1466 ist er noch in Frankreich, 1474 wieder in Neapel.

Anwesenheit dort ins Jahr 1467 wird setzen müssen. Da nun Lauranas letzte Schaumünze, die des Johann Cossa die er in Frankreich anfertigte, aus dem Jahre 1466 stammt, so sind die Arbeiten in Schacka wohl die *ersten*, die Laurana in Sizilien anfertigte. Damit stimmt auch die Stilkritik, auf die hier nicht näher eingegangen wird. Das schöne Werk steht über dem Altar der vierten Kapelle rechts und ist im unteren Teile von dem geschmacklosen modernen Flitter- und Bilderschmuck verdeckt, ohne den es innerhalb (und außerhalb) Italiens nun einmal nicht abgeht. Als besondere Eigentümlichkeit neben der saubersten Ausführung, den üblichen flachen Falten, den herabgezogenen

oberen Lidern sei hervorgehoben, daß die ursprünglichen Farben am Haar und Mantelfutter noch erhalten sind, und daß dies Werk wie kein anderes des Laurana die wundervollste Verzierung der Gewänder am Saume wie über dem Körper erkennen läßt. (Abb. 2, 3). Mauceri und Agati suchen Lauranas Hand in Schacka im Marmorstandbild der hl. Margarete auf dem Altar der ihr dort geweihten Kirche. Di Marzo ist, wie er mir mündlich mitteilte, von dieser Ansicht ganz zurückgekommen. Dankbar sei an dieser Stelle des Winkes des greisen Forschers gedacht, daß man Lauranas Werk vielleicht unter den Madonnen des Doms suchen müsse. Es selbst findet



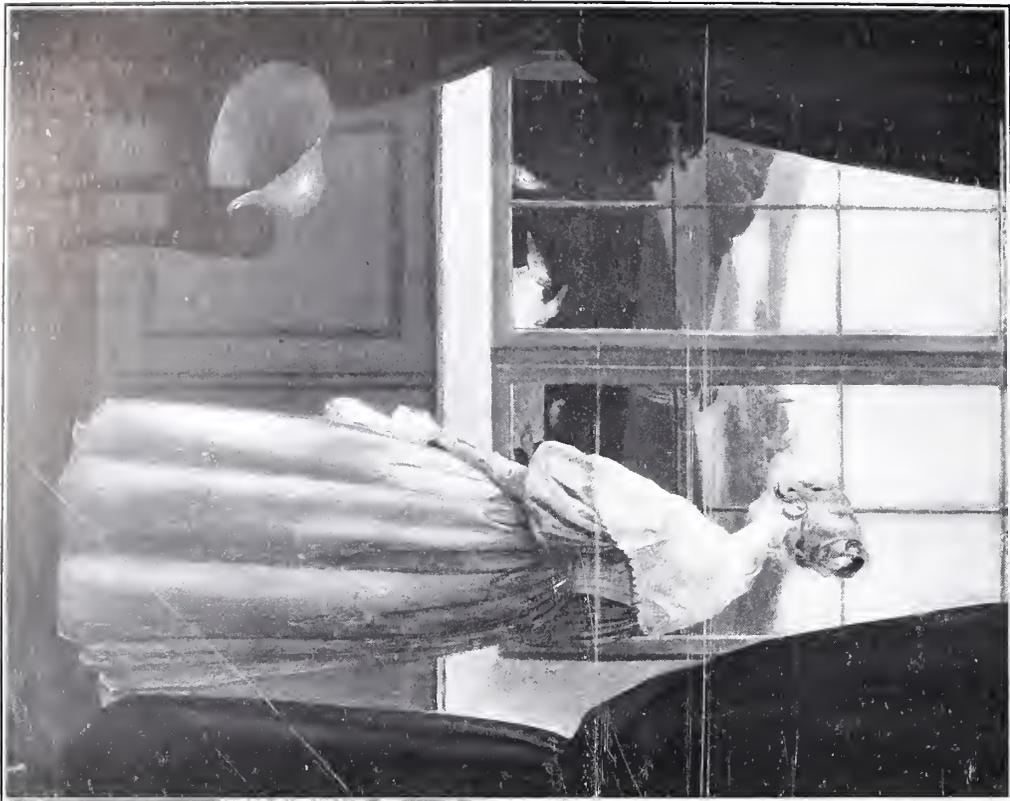
FRANZ LAURANA. MADONNA DELLA CATENA IN SCIACCA (EIGENE AUFNAHME)

seine Hand an der äußeren Pforte der Margaretenkirche (nach der Straße hin). Was es mit dieser für eine Bewandnis hat, wird ebenfalls in der oben angekündigten Arbeit näher abgehandelt werden. Daß aber die hl. Margarete ein Werk Lauranas sei, scheint mir aus stilistischen Gründen durchaus unannehmbar. Andererseits bemerken Mauceri und Agati: »Fast alle Schriftsteller [welche?] sprechen von einem hochberühmten Muttergottesstandbilde in der Kirche zu S. Margareten in Schacka«. Es handelt sich, meinen sie, offenbar um ein großes Mißverständnis, »da das hochberühmte Standbild eben die hl. Margarete ist, die in der Mitte des Altars steht«. — Nein, viel-

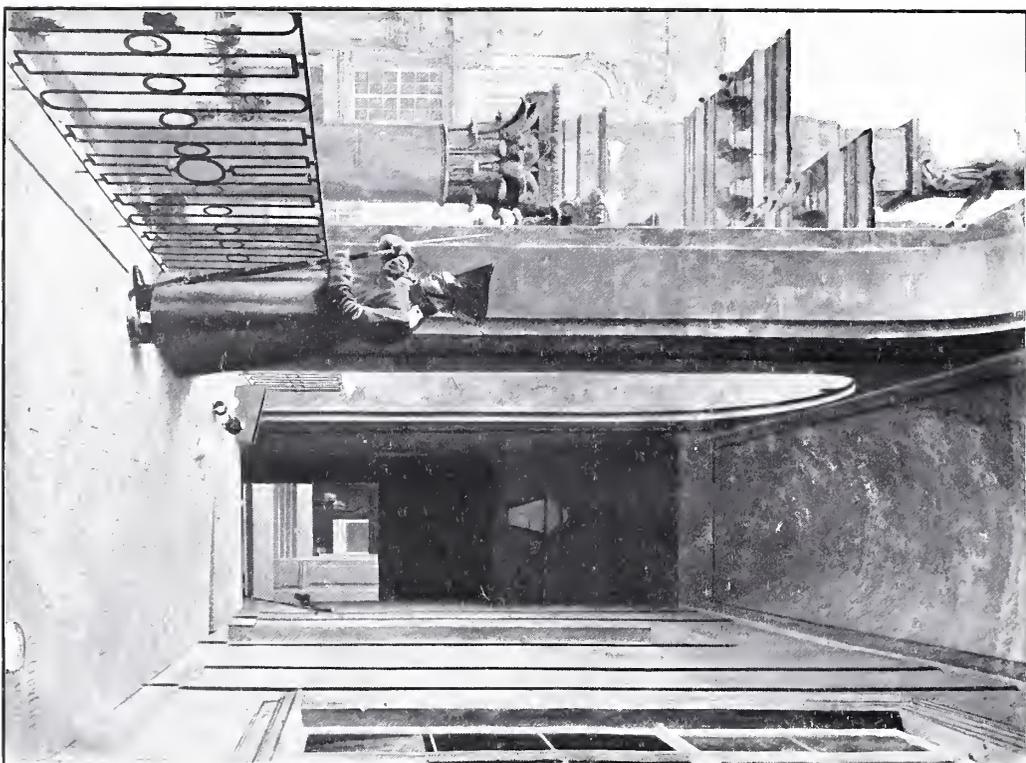
mehr ist nur der *Ort* verwechselt. Es ist in der Tat keine hl. Margarete, sondern eine Muttergottes, die aber nicht in der Margaretenkirche, sondern im Dome von Schacka steht — eine herrliche »Madonna della Catena«, von der ganzen herben, etwas zaghaften Größe, der lieblichen und huldreichen Empfindsamkeit, der rechtschaffenen Anerkennung des Kunststoffes in der Ausführung, wie sie nur Laurana in seinen Werken vereint; die erste ihrer Art in Sizilien und eine vortreffliche Arbeit, die der Meister in keiner seiner späteren Arbeiten, auch nicht in der des Doms von Palermo übertroffen hat, die man doch bisher für die schönste hielt!



FRANZ LAURANA. MADONNA DELLA CATENA IN SCIACCA. (EIGENE AUFNAHME)



LOUISE HENRY. INTERIEUR



EDUARD GÄRTNER. INNENHOF IM BERLINER SCHLOSS

Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

DIE DEUTSCHE JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG BERLIN 1906

VON FRANZ DÜLBERG

(Fortsetzung)

Herrscht in der Berliner Kunst der ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts eine etwas eng umgrenzte, aber treu heimatliche Art, ringt in der deutsch-römischen Schule und bei denen, die von ihr in der Heimat ausgingen, eine gesunde Farbigkeit mit geringerem oder größerem Erfolge gegen das gestaltlose Sehnen nach monumentaler Größe des Aufbaus, so können wir hingegen bei zwei Malern südwestdeutscher Herkunft einen beherrschenden Einfluß der Pariser Empirekunst, in erster Linie Jacques Louis Davids, feststellen. Der Stuttgarter *Gottlieb Schick* (1779—1812) zeigt in seinem großen in Rom gemalten Bilde »Apoll unter den Hirten« (1496, Stuttgarter Galerie) das Poussinsche Rezept noch um einen Grad ins Akademische gesteigert, die Landschaft ist wenig erfreulich — Theater mit Blechpalmen —, die Gesichter recht wenig individualisiert, aber die Fleischfarbe (leicht rötlich unterlegt) ist nicht ohne eine gewisse gefühlige Sinnlichkeit behandelt. In einem anderen, auf Grün gestimmten Stück, *Eva*, die sich im Wasser spiegelt (1500, Köln, Museum) ergötzen uns wenigstens hübsche, weich und weit aufgerollte Baumgruppen, das Gesicht ist aber unleidlich klassizistisch. Auch Schicks Leistung steigt bedeutend im Porträt, der Rettung so vieler Künstler. Flott und ausdrucksvoll ist das Bildnis des Bildhauers *Dannecker*, auch in der Farbenstimmung — graue Augen, grauer Grund, blauer Frack und weiße Weste — vornehm und harmonisch. Viel fesseln wirkt das bei sicherer Linienführung in ausgesprochenem Freiluftton gehaltene Bild der ersten *Frau Danneckers* (1494, Stuttgart, Galerie). Man sieht sie als Kniestück, sie sitzt mit übergeschlagenen Beinen, die Hand am Kinn, und wendet das Gesicht zum Beschauer zurück. Dunkle verlangende Augen und hellblondes Haar heben die ein wenig groben Züge. Sie trägt ein weinrotes Kopftuch, das fast an die phrygische Mütze der Revolution denken läßt. Das feuerrote Mieder und das rauhe weiße, klassisch fließende Gewand wirken energisch vor dem blauen

wolkigen Grund. Auch die Pinselführung ist hier durchaus breit und ausdrucksvoll. — Glatter, sehr sorgsam, etwa den besten Sachen des Frans Floris ähnlich, merkwürdig durch den tiefen Schatten auf der rechten Gesichtshälfte, zeigt sich das Bildnis *Karolines von Humboldt*, die mit einer Gitarre am Fenster sitzt, das auf eine Kampagnalandschaft schauen läßt. Das sehr einfach aufgebundene Haar und die Tracht, die sich auf ein rotes Mieder und ein olivgrünes Unterkleid beschränkt, geben der Erscheinung den Reiz des Kindlich-Bäuerlichen. In dem Porträt der beiden *Humboldtschen Kinder* (*Adelheid* und *Gabriele*) herrscht wieder Olivengrün und Rosa in den Trachten. Das Beiwerk — eine Weinlaube, Schmetterlinge, Blumen, bergige Landschaft mit einem See — ist hier freier und verständnisvoller behandelt, als die viel zu rosigen, nur im Kontur guten Gesichter der Kinder.

Den größten der *Humboldts*, *Alexander*, malte 1812 der ganz zum Pariser gewordene *Badenser Karl Baron Steuben* (1724, dies sowie die *Schickschen Humboldt-Bilder* bei *Frau von Heinz* in Berlin). Wirksam ist die Aufmachung hier sicher. *Alexander* steht in einem südlichen Trümmerfelde, Notizblätter und Stift in der Hand, an einem Abhang.

Den schwarzen, karmintrot ausgeschlagenen Mantel hat er abgeworfen. Links unten breitet sich ein Tal von giftgrüner Farbe, dahinter ragen mächtige Schneeberge in den tief blaugrauen Himmel. Die Züge kommen in der klebrigen, glatten, schwerfarbigen Malerei zwar kräftig und jung, aber keineswegs bedeutend heraus — unwillkürlich richtet sich in der Ausstellung der Blick auf das gegenüberhängende Bildnis einer weit weniger bekannten Persönlichkeit, auf den *Domherrn von Schröter*, den der *Sachse Ferdinand von Rayski* 1843 malte. Während man sich *Humboldts* Kopf aus der Menge des kunstvoll hergerichteten Milieus erst mühsam heraussuchen muß, wirkt das glatte, blonde Gesicht der *Hofmannes* beherrschend auf uns, wunderbar gehoben durch die



GOTTLIEB SCHICK. DIE GATTIN DANNECKERS
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

schlanke Eleganz der Stellung, durch die leichte und feine tänzerische Freiheit des Pinselzuges und durch das ungemein wohltuende Farbenarrangement in seidigem Schwarz und Violett. In dem Maler aber haben wir da einen vor uns, der — anno 1843! — im Eilzug erster Klasse von Lawrence nach Whistler sitzt (1386, Schloß Bieberstein, Kammerherr von Schröter).

München ist die Stadt, die mehr als alle anderen die Folgen der »deutsch-römischen« Kunstbewegung zu tragen hatte. Die Hauptstadt des neuen Königreichs Bayern soll und muß die erste Kunststadt der Deutschen werden — so will es der Herrscher. Da er in Rom gewesen ist, malen Cornelius und seine Schüler in der Glyptothek, in der Residenz, in der Ludwigskirche. Diese Bilder und Fresken muß nur der sehen, der in das Innere der Gebäude eintritt. Da aber zugleich mit ungeheuerem Aufwande halb München neu gebaut wird und der Herrscher ja in Italien gewesen ist, ein selbständiger Baustil aber ebensowenig mehr Gemeingut geblieben ist, wie die malerische Überlieferung des Rokoko, so setzt sich bald die neue Kunststadt aus nachgemachten griechischen Tempeln, nachgemachten altchristlichen Basiliken, nachgemachten Palazzi Pitti und Strozzi zusammen,

ein Bilderbuch der Kunstgeschichte mit schlechten Stahlstichen, in dem die alten deutschen Formen bezeichnenderweise gänzlich fehlen. Und während dies sich vorbereitet, schaffen in München, ungestört vom Lärm neben- und nacheinander drei Künstler, die die ruhige Beobachtung der Einzelform, die Freude an der leuchtenden Buntheit der Dinge auf ihr Programm geschrieben haben. In geometrischer Progression steigert sich ihre künstlerische

Kraft vom ersten zum dritten. *Wilhelm v. Kobell* (1766—1855), ein Mannheimer, aber wie schon sein Vater, in München akklimatisiert, ist am stärksten in seinen großen Militärbildern, in denen er ungeachtet der größten Schwierigkeiten nach Einheitlichkeit des Tones strebt. Besonders gut ist seine Belagerung von Kosel (866, München, Armeemuseum). Vorn

halten die Offiziere in ganz fahlem Morgenlicht, das lange Schatten wirft, auf einem Hügel — das Kochenillerot an den Uniformen kommt dabei gut zur Geltung — hinten, in bleigrauer Ferne, liegen Stadt und Fluß. Zu planartig, zu wenig als Bild, wirkt ein »Wettrennen in München«. In Kobells Tierstücken ist zu viel Detail gegeben. Sein Selbstporträt, um 1800 (München, Generalmajor von Kobell) ist kräftig, mit starken Fleischschatten gemalt — das Blau des Mantels geriet etwas krei-dig. — *Heinrich Bürkel*, (1802—1869), etwa der Wouwerman des 19. Jahrhunderts, ist in der Farbe lockerer, im Motiv reicher, oft zu reich. Er malt etwa ein Gewitter im Dorf mit stahlfarbenem Himmel — die Tiere rennen vorn gescheucht auseinander. — Besonders Pferdefiguren haben bei ihm oft recht viel Plastik, die rechte bildhafte Einheit fehlt ihm leider fast immer. Auch er war in Rom und verlor dort nicht die Unbefangenheit seines



FERDINAND VON RAYSKI. DOMHERR VON SCHRÖTER
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

Auges. Gewiß ist in seinem Colosseumbild das Mauerwerk zu sehr in reines Violett getaucht, äußerst feinsinnig ist aber in einem gleich diesem 1832 entstandenen Stücke, »Rast vor einem römischen Tore« (233, Florenz, Dr. L. v. Bürkel) die staubige Atmosphäre herausgearbeitet. Auch der Schuster, der seine Tätigkeit ins Freie verlegt hat, ist dort gestreich und ohne süßlichen Genrehumor gesehen.

Wie breitflächiger, steingezierter Goldschmuck

schimmert es in dem Kabinett, das man *Karl Spitzweg* (1808—1885), dem echten und feinsten der Münchener, eingeräumt hat. Eine Zeichnung Ed. Grützners ist da beigegeben, die den lebensfrohen Einsiedler ein Jahr vor seinem Tode als freundlichen alten Herrn mit Brille, großer Nase und struppigem kurzen Barte vorführt. Man mag Spitzweg einen Romantiker nennen im Sinne der zartesten, kleinen Bildchen Moritz von Schwind's, auch einen Humoristen, der bisweilen etwas absichtsvoll witzig wird, vor allem aber ist er ein Begeisterter der Farbe, der mit oft sorgloser Breite und Saftigkeit des Pinsels, mitunter sogar etwas unbekümmert um den Gegenstand der Darstellung, uns die schmackhaftesten Speisen aus leuchtendem Himmelblau, nächtlichem Grünblau, einem freudigen Orangebraun und mancherlei frischem Grün, Rosa und Rot anrichtet. Den Vergleich — den schon Muther zog — mit dem französischen Landschaftszauberer Diaz möchte ich nun freilich für später, für den Frankfurter Viktor Müller aufheben. Eher möchte man an Daumier denken vor Bildern, wiederum, wo ein guter Mensch mit einem unendlich prosaischen, kahlen Gesicht seiner in rosigstes Rosa gekleideten Angeschwärmten etwas auf der Flöte vorspielt (1696, Elberfeld, Kommerzienrat Jung). Ganz dem farbigen Abglanz der Dinge ist Spitzweg aber hingegeben, wenn er etwa ein altes Paar auf einer Bank im herbstlichen Park malt und das helle Licht auf der kahlen Stirn des Alten, die rotviolette Mantille der Frau sich deutlich als die Dinge bekunden, um derentwillen das Bildchen entstand (1674, Magdeburg, B. Lippert). Auch der Gutsherr, der mit seinem Spitz

hochmütig durch die Felder schreitet, muß einfach seinen roten Rock und die blaue Weste als Farbkontrast gegen das goldbraune Ährenfeld hergeben (1994, Elberfeld, Städtisches Museum), das Mädchen, das mit zwei Eimern in den alten Pfarrhof hineingeht, lebt nur, um mit dem Froschgrün und Ziegelrot ihres Kleides das leichte Rosa in der Farbe des Gemäuers wirksam zu steigern (1695, Elberfeld, Willy Blank). Der Herr Pfarrer gar, der auf dem Bildchen der Nationalgalerie seine Blumen begießt, kommt mit seinen — nur eben angelegten — Gesichtszügen fast gar nicht, eigentlich nur mit seinem gelbbraunen Rock zur Geltung. Mehr bei der Sache bleibt Spitzweg in dem Bilde eines Gelehrten des 18. Jahrhunderts, der in seinem mit allerhand Tiergeripp und Totenbein, Mumien und Steintafeln vollgestellten Zimmer hockt, während draußen goldgrünes Laub lockt (1684, München, Frau Barlow). Am meisterlichsten freilich gibt sich die Handschrift in dem nach Isabey kopierten »Frauenbad in Dieppe« (1691, München, Dr. Meder) mit dem zeichnerisch fein gesehenen Rückenakt, den lustigen Farbfunken, die die kiepenbeladenen Bauersfrauen durch das Rot und Dunkel-



KARL BARON STEUBEN. ALEXANDER v. HUMBOLDT
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

grün ihrer Röcke in das Lehmgrau der Düne werfen, und dem wohlthuend silberigen Gesamtton.

Gewinnt bei Spitzweg der juwelenhafte Glanz der Farbe ein wenig zu sehr die Oberhand über die Linie, über die durchgebildete Einzelform, so mag man dies gern als ein Zeichen süddeutscher Weichheit und Wärme gelten lassen, gegenüber der strengeren Art des Nordens. Und in der Tat lebte und wirkte schon während Spitzwegs Jugendzeit in Deutschland



KARL SPITZWEG. GEBIRGSWEG

mern geboren, vielfach in Kopenhagen tätig, 1840 in Dresden gestorben, ist hier der unbestrittene Führer. Nicht ganz so vornehm und kristallklar wie Rohden, nicht ganz so rein und stark im Rhythmus wie Schinkel, gibt er in weitflächigen Konturlandschaften, in Farben und Formen fast immer stilisierend, die Unendlichkeit und Güte des Weltalls: weite Ketten von Hügeln und Bergen, weite Meeresstrecken. Die Lichtprobleme des Himmels zu erforschen, das ist sein primitiver Gottesdienst. Sehr bezeichnend für seine Art ist ein unvollendetes Werk: ein Weg durch Felder, dann eine Abtei, weiter die Sonne, wie sie hinter violetten Wolken in fast geometrischen Streifen aufgeht. Alles ist hier farbig ausgefüllte Umrißlinie. Constables Skizzen sehen in dieser Zeit von weitem wie weggeworfene Paletten aus (528, Hamburg, Kunsthalle). In einer Studie vom Oktober 1824 gibt Friedrich einen ganz kleinen blaugrauen Landstreifen, darüber die orange und violett glühenden Tinten, die zerrissenen jagenden Wolken des Sonnenuntergangs (521, Hannover, Professor Harald Friedrich). Wie merkwürdig er baut, sieht man an einem größeren Bilde, das er symbolisch »Die Lebensstufen« nennt. Wir erblicken Gestalten am Meeresufer — als große Rückenfigur in lehmgrau einen Mann im Zylinder, zwei Kinder, die eine Fahne hissen und eine Frau im roten Kleid. Dahinter drei symmetrisch gestellte Segelschiffe, rechts in der Ferne noch zwei andere — dies alles wohl die Lebensfahrzeuge der vorn versammelten Gesellschaft. Wir freuen uns aber an dem graublauen Meer, dem violetten, von Rosa durchbrochenen Wolkenstreifen und dem gelb-

eine Gruppe von Malern, die die äußerste Reinheit und Schärfe des Umrisses mit dem zartesten Sinn für die Abstufungen im Farbenreich zu vereinigen wußte. Nordische, ja skandinavische Herkunft und Schulung ist den meisten dieser Künstler gemeinsam, ebenso daß sie alle ihre wichtigste Zeit in Dresden, der wohltemperiertesten Stadt Deutschlands, in der geistig wie physikalisch Mittelgebirgsklima herrscht, verbrachten. *Kaspar David Friedrich*, 1774 in Greifswald, also dem damaligen Schwedisch-Pom-

lichen Abendrot (520, Greifswald, Frau Johanna Friedrich). Fast umgebracht wird durch die Allegorie und vor allem durch die anspruchsvoll überdeutliche Einrahmung das große Hochbild, das das Auge Gottes unter der Maske eines tannenbestandenen Gipfels mit dem Kreuzifix darstellt, hinter dem symmetrische Strahlen am rotdurchflamnten Himmel emporschießen (536, Wiesbaden, Schloß). Wirkliche Erhabenheit lebt in dem Bild der Eissplitter, die, zur schrägen Pyramide aufgetürmt, ein Wrack einschließen (529, Hamburg, Kunsthalle) und in dem des Hühnengrabes im Schnee: ein weißer Hügel, dessen Spitze gerade in der Mitte des Bildes liegt, drei mächtig aufragende kahle Bäume, rotgraues Laub und bleigrauer Himmel als Hintergrund (509, Dresdener Galerie). Tiefes Einsamkeitsgefühl packt uns bei einem andern Werk: eine Gestalt an verschneiter Meeresküste vor einem tiefblauen Wasserstreifen, dem dunkelsten Blau der Wolkenmassen und einem azurblauen Stück freien Himmels (534, Berlin, Kgl. Schloß). Alle reine und ruhige Heiterkeit gibt uns aber das Bild eines hochgelegenen Parks, in dem ein junges Mädchen in dunklem Kleide sitzt — vorn liegt ein rotes Tuch und ein Körbchen auf grünem Rasenstück, zwei mächtige Kastanienbäume stehen wie Wächter, und Parkgitter und Balustrade lassen uns auf die weite, in hellgrün und rotgrau getauchte Hügelschar schauen (535, Erdmannsdorf, Villa Liegnitz). Auch im Figürlichen war Friedrich stark und ernst, wie in dem im Ausschnitt sehr eigenartigen Stück, wo ein junges Mädchen — ihr Kleid schimmert in braun und grün — am Atelierfenster des Künstlers steht und mit uns auf ein Segelboot und eine Pappelreihe schaut (517, Greifswald, Frau Johanna Friedrich), und den wie für Kupferstiche entworfenen Bildniszeichnungen eines lesenden alten Mannes und einer alten Frau mit Stundenglas und Gebetbuch — gewiß sind die Runzeln der Frau ein wenig überdeutlich, das sind aber Gesirgszüge des Kummers und keine Dennerischen Kalligraphieschnörkel!

Georg Friedrich Kersting aus Güstrow, der in Kopenhagen lernte, aber in Sachsen starb (1783 bis 1847), hat den Meister einmal gemalt, wie er in seinem kahlen Atelier bei der Arbeit steht — eine lange hagere Gestalt mit korrekt geschnittenem, etwas spärlichen Backenbart und ein wenig hilflosem Blick der grauen Augen. Das Bild ist nicht ganz ansprechend, farbig allzu matt (830, Greifswald, Frau Johanna Friedrich) und steht nicht auf der Höhe von Kerstings anderen Arbeiten, in denen er — neben Louise Henry — als der stärkste Vertreter der Interieurmalerei dieser Zeit erscheint. Helle, oft grünliche Töne herrschen in Kerstings Zimmern — wir sehen etwa ein Mädchen, das sich vor dem Spiegel die Haare flicht, einen Mann im Arbeitszimmer am Schreibtisch — die Gardinen erfüllen mit ihrem Weiß den ganzen Raum — oder in dem besten der Bilder ein junges Mädchen, das in verlorenem Profil am Klöppelrahmen am Fenster sitzt, man sieht ihr feines scharfes Gesicht vorn im Wandspiegel, auf dem Sopha liegt eine Laute, an der Wand hängt ein blumen-

bekränztes Bild (825, Weimar, Hofmarschallamt). Auch ein Nachtstück wird versucht: ein Lesender bei grün beschirmter Lampe, die sein Gesicht etwas zu rötlich anstrahlt, an Tür und Decke aber magisch zarte Lichter und Schatten wirft.

Ganz und gar fehlt das Träumen des Innenraumes in einem Bilde des nach fahrtenreichem Leben 1820 in Dresden ermordeten Rheinländers *Franz Gerhard v. Kugelgen*, dem 1817 gemalten »Paar am Fenster« — der blaue Rock des Herrn, der gelbe Schal und das graue Kleid der Dame, die grüne Tapete und der rote Spiegelrahmen, alles das bleibt unverbunden für sich allein (946, Dresden, Geh. Finanzrat v. Mayer).

Kaspar Friedrichs bester Freund, *Johann Christian Dahl* (1788 bis 1857) kam aus dem hohen Norwegen, als Bergener ein naher Landsmann Henrik Ibsens. Und in der Tat, etwas von der Schärfe des kritischsten aller Dichter scheint auch aus Dahls, in ihrem starken Braun, in ihren unruhigen Linien oft wie verdrossen ausschauenden Landschaften zu sprechen. Die strenge Umrißlinie, die in den Werken des milden Stilisten Friedrich wie das Versmaß seiner Dankespsalmen gegen Gott anmutet, bei dem Realisten Dahl wirkt sie bisweilen wie der Rhythmus zorniger Rüge-reime. Sehen wir in Dahls Hellefossen (307, Kristiania, Nationalgalerie) die ragende weiße Birke, den Wildbach, die Brücke aus braunen Stämmen, die lichtbraune Sägemühle, den dichten, schwarzgrünen

Wald, die schwärzlichen Wolken am graublauen Himmel — so fragen wir wohl: ist es noch Liebe zur Natur, oder Haß, der aus dieser Wirrnis spricht? Ein an-



KARL SPITZWEG. FRAUENBAD IN DIEPPE. KOPIE NACH EINEM ORIGINAL VON ISABEY
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München



K. D. FRIEDRICH. RAST BEI DER HEUERNTÉ

deres Bild zeigt eine überhängende zerborstene Birke — ihr reiches Laub ist schon ein wenig herbstlich erkrankt — am Abgrund vor bleigrau gestimmten Felsen, am Himmel liegt ein feurig rötlicher Schein. Die Birke ist überhaupt Dahls Lieblingsbaum, auch auf einem klareren ruhigeren Werke steht sie stattlich im grauen Ackerfeld. Ein Kreuzweg mit einem Bauernpaar eröffnet den Vordergrund in breiter Introduction. Hinten schließen sich Hügel, der Fluß und ein mächtig aufragender Bergrücken an, leicht grün bewachsen und aufs reichste mit violetten Schattengründen belebt (313, Bergen, Galerie).

Ein Schüler Dahls in Dresden, zugleich dessen Landsmann, führt der frühverstorbene *Thomas Fearnley* (1802—1842) durch seine Abstammung wie durch die ausgesprochene Richtung seiner Kunst wieder zu Englands großen Meistern — von der Konturlandschaft zum Farbencapriccio. Ungemein munter, breit und keck ist er in seinen Skizzen; eine ausgeführte Gebirgslandschaft von ihm mit einem Wasserfall ist direkt langweilig, aber er hat den vulkanischsten Landschaftler seiner Zeit, er hat Turner gemalt, wie der eines seiner Bilder in der Ausstellung firnißt — fast karikaturenhaft in den Zügen, doch die Gestalt des Malers ist vom Widerschein seines Werkes durchglüht. Ein andermal reizt ihn ein Feuerchen im Walde, eilig und sicher stellt er die rote Glut und die weißen kugeligen Rauchwolken vor die blau-graue Bergferne. Oder er schneidet mit eigenartigstem Entschluß eine Mauer und ziegelrote Dächer mit dem Ausblick auf ein grünes Tal aus seiner Vedute heraus. Dann wieder die Terrasse in Sorrent bei Mondschein — ein Mädchen steht da am Meer,

gelb und fahl fällt das starke Licht auf die Erde, blau und glatt liegt das Meer, undurchdringlich blau-grau steht der Himmel. (Die meisten dieser Skizzen bei Hofjägermeister Fearnley in Kristiania.)

Mit Fearnley ist durch die fast gleichen Jahreszahlen (1798—1840), durch die tiefe, nur bei ihm etwas schwermütigere Farbigeit und durch die in seinen besten Sachen bekundete Hinneigung zu Constable und Turner der Berliner *Karl Blechen* verbunden, der durch seine lebhaftere Eigenart wohl eine Betrachtung außerhalb der Reihe der »Berliner Schule« verdient. Gewiß ist seine große, weit aufgerollte »Märkische Landschaft« (127, Berlin, Nationalgalerie) mit seltsamen großen Staffagefiguren von alten Germanen (oder sollen es Wenden sein?) noch ein wenig kochisch im pathetischen Aufbau, die reichen Wolkenbildungen im Umriß etwas zu sehr gekräuselt, die roten Pilze im Vordergrund zu aufdringlich, das starke Braun der vorderen Figuren nicht harmonisch hineingesetzt — aber doch merken wir den Weg, auf dem wir später die starken Farben- und Linienwellen Walter Leistikows finden werden. Die beiden Bilder des Potsdamer Palmenhauses sind zu gewollt in ihrer Buntheit, etwas gläsern im Farbton — jedenfalls aber bleiben sie im Auge haften (Nationalgalerie und Hamburger Kunsthalle). Viel breiter und einheitlicher, ganz vom tiefen Dunkelgrün des Laubes beherrscht, wirkt ein weniger bekanntes Stück, das badende Mädchen in einem von hochstämmigen Bäumen umstandenen Gebirgssee vorführt. Der gelbe Ton des Erdreichs im Vordergrund und der von links her einfallende Sonnenschein, der um das Tuch und die Beine des einen Mädchen spielt, haben schon



JOHANN CHRISTIAN DAHL. HELLEFOSSEN
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

ganz die Unmittelbarkeit solcher farbiger Impulse, wie wir sie an einigen Frühwerken Menzels bewundern. Kühn ist auch die atmosphärische Beobachtung in der Skizze eines aufziehenden Gewitters an der Seeküste, wo die Regenzone an einer Stelle ganz scharf gegen den weißen Himmel abschneidet (110, Nationalgalerie) und in dem ganz in Tiefblau versenkten Bilde des Meeresstrandes an der Neapeler Küste — nur ein kleines weißes Stückchen Mond blickt da zwischen den harten Wolken heraus und läßt die schroffen Klippen sehen (94, Posen, Kaiser-Friedrich-Museum). Immer je ein starker Farbenakzent wird angeschlagen in Stücken wie »Castell Gandolfo« — ein heller Weg, der vom Kloster hinabführt, zwei Mönche als Staffage, im Vordergrund beherrschend ein ganz nackter rehbrauner Baum — »Schlucht bei Amalfi« — Gemäuer am Fluß und Brücke, Vordergrund und Laubwerk sehr hell, gelbbräunlich, als Abschluß eine dunkelblaue Wolkenwand — »Blick auf Gärten und Häuser« mit einem äußerst farbenreich gemalten Schieferdach. Eine Skizze, fast braun in braun, gibt uns das Selbstbildnis des Künstlers. Es sind feine, scharfe Züge, ein sicher forschender Blick. Er lehnt, den Stift in der Rechten, die Linke eingestemmt, an einer Erdscholle. Tannen stehen hinter ihm (106, Düsseldorf, Herm. Krüger).

Nicht so aufgewühlt und fahrig in seiner Malweise wie Blechen, gewiß auch nicht so temperamentvoll zeigt sich der Dessauer *Johann Heinrich Ferdinand v. Olivier* (1785—1841), durch die Tiefe seines Farbentons und das unruhige Streben, der

Natur ins Herz zu dringen, ihm verwandt. Er lernte in Dresden, aber er hat weder Kaspar Friedrichs stille Weiträumigkeit noch Dahls sichere Strenge. In seiner emsigen Ausführlichkeit, in der merkwürdig von innen durchwärmten Farbe mag er als eine Verkündigung auf unsern Karl Haider gelten. Das Weben und Verschwimmen der Laubmassen in einem reichen Talgrund hat er in einer grünen Gebirgslandschaft mit Staffage sehr greifbar gemacht (1279, Frankfurt a. M., R. Livingston). Flockig streifige Abendwolken, ein warmes Rot an wenig profilierten Mauern, ein Garten, der sich terrassenförmig von rechts nach links hin abbaut, Blumen, die im Vordergrund vielleicht zu eigensinnig ihr Sonderdasein führen, und ein Mönch, der wirksam in all dies Glühen und Blühen hineingesetzt ist und uns vom Mittelgrunde des Bildes her anblickt — das ist Oliviers Kapuzinerkloster, wie er es 1826 malte (1278, Leipzig, Museum).

Hamburgs Kunst zu Beginn des 19. Jahrhunderts hat entschieden etwas Inselhaftes. Eine bauernhafte Lust an bunter Farbe und Form liegt in ihr — man denkt an jene viereckig von Kanälen umzirkten Häuser, die mit weiß, blau, grün und rot gestrichenen Fensterrahmen prangen im nördlichsten Holland, auf der Landstraße zwischen Hoorn und Enkhuizen. Nicht aber wird man an die holländische Malerei mit ihren zarten Mitteltönen erinnert — die Zeiten des Wouvermanschülers Mathias Scheits sind in Hamburg längst vorbei. Diese eigenartige, durch ihre Gesundheit reizvolle Primitivität wird auch Eingewanderten zuteil. So sehen wir von einem Mitglied der weitverzweigten und vielge-

wanderten hessischen Malerfamilie Tischbein, dem schließlich in Eutin gelandeten *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein* (1751—1829) neben einem sehr frei hingepinselten Bildnis einer Dichterin, die weißgekleidet am Schreibtisch mit lichtrosa getönter Schreibunterlage vor grauem Grunde sitzt (also durchaus Rokokofarben!), vor allem ein paar Stilleben, die gar nichts Komponiertes an sich haben: Tulpen, Äpfel, Birnen — all die guten Dinge einfach hingestreut und in stark bunter Farbe vor hellem Grund gemalt. Der Pommer *Philipp Otto Runge* (1777—1810), der

in Hamburg und Kopenhagen lernte und in Hamburg allzufrüh starb, bleibt trotz seiner echten christlichen Mystik, trotz seiner reichen Korrespondenz mit Brentano, Görres und — Goethe, trotz seiner Studien zur Farbenlehre im Innersten seiner Kunst ein Bauer, ein Natur-sänger, dem mitunter freilich eine Melodie von unerhörter Kraft und Zartheit gelingt. Echte und rechte Bauernkunst ist es, was Runge in seinen Porträts bietet: unbekümmertes Losgehen auf die Ähnlichkeit der Züge, starke, viel zu harte Gegensätze von Licht und Schatten, klebrige, nicht sehr edle Farben. Mit demselben derben Zugreifen bringt Runge aber auch eine ungemein lebensfähige Pflanzen- und Tierornamentik zustande, für die man kaum ein Vor-

bild angeben kann, und in seinem Hauptwerk, dem »Morgen« sperrt er die ganze zitternde Schar der Regenbogenfarben vor unseren Augen zusammen. — Das früheste seiner ausgestellten Werke, die sämtlich aus der Hamburger Kunsthalle kommen, führt den gesuchten Titel »Nachtigall-Unterricht« (1461). Eine Frau mit Schmetterlingsflügeln sitzt, in Seitenansicht gesehen, und lehrt einen auf einem Aste sitzenden Putto das Flötenspiel, ein anderer Putto liegt in Kissen — dies alles geschieht in dichtem Waldgezweig. Ein gemalter brauner viereckiger Rahmen mit Amoretten, Eichenlaub, Rosen und Lilien umgibt dieses Rundbild.

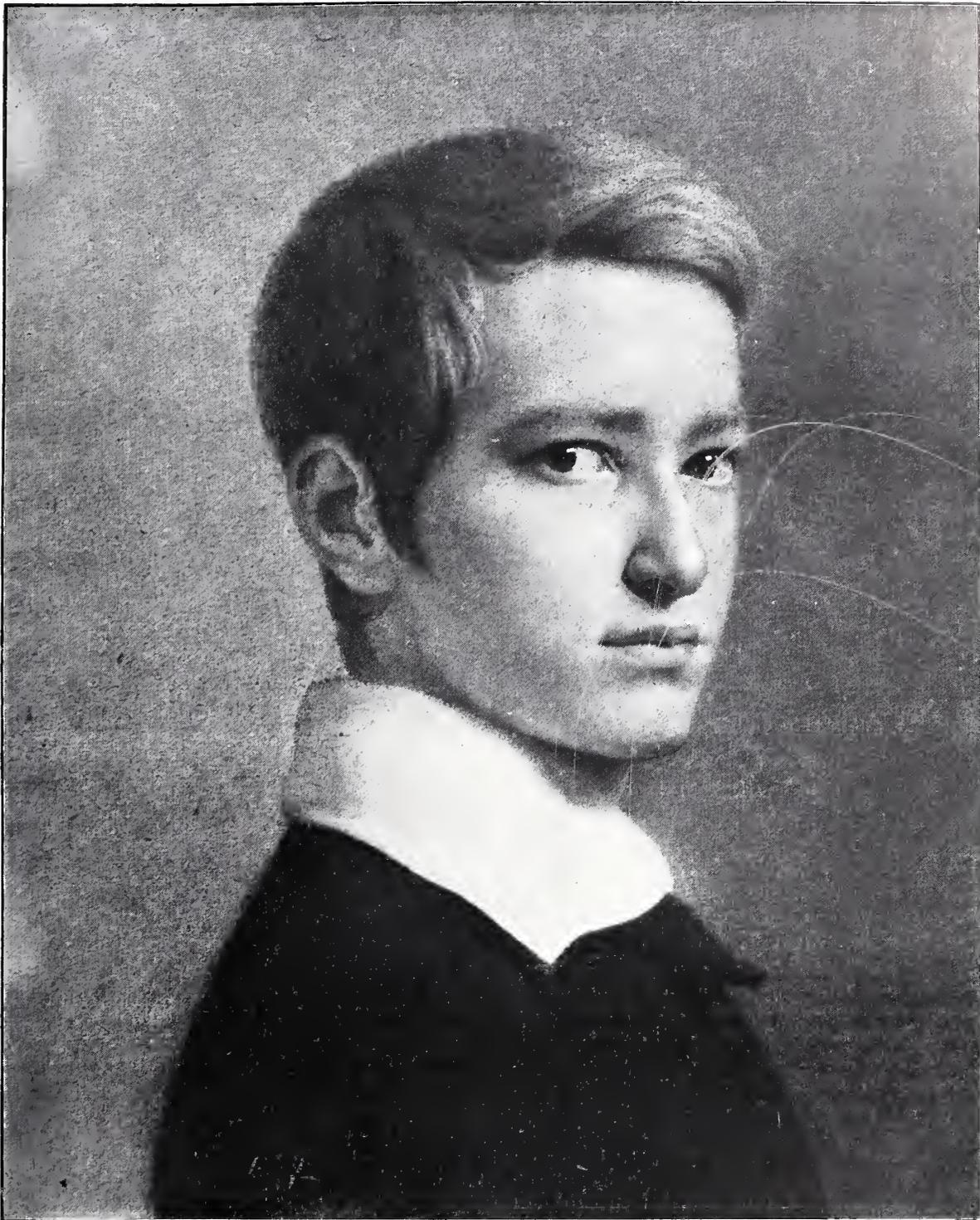
Hals und Hand der Frau sind hier völlig verzeichnet, das Blau ihrer Tracht ist viel zu stark und geht gar nicht mit dem weinroten Kissen und dem grünen Laub zusammen — unbedingt gewinnend wirkt aber das naive Draufgehen, mit dem der damals fünfundzwanzigjährige Künstler ein beliebtes kunstgewerbliches Dekorationsmotiv seiner Zeit aus eigenen Mitteln neu zu gestalten sucht. Zwei Jahre später malte Runge sich, seine Frau und seinen Bruder auf einem gemeinsamen Bilde (1462), Kniestücke mit Waldhintergrund. Die Anordnung ist recht gezwungen: Runge steht

in Dreiviertelansicht mit gekreuzten Armen, seine Frau legt ihm die Hand auf die Schulter und legt die andere Hand in die Hand des Bruders, der schwarz gekleidet links an einem Eichbaum lehnt. Die Hände sind wenig individuell, die Verkürzung des Armes der Frau mißlungen, das Laubwerk wenig gut geraten, dagegen ist der Ausdruck der Gesichter, das etwas Gelangweilte des Bruders, das Träumerische Runges und die sichere ruhige Anhänglichkeit der etwas korpulenten Frau gut herausgebracht. Vom selben Jahr 1804 ist die »Ruhe auf der Flucht nach Ägypten« (1463). Hier offenbart sich zum erstenmal der »Hell- und Lichtmaler« Runge, in dem man vor einem Dutzend Jahren den Ahnherrn des Impressionismus



PHILIPP OTTO RUNGE. DER MORGEN
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

zu entdecken glaubte. Der Aufbau ist einfach und locker: links der Esel in Vorderansicht, dann Joseph, der gelagert am Feuer das Essen brät. Dann das Kind, das auf einem Mantelzipfel der Mutter liegt und mit spielender Gebärde die untergehende Sonne begrüßt. Die Mutter, mit ineinandergelegten Händen, blickt in stillem Glück zum Kinde hin. Aus einem Baume sprießen Wunderblumen und Engel sitzen in den Zweigen. Das Interessante an dem Bilde ist das streifige rosige und gelbe Licht, das von links einfallend auf die in zartem Graugrün gehaltene ferne Meeresküste vordringt: Händchen und Füßchen des



JULIUS OLDACH. SELBSTBILDNIS. KREIDEZEICHNUNG

Kindes werden davon bestrahlt und das Gesicht der Madonna davon getroffen. Der Gesichtsausdruck Marias ist recht bürgerlich und die Verkürzung des lagernden Beines Josephs wenig gelungen. Die Beleuchtung ist sicher als magisches Feuerwerk und nicht als eine kühne Wiedergabe von Naturphänomenen gedacht. 1805 entstand das koloristische Hauptwerk des Künstlers, die erste Fassung des »Morgen« (1464). Ein Kind liegt im Grase und blickt mit ausgebreiteten Händchen dem Licht entgegen, das säulenartig in Gestalt einer goldhaarigen Jungfrau zum Himmel steigt. Engel bringen von beiden Seiten Blumen heran. Die Flammen der Sonne verdichten sich über der Frauengestalt zu Lilienkelchen, deren Bewohner selige Knaben sind. Auf dem gemalten Rahmen dieses Bildes fliegen vor einer schwindenden Sonnenfinsternis zwei Putten aus, andere Putten werden von den Wurzeln einer Zwiebelpflanze eingefaßt, wieder andere sitzen auf Feuerlilien oder in weißen Lilien. Strahlen gehen durch blaue Reihen von Engelsköpfchen. Die Buntheit des Ganzen ist sehr stark und wird noch als Buntheit empfunden: Blaurosa der Wolken steht gegen das Gelb und Grün der Landschaft und gegen die braunroten Locken der Kinder, — sehr fein vereinigt sich lichtgelb und blauviolett in den oberen Engelsgestalten. Eine edle Unzufriedenheit mit dem Erreichten veranlaßte Runge drei Jahre später zu einer zweiten größeren Reduktion des »Morgen«, zu der wir aber nur Zeichnungen und Fragmente haben. Wir sehen in den Skizzen, wie die beiden Kinder von dem halb in Dunkel und Rauch verhüllten Sonnenball hinausgestoßen werden und wie nur ein Stückchen Licht ihre Gesichter trifft, wie die Frauengestalt gleich einer Fontäne empor-schnellt, und wie zwei Putten, die schon ganz das Glücklichen-Erstaunte solcher Wesen haben, das uns auf den besten Schöpfungen Hans Thomas erfreut, auf Jälängerjeliieberblüten stehen. Weniger gelungen ist das ausgeführte Fragment, der im Grase liegende Knabe (1465). Die Zeichnung seiner Füße ist keineswegs einwandfrei und manche schmutzig braune Schattentinten seines Körpers wirken beunruhigend, nur das ätherische Licht, das die liegende Gestalt umgibt, ist mit höchster Zartheit wiedergegeben. Solche Lichtwunder beglücken uns vor allem in dem zweiten Fragment, dem Lilienkelch mit den Kinderengeln, einer sanft betäubenden Symphonie in violett, hellrosa, weiß und blau. Auch hier sind einzelne der oberen Engel in der Zeichnung noch etwas fettig und hart, die unteren aber zum Teil von Prudhonscher Leichtigkeit. — Dem robusten Grundzug seiner Natur gab Runge in dem Jahre der ersten Fassung des »Morgen« in dem vielgefeierten Bildnis der Hülsenbeykschen Kinder nach (1466). Die beiden Größeren fahren das Kleinste im Wägelchen durch den Garten, der Knabe schwingt die Peitsche. Der Knabe trägt ein hellgrünes, merkwürdig geknöpftes Kleid, das Mädchen weißen großgemusterten Atlas, das Kind im Wagen hat Rot bekommen. Die Gestalten, große Sonnenblumen, der Zaun, hellrote Dächer, die graugrünen Wiesen, das alles liegt in vollem prallem

Sonnenlicht, das von links vorn her einfällt. Nicht aber vermag das Licht hier die Formen duftig aufzulösen. Alles hat, wie auf den mißglückten großen Stücken Paul Potters, viel zu starkes Relief, der Schatten auf dem Kleid des weißen Mädchens ist fast brutal, und in den Händen und Armen ist kaum eine Einzelform richtig verstanden. Dieselben Einwände wird man gegen das 1806 entstandene sehr große Bildnis der Eltern des Künstlers machen müssen (1468). Auch hier fällt das Licht stark von links vorn ein. Die beiden alten Leute stehen in Dreiviertelansicht, die Mutter zuvorderst, in schwarzem Seidenmantel und weißblauer Haube, von dem um vieles größeren rostbraun gekleideten Gatten geführt. Hinter ihnen das dunkle Haus. Ganz vorn sind zwei Kinder, das eine in Rosa, das andere in Violett, und machen sich mit zwei Feuerlilien zu schaffen. Rechts öffnet sich der Ausblick auf das Seeufer mit Kähnen und einzelnen Bäumen, dieses Stück ist in dem eigentlich plumpen Bilde — die Falten im Gesichte der Alten, die Fleischpolster an den Armen der Kinder sind viel zu fettig und tief eingeschnitten — doch überraschend fein mit keck aufgesetzten weißen Lichtern gemalt. — Zum Bilde der Mutter sehen wir auch eine Studie in der Ausstellung, nur die Kopfmaske, breit und frisch, mit starken Licht- und Schatten-gegensätzen (1467). Ergreifend wirkt das Selbstbildnis, zwei Jahre vor dem Tod gemalt (1470). Der junge Künstler sitzt blaugekleidet im rotbraunen Stuhl vor graubraunem Grund, die Hand ans Kinn gelegt. Ruhig prüfend schauen die Augen, der Mund ist schmerzlich zurückgezogen, die Wangen schwind-süchtig eingefallen, die Hände überschlank, ihre Nägel liegen in der Mitte des Fingergliedes, nicht an der Spitze. — Die letzte der ausgestellten Arbeiten, aus dem Todesjahr, ist die freieste und in Bescheidenheit vollendetste. Ein Puttenrankenwerk auf schwarzem Grunde, Aquarell. Eine gelbe Narzisse, aus der Vögelchen heraussehen, als Mittelstück. Hier ist die Zeichnung schlank und fein geworden, die Farben, stumpfgrün, blaugrün, weiß und gelb und leicht bräunliche Fleischfarbe, mit Sicherheit abgestuft, der freie gehaltene Tanz pompejanischer Wandzier mit deutschen Mitteln zurückerobert.

Noch weit kürzer als Runge waren dem Hamburger *Julius Oldach* (1804—1830) die Lebensjahre zugemessen. Viele Bildnisse alter Frauen hängen von ihm in der Ausstellung und rufen eine Zeit gespenstisch nahe, die an alten Frauen reicher gewesen sein muß, als irgend eine andere. Das Bild, das man gerne als sein Hauptwerk ansehen möchte, ein lesender alter Mann mit Zipfelmütze und Schlafrock, graugelb vor hellgrüner Wand, ebenso fein im Ton wie überwältigend massiv in der Zeichnung, wird jetzt von vielen Seiten als Arbeit eines dänischen Künstlers in Anspruch genommen (1274. Hamburg, Kunsthalle). Die schärfste Beredsamkeit haben Oldachs Zeichnungen. Da ist sein Selbstbildnis in Kreide, daß er mit fünfzehn Jahren gezeichnet. Mit welcher Pracht ist der ruhige Glanz der Augen, die sieghafte Sicherheit des Blicks und dabei die gewinnende Rundung des Mundes ge-



FRIEDRICH WASMANN. BAUERNHOF IN MERAN
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

geben! Auch ist da eine kleine Stiftzeichnung »In der Kirche«, von miniaturhafter Feinheit ohne jede Überladung. Ohne die mindeste Aufdringlichkeit ist der bei allen auf das gleiche Ziel gerichtete Ausdruck der Blicke festgehalten. — Unverwüstliche Farbenfreude war das Hamburger Erbe der beiden Brüder *Erwin* und *Otto Speckter* (1806—1835, 1807 bis 1871). Bei Erwin schlägt dies in seinem Rundbild der Marien am Grabe durch alle Corneliussche Schulung hindurch (1650. Hamburg, Kunsthalle). Die Landschaft ist tiefgestimmt, mit violetten Bergen in der Ferne, die dunkle Tracht der beiden hinteren Frauen gut gegen das graue Gemäuer abgehoben. Sehr fein umrissene Porträtköpfe, meist in Silberstift, sind von ihm im Neuen Museum ausgestellt. In *Ottos* Landschaft »Alt-Rahlstedt« (1652. Hamburg, Kunsthalle) ist das Licht auf der Brücke, die zur Kirche führt, mit sichersten Schlägen hineingesetzt. Überall starkes Leuchten bei energischen Schatten. Sehr schön unterbricht die kleine Staffagefigur eines Mädchens in rotem Rock und Strohhut. Mehr in Dämmerstimmungen lebte *Jakob Gensler* (1808—1845). Da ist von ihm ein Aquarell, ein Torbogen, wirkungsvoll im Ausschnitt, scharf und doch im Schattenton fein gezeichnet, oder die Ölskizze eines Hügels bei Blankenese, wo der fettige Ton des Erdreiches mit Liebe herausgebracht ist. Dieselbe Lust an feuchter, saftig tiefer Farbe zeigt ein von den beiden jungen Malern *Groeger* und *Aldenrath* kurz nach 1800 gemaltes Doppelsebstbildnis (647. Hamburg, Kunsthalle). Der eine sitzt, der andere steht und blickt auf seine Staffelei — ein Kind, *Groegers* Pflege-tochter, mit leuchtenden Augen zwischen ihnen. Wie mit den ganz einfachen grauen und schwarzen Kleidern und dem lehmgrauen Grund ein so reiches und stilles Glühen der Farbe erreicht ist, das kommt als Wirkung den besten Sachen von Lawrence gleich. —

Der zarteste, am lebhaftesten mit dem Geist der Dinge mitschwingende, dabei in anschmiegender Energie unvergleichliche unter den Hamburgern, *Friedrich Wasmann* (1805—1886) lebte und starb in der Fremde. Er studierte bei Naecke in Dresden, in dem wir den feinsten Koloristen der Nazarener kennen lernten, war in München, in Rom, wo sicherlich *Martin Rohden* auf ihn wirkte, und starb hochbetagt in Meran. Mit vierundzwanzig Jahren hat er einen Freund mit nacktem Oberkörper gemalt, der stand vor rötlich bezogenem Bett und hellgrüner Wand. Man vergißt dies halb bekümmerte Gesicht nie und die sicheren leichten Lichter, die von links her auf den glatten Rücken fallen. Einen grünen Hügelrücken im Gebirge nahm er ein Jahr später auf — jeder, der es nicht weiß, wird vor dieser breiten, hellen, kräftigen Handschrift an eine Arbeit denken, die gestern gemacht wurde. Wieder ein Jahr später malte er einen Steinhügel, auf dem Kinder sitzen mit dem Ausblick auf ein blaues Gebirgstal. Lichtumrändert erscheinen die Kinder im Schatten. 1837 entstand das Kniestück einer jungen Frau, die in schwarzem ausgeschnittenen Kleid vor fahlrotgelben Felsen und der Meeresküste am Tische sitzt. Die eine Hand stützt die Wange, die andere hält das Taschentuch. Die elegante nervige Magerkeit der Gesichtszüge hat etwas Brennendes, die durchsichtig bläuliche Haut der schlanken Arme lockt mit unerhörtestem Reiz. Blau, Orange und Violett liegen über Meer, Bergen und Himmel. In den vierziger Jahren kam das Bild zweier Frauen im Garten bei Tee und Zeitung vor blau-grauem Himmel — es sind Mutter und Schwester des Künstlers. Wie schön ist die stehende Frau in ihrer müden gedankenlosen Ruhe! (Alle diese Stücke aus der Sammlung *Bernt Grönvold* in Berlin). *Wasmanns* Bildniszeichnungen sind von größter Schärfe: eine Totenmaske und das Haupt eines jungen dunkel-

haarigen Mannes in schwarzer Kreide, wo das zitternde Lichterspiel auf den Zügen in weiß aufgesetzt ist. — Bei den späteren Hamburgern scheinen die heftigen, mächtigen Akkorde Runge langsam zu verklängen. Das stärkste wird in der Landschaft geleistet. Von Sophus Claudius sehen wir eine große, kahle, griechische Szenerie mit einer Flußbrücke als Hauptmotiv — gar kein Kunstfeuerwerk wie die Rottmannschen Ölbilder — breit und kräftig gemalt, in der Ferne ein belichteter Streifen in orange und grün. Von *Christian Morgenstern* (1805—67) gibt es Wasserfälle, Schweizerhäuschen, detailliert, fein und

zeichnungen und getönten Skizzen. Da ist ein rotbäckiger Junge, an eine Wand gelehnt, ein Heuwagen mit in der Sonne rastenden Arbeitern — prachtvoll eckig sind hier die Hauptsachen herausgearbeitet —, ein Lastwagen mit einem Jungen, der dabei steht, in einem Hohlweg, dieses Stück zumal in der Gestalt des Knaben von Milletscher Kraft des atmosphärischen Sehens!

* * *

Haben wir jetzt betrachtet, wie in den verschiedenen Zentren deutscher Kunstübung, in Berlin, Rom,



FERD. WALDMÜLLER. PRATERLANDSCHAFT
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

still, auch einheitlich im Ton, nicht gerade groß im Zuge. Ein starkes Talent war sein Schüler *W. Lichtenheld* (1817—91), wie er in seinem Bilde einer weiten sumpfigen Hochebene zeigt, wo der Übergang zum Horizont und die Abtönung des Himmels von durchleuchtendem Weiß über schmutziges Schwarz zu etwas bleiigem Blau ganz vorzüglich durchgeführt ist (1045. Hamburg, Kunsthalle). Von dem Schirmerschüler *Valentin Ruths*, der erst im vorigen Jahre starb, scheint mir zu viel ausgestellt, doch gibt es von ihm ein paar bemerkenswert einfache Sachen: ein Kreuzweg mit braunen, sehr warm gemalten Erdschollen, und eine glatte violettgraue See mit zerrissenen Wolken über blauem Himmel. Ähnlich ungleich ist *Hermann Kauffmann* (1808—1887). Seine ausgeführten Stücke sind lange nicht so gut wie seine Aquarelle, Kreide-

München, Dresden und Hamburg die Auseinandersetzung mit den durch die französische Revolution geweckten Gewalten vor sich ging, wie selbständig belebte Form und rhythmisch gewählte Farbe in den Werken der Schadow, Rausch, Rohden, Spitzweg, Friedrich, Blechen, Runge und Wasmann den Sieg über ein gipsernes Antikisieren und über ein auch in der Malerei nur literarisch gebliebenes Erfassen des deutschen Mittelalters davon trug, so führt uns die Wiener Malerei der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in ein Reich kampffloser Ruhe und stillen wie selbstverständlichen Geschehens. Man denkt hier an die Gemächlichkeit, mit der der Wiener Kongreß alle Ergebnisse der französischen Revolution ausstrich. Zugleich aber denken wir an die unmerkliche Zähigkeit, mit der der neu heraufgekommene Stand, ein

mäßig bemitteltes Bürgertum, seine Weltanschauung und seine Sitten in dieser Zeit durchzusetzen mußte. Diese Bilder der Waldmüller, Danhauser, Eybl sind in einem neuen Sinne bürgerlich. Sie haben jenen warmen fettigen Farbton, jene Vielerzählerei mit satt humoristischem Beigeschmack, die später in Deutschland die Vautier und Knaus so beliebt machen sollte. Das beste an dem, was man als den malerischen Durchschnittsstil des 19. Jahrhunderts bezeichnen könnte, ist hier begründet worden — denn als Arbeit sind diese Male-
reien von der selbstverständlichen Güte und Solidität der Wiener Mehlspeisen. Noch zwei Worte über Wien. Auf niederer Stufe: wer dort zwei Paar Stiefel auf einmal bestellt, wird unweigerlich »Herr Baron« tituliert, aber der Erzherzog spricht, wenn er nicht französisch redet, nicht anders als der Fiaker. Und auf höherer Stufe: Grillparzer ließ sich von seiner Regierung wie ein Subalternbeamter behandeln und blieb im Dienste, aber daheim schuf er neben dem wehleidigen Verzicht seines »Traum ein Leben« die ungeheuer tiefen Lebensgebärden der »Jüdin von Toledo« und des »Bruderzwistes«.

Ferdinand Waldmüller (1793—1865), novellistischer Genremaler, Landschaftler und Porträtist, lernte bei Lampi und hat in seinen meisten Werken etwas von dessen blumiger, flockiger Farbgebung. Er liebt voll einfallendes, schlagendes Sonnenlicht, läßt aber die Konturen dabei unverwischt und die Lokalfarben fast immer ungebrochen. Dem Drang, möglichst viel auf seinen Bildern zu erzählen, kann er oft nicht widerstehen. Blau in verschiedenen Tönen gegen Saftgrün und Gelbgrün gestellt, dazu oft noch Feuerrot und Weinrot — so hat er's gern. Da ist ein Bild nach Schalckenschem Rezept: ein junger Mann mit einer Laterne. Dann im Freien: drei Mädchen mit roten Kopftüchern und blauen Schürzen gehen über einen blumigen Weg und pflücken die ersten Primeln (1902. Stadt Wien), Kinder suchen am Ufer eines Baches Frühlingsblumen und zwischen drei

Mädchen und einem Burschen spinnt sich eine kleine Quadrille an (1923. Berlin, Nationalgalerie), Ernster die Heimkehr des Soldaten: sein Freund hat seinen Arm umschlungen, ein Knabe grüßt ihn mit gefalteten Händen, und ein paar Mädchen laufen ihm tanzend entgegen. Sehr schön sind hier die Figuren gegen das Licht gestellt, trefflich — bei blauweiß gestreiftem Himmel das gelbliche Abendlicht auf der Straße und auf einer Hausmauer eingefangen (1913. Hamburg, Kunsthalle). Anderswo bekränzen zwei

Mädchen einander mit Kornblumen an der Treppe eines Hauses, Kinder mit allzu rosafarbenen Wangen kehren von der Kirchweih heim. Oder ein Mädchen geht mit seiner Mutter durch einen Waldhohlweg zur Kirche, und während die Alte ins Gebetbuch schaut, bietet ein Bursche der Tochter einen Blumenstrauß an — da leuchten die Augen des Mädchens in irdisch-göttlichem Feuer. — Als Landschaftler bringt Waldmüller neben überfüllten Veduten auch einzelne einfachere Ausschnitte, bei denen besonders sein reiches und schön abgestuftes Grün zur Geltung kommt. Meist sind das Baumgruppen aus dem Wiener Wald und Prater. Warme Nachmittags-
sonne und schön beleuchtete Birkenstämme gibt uns ein Bild »aus den



FRIEDRICH AMERLING. BILDNIS DES MALERS SCHILCHER
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

Donauauen« (1915, Wien, Privatbesitz), einen alten geborstenen Eichenstamm von schöner Struktur ein Bildchen »aus dem Prater« (1911, Hamburg, Kunsthalle). Die Farben des alten Holzes gehen da von Rotbraun bis Lehmgraugelb und stehen wirkungsvoll vor dem dunkelgrünen Laub und saftgrüner Wiese. Am meisten Bild geworden ist die große Praterlandschaft der Nationalgalerie (1922). Ein paar prächtige, breitbelaubte Bäume, in Laub und Astwerk vielgestaltig, doch ohne Kleinlichkeit behandelt, beherrschen da eine weite Ebene mit breiten, horizontalen vom Licht durchbrochenen Schattenstreifen und belichteten hellen fernen Häusern. — Waldmüllers Bildnisse mit fettem und dabei spitzem Pinsel gemalt, haben meist eine gewisse Schwere und Öligkeit, die kleineren sind

oft ein wenig allzu tüpfelnd und miniaturhaft gemacht. Farblich sind sie immer sehr kraftvoll: das schöne Stück der Nationalgalerie »Mutter und Kind« (1725) ist auf Violettrot und Weiß vor dunkelblaugrünen Grund gestellt, der »Schiffsmeister Feldmüller« (1914, Wien, Privatbesitz) steht als Kniestück in pompejanischrotem Frack und weißen Beinkleidern vor einer gelbbraunen Erdscholle und schwarz bewölktem Himmel. Besonders gut ist das Porträt des Fürsten Razumowski (1926, Troppau, Besitz der Familie). Er sitzt, in Vorderansicht, in grün bezogenem Lehnstuhl am Schreibtisch. Schnupftabakdose und Briefe liegen vor ihm. Ein braunes Zimmer mit vielen Bildern an der Wand umgibt ihn. Ein dunkelviolettbraunroter Samtrock, die weiße Weste und das schwarze Halstuch heben in distinguierter Weise die Züge heraus: die Augen sind grau und stehen etwas auseinander, die Lippen sind fein verzogen — eine ruhig gespannte, vornehm prüfende, gewiß auch etwas vergränte Erscheinung.

Die schon von Waldmüller etwas zu gern angeschlagene Behaglichkeitsnote wird zum beherrschenden Grundton bei *Josef Danhauser* (1805—45). Er malt den Mops auf dem Schreibtisch des eingeschlafenen Herrn, den jungen Liszt im Kreise seiner Verehrer am Klavier und einen Klavierfabrikanten, der als Reklameplakat für die Wiener Küche dienen könnte. In dem Lisztbild (330, Wien, Privatbesitz) ist viel braune Sauce und manche leere Stelle, Liszt selbst tritt nicht genügend hervor, auch ist der koloristische Gipfelpunkt, ein karminroter Stoff auf dem Sessel, auf dem sich ein junger Enthusiast räkelte, nicht gerade fein gewählt. Besser geriet das breit und kräftig gemalte Bildnis des Musikers Schuppanzigh (326, Wien, Privatbesitz). Die Karnation ist zart und sicher von rosarot bis lehmgrau geführt, die merkwürdige Vereinigung von korrekter Haltung und recht verschmitzem Schauen in den ältlichen, etwas affenartigen Zügen sehr deutlich gemacht.

In Stoffgebiet und Auffassung Danhauser verwandt, an Delikatesse der Anordnung und Farbwahl aber weit überlegen erweist sich *Eduard Ritter* in seinem Bilde »Familienszene« (1432, Wien, Galerie Miethke). Der Vater ist unter dem Lautenspiel der Tochter im Lehnstuhl eingeschlafen. Die Mutter zieht den roten Vorhang am Fenster zu und bedeutet dem Knaben zu schweigen. Der füttert derweil den Papagei auf der Stange. Das leicht gerötete Licht, das hier auf die am Fenster stehende Büste fällt, der dunkelrotbraune Samt der Jacke und das Rotviolett des Rockes der Mutter bereiten hier große Farbengenüsse.

Die gleiche Freude am Rot bekundet ein Hochbegabter, der kaum ein Knabe, die Welt wieder verliebt: *Michael Neder* (1807—22) in seinem Breitbildchen »Gesangsunterricht« (1236b, Wien, Hofmuseum). Vor blaugrauer Wand sitzt der Lehrer, den Zylinder auf dem Kopf, am Klavier, sein Rock ist dunkelrot, der Kittel des Jungen, der vor ihm steht, weinrot, ein Taschentuch des Lehrers liegt auf dem Klavier. Alles ist hier zum Verwundern fertig und reif.

Klarer und kühler in Form und Farbe als Danhauser, frei von allen auf das »gute Herz« gerichteten Erpressungsversuchen tritt der spätere Galeriedirektor *Erasmus Engert* (1796—1861) in einem kleinen, sehr sorgfältig gemalten Bilde auf (379, Berlin, Nationalgalerie). Eine Frau sitzt mit ihrem Strickstrumpf im Garten vor dem Hause. Der Ausschnitt: links die sitzende Figur, rechts die helle Hauswand, davor die herbstlichen Sonnenblumen, ist sehr glücklich. Das Stahlblau des Gewandes steht gut gegen das Laubgrün und gegen das frische Blau des Himmels.

In Waldmüllers Art schufen noch *Peter Feudi* († 1842) hellgemalte novellistische Genrestücke und *Karl Schindler*, der, kaum ein Jüngling, im gleichen Jahre starb, reitende Boten, Vedetten, einen Wachtposten, der einen General und dessen Frau grüßt — alles mit viel sicherer Zeichnung und Farbenfreudigkeit, aber ohne rechte Größe und Einheitlichkeit.

Vornehme Überlegenheit war gewiß dem Bildnismaler *Friedrich v. Amerling* (1803—1887) eigen, doch hier war sie Import vom Auslande, Ergebnis der Lehrzeit bei Lawrence und Horace Vernet. Die Verbindung mit der englischen Kunst, die wir schon bei den Wienern des 18. Jahrhunderts feststellten, war also nicht abgerissen. Die Glätte, die Lawrence neben seinen großen Pairs Reynolds, Gainsborough und Raeburn unangenehm auszeichnet, beeinträchtigt auch bei Amerling die Wirkung seines großen Hauptstücks: ein ordengeschmückter Gelehrter, der in seiner Bibliothek einer jungen Dame diktiert. Die Gebärde des Mannes ist zu absichtlich, die erhobene Rechte zu zuckerig behandelt. Fröhlich wirkt aber das Dunkelblau des Kostüms der Dame vor dem Orange des Vorhangs und dem Grau der Fensterwand, auch der braune Samtfrack des Mannes und die bunte Tischdecke stimmen gut dazu (43, Wien, Privatbesitz). Viel frischer ist die Bildnisstudie der Braut des Künstlers. Vor pompejanischrotem Grund sieht man den blühenden Mädchenkopf im Strohhut nur durch meergrünblaue Tracht gehoben. Das Licht fällt von unten rechts herauf. Das Rot der Wangen ist aus völligem Weiß des Kinns und im Verhalten zu der gelblichen Stirn kühn und sicher hinaufgesteigert. Noch feiner und kühner im Lichteinfall ist das Brustbild des Malers Schilcher (35, Dresden, Dr. v. Littrow). Das Gesicht, in voller Vorderansicht, zeigt feine und doch entschiedene offene Züge. Der Blick der hellreihbraunen Augen geht etwas auseinander. Die Kleidung — weiße Halsbinde, schwarze Weste, lehmgrauer Rock — und der graue Hintergrund wehren in ihrem matten Ton ein wenig dem Spiel des Sonnenstrahls, der aus der Ferne von rechts oben her eindringt und die braunblonden Locken fast weiß erscheinen läßt, sich mit Zitronengelb in die Halsbinde mischt und dem Kopf das durchsichtige Leuchten des Karneols gibt.

Einiges von Amerlings kühner Farbenzartheit bewährt in seinen Bildnissen der in Genrestücken oft unleidlich larmoyante *Franz Eybl*. Man sieht da etwa einen Bettler, der mit seinem Sohne (beide haben unwahrscheinlich saubere Hände und Füße)

auf einer Bank sitzt und auf die vorüberkommenden wohlhabenden Spaziergänger wartet, und läßt sich doppelt gern durch das auch in der Auffassung bedeutende Porträt des Dr. Groß (384, Stadt Wien) versöhnen, wo besonders gut die ganz leichten Glanzlichter auf der hohen schönen Stirn gelungen sind.

Dunkler, im Ton mehr aufs Charakterkopfmäßige gestellt sind die Porträts von *Karl Rahl* (1812—65), besonders schön das der Helene Feuchtersleben (1376, Stadt Wien) in ausgeschnittenem schwarzen Samtkostüm mit stark sprechendem Blick und vielsagendem Lächeln des nicht gerade kleinen Mundes. Er muß Rubens und Tizian viel abgesehen haben: in seinem kleinen mythologischen Bild »Herkules und Omphale« ist der Akt des sitzenden Mannes nicht sehr sorgfältig und in der zu runden Schulterpartie nicht einwandfrei, aber wie der helle, gelbweißlich leuchtende Leib der Frau gegen den braunen Manneskörper gesetzt ist, das deutet in seinem starken Erfassen der Wirkung schon auf Makart voraus (1375, Wien, L. Lobmeyr).

Als der einzige Ableger der nazarischen Kunstweise in Österreich erscheint *Joseph v. Führich* (1800 bis 1876). Joseph und Maria wandeln, Engel mit Notenblättern vor ihnen her, Engel werfen aus der Luft Rosenblätter auf sie nieder. Recht bunt ist das alles: rot, gelb, blau, grün — aber wenigstens ist doch einige Verschmelzung der Farben versucht (559, Wien, Hofmuseum).

Unter den Landschaftlern tritt gegenüber Waldmüllers frischer bunter Ursprünglichkeit der Ungar *Karl Markò* (1791—1860) ein wenig als Nachfolger der Poelenburg und Wijnants auf. Er komponiert Wege und Bäche zwischen krausem, mitunter ein wenig gelblichem Laubwerk, gern mit mythologischen Figuren belebt.

Ähnlich zehrt auch *Friedrich Gauermann* (1807 bis 1862) vom Erbe der alten Holländer. Er bringt

romantisch gesteigerte Tierbilder mit scharfem Relief und etwas krassen Farbengegensätzen: Kampf zwischen Bär und Stier, Transport eines Heuwagens vor dem Gewitter. Alte Bäume, die ihre Äste wie klagenden Himmel strecken, werden mit einer Liebe durchgezeichnet wie beim alten Pijnacker!

Fern von solchem deklamatorischen Pathos, bei größter Selbstbescheidung im Stofflichen weiß der erst im vorigen Jahre 93jährig verstorbene Altmeister *Rudolf v. Alt* reichste springende Lebendigkeit zu

geben. Er war ein Vedutenmaler wie sein Vater Jakob (1789—1872). Von dem gibt es einen 1850 gemalten Stephansdom mit drei Priestern und einem Fiaker als Staffage, ein Stück, das ungemein frisch und bei allem Reichtum frei von jeder Kleinlichkeit wirkt (25, Hofmuseum). Der Sohn verstand immer, durch das sicher verteilte Licht und den sehr geschleiten Ausschnitt Veduten zu Landschaftsporträts zu erheben. Seine Bilder aus Venedig sind warmfarbiger und weicher in den Umrissen als die Canalettos, nicht so kapriziös wie die Guardis, besonders reich in der Atmosphäre und daher weit sachlicher als die Turners. Noch reizvoller als seine Ölbilder sind vielleicht die Aquarelle. Da versteht er



KARL RAHL. BILDNIS HELENE FEUCHTERSLEBEN
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

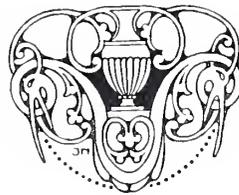
bei der größten Exaktheit immer handschriftlich zu bleiben und überwindet durch geistreichen Vortrag die Sklaverei des Abbildens. Gewiß ist er kein Meister des großen einheitlichen Zuges, doch gibt er durch das zitternde, bis ins Kleinste verteilte Licht seinen Landschaften und Architekturen — Uspenskoi-Monastir mit den sonneglänzenden Felsen, der Konstantinsbogen, die Bronzestatuen in der Innsbrucker Hofkirche, das Pantheon mit seinen blauen Schatten! — ein fast animalisches Leben. Als Figurenmaler hätte er bequemer die alte Wiener Tradition der Bildnisminiatur besser als die Decker, Fendi, Kriehuber retten können, wie zwei bei aller Glätte außerordentlich frische farben-

strahlende Aquarellköpfe einer Konditorsfrau und ihrer Tochter beweisen, die er als junger Mensch 1834 gemalt hat. Das keckste, gelungenste Stückchen dieser Art bei den Wienern ist freilich das bei aller Feinheit mit lustiger Fleckigkeit und tiefen Schatten gemalte Profilköpfchen des blutfrischen ganz leicht aufblickenden Backfischchens Katharina Axmann von *F. Treml* (1816—1852).

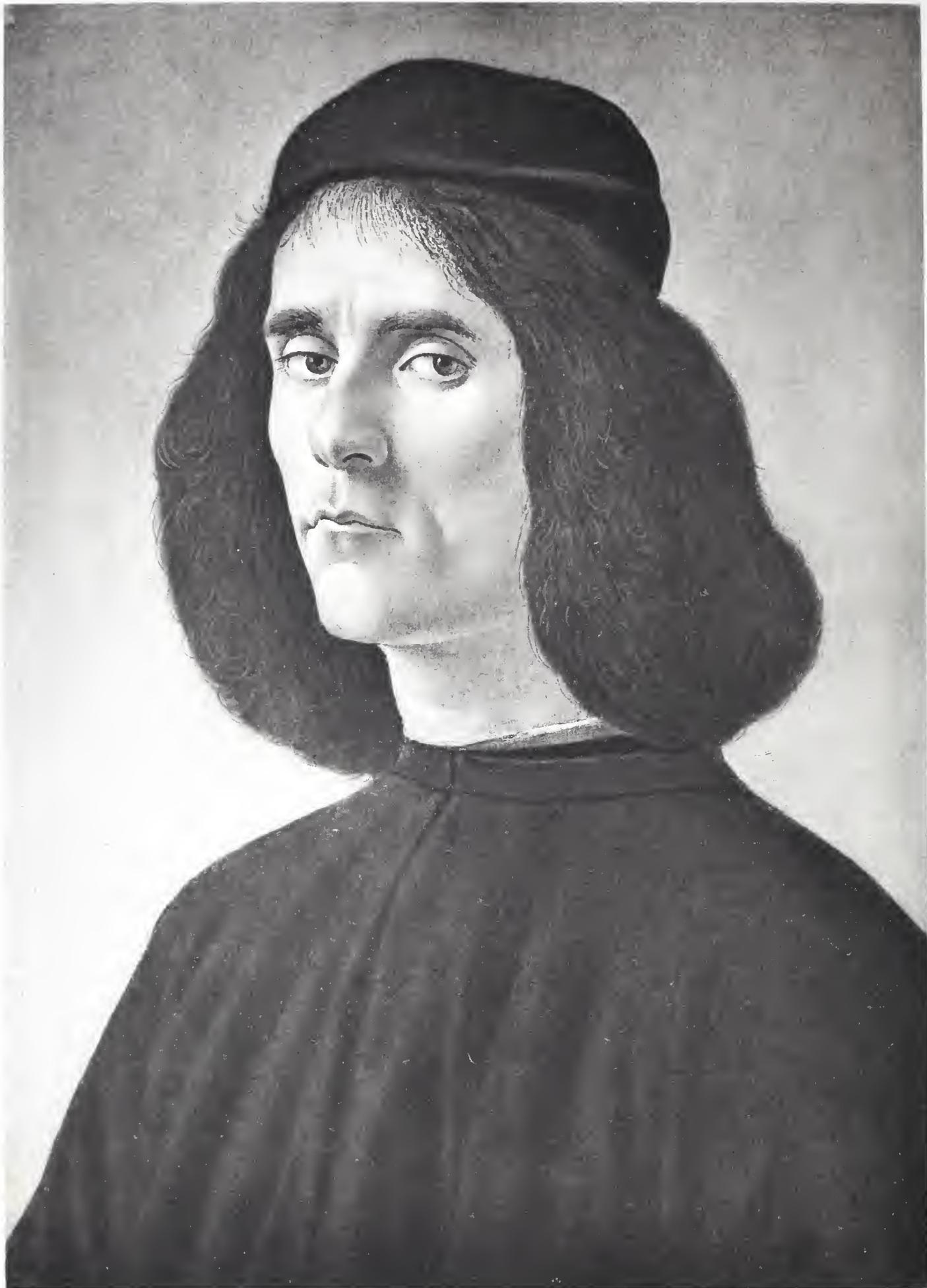
Gegenüber der dem Unkundigen leicht langweilig erscheinenden Ruhe Rudolf Alts besticht der bislang wohl bekannteste österreichische Maler des 19. Jahrhunderts, *August v. Pettenkofen* (1821—1889) durch größere Lebhaftigkeit. Er erscheint überlegener seinem Stoff gegenüber. Seine meist kleinen Bilder — ein Lastwagen, der durch die Steppe fährt, eine südliche Zisterne mit Staffage, der Bruder Gärtner im Klostergarten, eine alte Frau im kärglichen Zimmer, ein Kind in der Haustür, ein Zigeunerlager usw. — finden — duftig, zugleich breit und behaglich, mit vielem Weiß und Gelb gemalt — rasch Freunde. Es ist blumiger Mosel, wenn Rudolf Alt verschwiegener Steinwein ist. Eines seiner verführerischsten Werke ist das Bild eines reitenden Erzherzogs, der auf braunem, hügeligem Terrain und auf prachtvollem braunem Roß einer stattlichen Kavalkade voransprengt, während halb in Staub gehüllt eine Fußkompagnie präsentiert. Der Staub könnte entschieden durch-

sichtiger gemalt sein, aber das Weiß und das prächtige Cochenillerot der Uniformen, die glänzenden Lichter und Schatten auf dem Fell der Tiere, das ist delikates Pinselwerk (1309, Wien, Privatbesitz). In einem Zigeunerlager mit Kürbissen im Vordergrund und zwei Pferden, deren eines dem andern den Kopf auf den Nacken legt, erinnert die breite, flächige und doch von dunstiger Atmosphäre beherrschte Farbigkeit deutlich an den großen Frankfurter Tiermaler Teutwart Schmitson, der ja 1863 in Wien starb (1325, Wien, F. X. Mayer). Von Pettenkofens Porträts seien ihrer fast gegensätzlichen Eigenschaften wegen hier zwei genannt: fein und bei aller Exaktheit nicht glatt ist das kleine Bild einer Dame mit großen grauen Augen in schwarzem ausgeschnittenem Kleid und hellrosa Mantille auf leuchtend grünem Sofa (1308, Wien, Sammlung Eissler). Die wirksame Pose des van Dyck und die übermütig trotzige Breite des Frans Hals suchte der Wiener in dem lebensgroßen Brustbild des Malers Borsos (1302, Budapest, Nationalmuseum) zu vereinen. In schwungvoll geworfenem schwarzen Talar, den Blick leicht nach links gewandt, die — sehr im späten Frans-Halsstile angelegte — Hand lose vor die Brust haltend, steht der Dargestellte vor braunem Grunde vor uns. Das gelbe Licht und die grauen Schatten im Gesicht bilden gewiß einen malerischen Leckerbissen.

(Fortsetzung folgt)







Botticelli pinx.

EIN MÄNNLICHES BILDNIS BOTTICELLIS

VON FERDINAND LABAN

DIE Menschenkennerschaft — übrigens eine Veranlagung, deren sich derjenige, dem sie zuteil geworden, nach kürzester Lebenserfahrung bewußt wird, da sie intuitiver Natur ist! — führt zur Maxime, dem ersten physiognomischen Eindruck unbedingt zu vertrauen und an ihm festzuhalten, was da auch kommen mag. Das erstmalige Erschauen eines Antlitzes gibt den objektivsten Befund. Alles andere kann blenden und irreführen, er allein trägt nicht. Wer aber besitzt die stetige Kraft der Gedächtnis-Phantasie, um im flutenden Treiben diese blitzartigen einmaligen Erlebnisse ungetrübt immer wieder zurückzuzaubern? Wir haben die Charaktere durchschaut, später machen wir ihre »nähere Bekanntheit«, wir korrigieren uns, glauben dann erst recht, sie zu kennen, und unversehens befinden wir uns in einer Maskengesellschaft, deren Rätsel schwerer, ja vielleicht unmöglich zu lösen sind.

Die Kunst der großen Porträtisten, die ohne eine solche intuitive Charakterfassung gar nicht gedacht werden kann, wirkt deshalb so ansprechend, anreizend, ergreifend, packend, ja, wenn es zum höchsten kommt: faszinierend auf uns, weil sie das flüchtige Faktum isoliert und ihm ewige Dauer und Frische zusichert. Dies ist zugleich die individuelle Unsterblichkeit auf unserem Planeten. Priester verheißen sie, Philosophen bestreiten sie, der große Maler verleiht sie. Und wiederum ist es das elendeste aller Metiers, das vom Künstler intuitiv aufgefangene und uns von ihm anschaulich Vermittelte begrifflich in Worten nachschildern zu wollen. Niemand kann über das tiefe Ungenügen, das mit ihm verknüpft ist, weniger hinwegkommen, als eben der, der es weiß, daß diese Arbeit hin und wieder freilich trotzdem geleistet werden muß.

Im vorliegenden Falle muß ich dem geneigten Leser zum mindesten doch die Farben des Originals angeben zu der wohlgelungenen Heliographie, die uns einen dieser namenlosen »Unsterblichen« vorführt. Also: die Kappe ist schwarz, das Haar ist schwarz, dabei ganz weich und für den Gesamteffekt kaum merkbar mit dem Pinsel etwas grau zeichnerisch übergegangen, die Kleidung ist schwarzgrau, der schmale Streifen des Unterkleides neben dem weißen Hemdvorstoß am Halse dunkelviolet. Schwarz sind die Augenbrauen, eisengrau mit etwas Braun die Augensterne. Der helle Farbenton alles sichtbaren Fleisches liegt zwischen Oliv und Zitronengelb mit einer minimalen Abschattung ins Graue, ohne den mindesten Ansatz von Lippenkolorierung und ohne den leisesten Anflug von Wangenrot. Der gleichfalls sehr helle Hintergrund geht von unten nach oben allmählich aus einem fast Weiß in ein zartes Blau über.

Es ist eine doppelte Silhouette. Einmal hebt sich mit seinem äußeren Kontur das ganze tiefschwarze Brustbild von dem hellen Hintergrund ab, dann

wieder leuchtet, scharf umgrenzt, das helle Antlitz aus dem schwarzen Ensemble heraus.

Form, Farbe, Tracht und Ausdruck tönen in ein bedeutsames Maestoso zusammen.

Mehr über den psychologischen und ästhetischen Gehalt dieses Werkes auszusagen kann ich mich aber nicht entschließen. Sind wir doch alle dieser Redensarten nachgerade müde geworden, der präziösen ebensowohl als der banalen. Das Bildnis wirkt ja derart direkt, unmißverstehbar, mit eigenster Sprache und durch dämonischen Zwang, daß der Beschauer am besten mit ihm allein bleibt.

Dieser Botticelli repräsentiert eine sehr bemerkenswerte Bereicherung des sich zusehends mehr und mehr abrundenden privaten Berliner Kunstbesitzes. Er wurde kurz nach Schluß der noch in bester Erinnerung stehenden Ausstellung des Kaiser Friedrich-Museumsvereins im inzwischen niedergelegten Redern-Palais aus russischem Besitz durch Vermittelung der Londoner Firma Sulley & Co. von Herrn Kommerzienrat Eduard Simon erworben. Neben dem sensationellen, farbig-freudigen Vermeer, der Herrn James Simon kürzlich (ebenfalls aus russischer Provenienz) zu eigen wurde und der den Glanzpunkt der genannten Ausstellung bildete, ist dieser streng-ernste Botticelli wohl das hervorragendste Bild der letzten Berliner Akquisitionskampagne. (Doch ist, während ich dieses schreibe, abermals ein Bildchen Botticellis von einem Berliner Sammler erstanden worden.) Die »Freude« war übrigens dreimal so teuer erkaufte als der »Ernst«. Es wurde also auch der Botticelli »amerikanisch« bezahlt. Jedenfalls kann man daraus entnehmen, daß der alte Besitz nur um den allerhöchsten Preis sich von den Inventarstücken seines traditionellen Milieus trennt. Uns Kunsthistoriker kann diese äußerliche, aber doch so vielsagende Bewertung des Guten nur recht sein. Ein paar Tausend Mark drüber oder drunter sind belanglose Velleitäten.

Die erste — dazu recht ausführliche — Notiz über unser Bildnis finde ich im Schornschen Kunstblatt vom 25. Februar 1822. Es befand sich damals in München im Besitz »des Herrn v. Lassalle, der es jedoch irgend einer größeren Sammlung käuflich zu überlassen bereit ist«. Zugleich wird von einer »meisterlichen, in der Größe des Originals« gehaltenen Lithographie Bericht gegeben, die Heinrich Hess nach diesem damals schon außerordentliches Aufsehen erregenden Porträt ausgeführt hatte. Der in der Tat gute Steindruck trägt den Vermerk: »Il quadro originale è nella Collezione del Sr. Serand Lasalle«. Genannt wurde das Bild zu jener Zeit »Selbstbildnis des Masaccio«. Als solches erwarb es bald darauf in München der Herzog von Leuchtenberg. Eugen, Herzog von Leuchtenberg, Fürst von Eichstätt, der 1781 in Paris geborene Sohn

des Generals Beauharnais und der späteren Kaiserin Josephine, vermählte sich 1806 mit der Prinzessin Amalie Auguste von Bayern und starb in München 1824. Er brachte, teils in seiner Stellung als Vizekönig von Italien, teils während seiner späteren Residenz in München die berühmte Sammlung von Gemälden zusammen, deren Hauptstärke in sehr wertvollen Bildern aus der venezianischen Schule des 16. Jahrhunderts und aus der holländischen des 17. Jahrhunderts bestand. Doch verschmähte er es — und wahrscheinlich auch sein Nachfolger — nicht, den alten Meistern Werke moderner Bayerischer Lokalgrößen wie Kobell, Wagenbauer, Bürkel und Quaglio anzureihen. Professor Schottky beschreibt das Bild in seinem 1833 erschienenen Büchlein »Münchens öffentliche Kunstschatze« in der folgenden erheiternden Weise: »Masaccio. Des Künstlers eigenes Bildniß, zwar abgemagert und olivenfarb, aber voll Tiefsinn und Scharfblick«. Rumohr bestritt bald darauf die Benennung Masaccio und wies auf Filippino Lippi hin. Trotzdem hält der bekannte, von J. N. Muxel verfaßte Katalog der Leuchtenbergischen Galerie an der alten Bezeichnung in dieser Weise fest: »Bildniß des Malers Masaccio von ihm selbst in Lebensgröße auf Holz gemalt«. Das Porträt ist indessen etwas unter Lebensgröße. Beigegeben ist ein nach Muxels zeichnerischer Vorlage von A. Spieß ausgeführter Umrißstich. (In der von Passavant besorgten 2. Auflage des Katalogs findet sich dagegen eine Radierung, bezeichnet »Muxel aq. f.«) Es heißt, der Muxelsche Katalog sei 1845 erschienen. Er kam jedoch in Lieferungen heraus, die erste Lieferung, die unser Bild unter der Nummer 27 enthält, reicht, wie ihr Umschlagtitel beweist, noch in die Jahre zurück, da sich die Sammlung im Besitz des Fürsten August in München befand. Der jüngere Sohn des Begründers, Maximilian, — August, der ältere, war 1835 gestorben — erbte dann die Sammlung und brachte sie, nachdem er sich 1839 mit der Großfürstin Maria Nikolajewna, ältesten Tochter des Zaren Nikolaus, vermählt hatte, nach St. Petersburg. E. Förster führt die Galerie noch als in München befindlich an in der 2. Auflage von 1840 seines Handbuchs über München, speziell unser Porträt also: »Masaccio (D. Ghirlandajo?), männliches Bildnis«. Waagen, der die Sammlung Leuchtenberg schon in München gesehen hatte, fand auch in Rußland, wo sie zum Teil in den Privatgemächern des Herzogs untergebracht war, Zutritt zu den Bildern. Er lobt in seinem Buche von 1864 unser Porträt enthusiastisch und gibt es, in der Taufe ausdrücklich Rumohr folgend, dem Filippino. Nach ihm »gehört es zu den schönsten Bildnissen der florentinischen Schule, welche auf uns gekommen sind«. In der russischen Zeitschrift »Les Trésors d'art en Russie« erzählt 1904 A. Néoustroieff die Schicksale der Sammlung aus der letzten Zeit. Sie wurde geteilt. Die französischen und holländischen Bilder fielen dem Fürsten Nikolaus Maximilianowitsch zu, die italienischen dem Fürsten Georg Nikolaiewitsch. Der russische Berichterstatter gibt eine Abbildung unseres Bildes in Netzätzung, nennt es Filippino Lippi (natürlich nach Waagen), bemerkt ferner dazu: »mais non pas

le Filippino de la période ou l'on peut le confondre avec Botticelli«, und setzt das »magnifique portrait« um 1485 an. Auf der Rückseite unseres Bildes befindet sich eine russische Aufschrift — in derselben Art wie bei dem aus der Sammlung Narischkine stammenden Dürerschen Muffel der Berliner Galerie —, die bescheinigend besagt, daß das Bild durch den Restaurator der Ermitage-Galerie A. Sidorow von Holz auf Leinwand übertragen worden ist. Bekanntlich wurde und wird diese Prozedur in St. Petersburg angeblich der Klimaverhältnisse wegen massenhaft vorgenommen.

Dem, der von der hier erzählten Bildgeschichte nichts weiß, drängt sich — aus unseren heutigen Vorstellungen von florentinischer Kunst heraus — beim ersten Anblick der Name Botticelli auf die Lippen. Wenn auch zunächst vielleicht nicht ohne einen begreiflichen Rest von Scheu. Der Scheu vor dem großen Namen. Denn »Zweifel« oder »Bedenken« möchten wir das nicht nennen. Und zwar sprechen wir dieses Bildnis für ein Jugendwerk des Meisters an. Wir setzen es in die Jahre, da der »Sebastian« der Berliner Galerie entstanden ist. Daß dieser Heilige des (bis auf einen Fall) nie signierenden und datierenden Meisters ein charakteristisches Hauptwerk seiner frühen Zeit sei, darüber herrscht heute wohl nur eine Stimme. Morelli weist es vor 1480. Mit beträchtlicher Wahrscheinlichkeit wird es identifiziert mit dem Bilde des Meisters aus S. Maria Maggiore in Florenz, das der Anonymus für 1473 angibt. Halten wir unser Porträt daneben, so ergeben sich schlagende Übereinstimmungen in jeder Hinsicht: in den durchaus schwungvoll gefühlten Linien der Zeichnung, die, in ihrer organisch- quellenden Kraft ununterbrochen bewegt, keinen toten Millimeter aufweisen, in der festen Modellierung, in der ganz identischen Temperabehandlung, der ganz gleichen Fleischtönung, derselben Hintergrundfärbung. Auch die Vergleichung mit dem schönsten Werke Botticellis der Berliner Galerie, dem Raczynskischen Tondo, einer frühen Arbeit (aus der Mitte der siebziger Jahre?), bestärkt uns in unserer Sicherheit. Den Botticelli unseres Porträts denken wir uns als vierundzwanzigjährigen Meister etwa. Ferner vermeinen wir, unser Porträtierten könnte jeden Augenblick eintreten in den Kreis der Versammelten auf der »Anbetung der Könige« in den Uffizien, vielleicht nicht als voll herangereift Gleichwertiger, aber doch als ein der künstlerischen Rasse nach Zugehöriger. In dieser gemalten biblischen Szene aus den späteren siebziger Jahren übertönt der weltliche Chorus der Statisten mit seinen vielbewunderten Charakterköpfen, wie das schon so vorkommen pflegt, bei weitem die heiligen Solisten. Zu den vielfach differenzierten Blickrichtungen dieser in der Haltung so unvergleichlich abwechslungsreichen und kühnen Häupter würde unser Mann eine neue und doch wiederum eine ganz in ihrer Art liegende hinzufügen.

Etwas unbestimmter — nicht eben für unser Porträt! — liegt die Sache, wenn wir Botticellis männliche Bildnisse zur Vergleichung heranziehen. Wir befinden uns da nicht immer auf ganz sicherem Boden. Manche dieser Bilder sind selbst als proble-

matische Arbeiten unseres Künstlers der zuschreibenden Stützung bedürftig. Doch würden Bildnisse, wie hauptsächlich das Brustbild eines jungen Mannes im Louvre oder das männliche Bildnis der Sammlung des Fürsten Liechtenstein, mit unserem Porträt recht gut in Reih und Glied treten können, während das Brustbild eines jungen Mannes der Berliner Galerie, das man ja jetzt nicht mehr uneingeschränkt als Botticelli anzuerkennen gewillt ist (schon vordem nannte man es Filippino und Raffaellino del Garbo), bei der Konfrontierung sich entschieden zu entfernen scheint, schwächere Werke aber, wie das Brustbild eines Jünglings der Sammlung Hainauer, als Arbeiten Botticellis überhaupt ganz zurücktreten. Die reiche Reihe der Botticelli angehörenden, zum Teil freilich ihm fälschlich zugeschriebenen, psychologisch jedoch fast durchweg bedeutenden männlichen Einzelbildnisse wird von unserem ohne Frage überragt an Macht, Ernst, Tiefe und Besonderheit des momentanen Ausdrucks. Mehrfach findet sich, ob sie nun mürrisch blicken oder unbewölkt, bei diesen Porträtköpfen, auch bei dem unsrigen, ein mokantes Höherstehen der Oberlippe auf der einen Seite (»sie sehen stolz und unzufrieden aus«), völlig entsprechend der Bemerkung des Kulturgeschichtsschreibers dieser Gesellschaft: »Ein gelinder Hohn über alles und jedes mochte der vorherrschende Alltagston sein. ‚Scharfe Augen und böse Zungen‘ ist das Signalement der Florentiner«.

Unser Bildnis weist keine Ohren auf und keine Hände. Die »experimentelle Methode« der Meisterbestimmung bleibt also suspendiert. Aber nicht nur dies allein. Allen Ernstes schreibt nämlich Morelli vor: »Bei solchen Porträts ohne landschaftlichen Hintergrund kann uns bloß die Form des Ohres sowohl als die der Hand, falls solche sichtbar sind, behilflich sein, mit einiger Sicherheit die Arbeit des Schülers von der des Meisters zu unterscheiden. Die Technik, welche einer kunstwissenschaftlichen Richtung als wesentliches Kriterium zur Bestimmung eines Gemäldes dient, kann, da sie ja sowohl beim Meister als auch beim Schüler dieselbe ist, hier gar nicht in Betracht kommen.« Von vielem anderen abgesehen, wird hier also der Begriff der »Qualität« aus der Kunstbetrachtung gänzlich ausgeschlossen, und die »Experimentalmethode« stellt sich auf den Kopf, was für eine Theorie besonders unschicklich ist. Aber auch ohne die Ohren und ohne die Hände — ohne Auskultation und Perkussion — hören wir des Meisters eigensten Stimmklang aus unserem Bilde heraus und vermeinen auch in ihm sein Schaffen, wie es die unbezweifelbaren Jugendwerke der siebziger Jahre aufweisen, mit Händen greifen zu können.

Eine gewisse Schwierigkeit ergibt sich noch aus der Haarbehandlung. Botticelli frisiert auch seine männlichen Köpfe sehr sorgfältig. Wir sehen ihn die Locken in deutlich gesonderten großen Partien kunstvoll und gefällig auseinanderhalten. Selbst bei Köpfen, wo das dunkle Haar zunächst als große einheitliche

Masse wirkt, wie bei dem Porträt des Giuliano de' Medici in Berlin, ist bei schärferem Zusehen das Lockensystem sofort erkennbar. Doch findet man zuweilen auch verschiedenerlei andere Haaranordnung. Der »Medailleur« in den Uffizien zum Beispiel — den freilich der »Cicerone« unserem Meister abspricht, während andere ihn ihm belassen — hat strähniges Haar. Unser Mann, eine typisch florentinische, aber auch sehr individuelle Erscheinung, besaß offenbar dichtes Wollhaar, das — ansonst ja der oberitalienischen Mode gemäß — in kompakter Masse wie ein Sack schwer niederhing. Den Natureindruck wiederzugeben, ist versucht, nicht aber eine Stilisierung. Der Effekt ist im Total wohl, vielleicht aber im Detail nicht ganz illusionistisch überzeugend erreicht. Sehr botticellesk ist die unmittelbar vom Ansatz des vorgereckten Halses abwärts etwas eingedrückt und dann flach nach unten verlaufende Brust. Die einfachste, bis auf wenige Falten enganschließende Kleidung läßt diese nach heutigen Begriffen recht unmilitärische Haltung deutlich hervortreten. Unter allen europäischen Kulturtrachten ist diese gewöhnliche Männertracht der italienischen Renaissance, wie sie unser Mann in vollendeter Simplizität aufweist, die einzige, die mit dem unnachahmlichen grandiosen Stil der griechischen Antike in durchaus eigenster Art wetteifert. Denkt man sich solche hagere cholerische Kerle in solcher Tracht mit langen Schritten auf der Piazza della Signoria im Mediceischen Florenz herumstolzieren, so wird man sich des Eindrucks nicht erwehren, daß hier dem Athen des Perikles etwas Ebenbürtiges, dabei zugleich aber auch von Grund aus Neues, an die Seite tritt.

In der Botticelli-Literatur ist unser Porträt, meines Wissens, nirgends erwähnt. Der tüchtige, so früh dahingegangene Ulmann hatte noch keine Kunde von ihm. Auch sonst finde ich es nirgendwo angeführt außer an den oben angegebenen Orten. Nur Berenson macht zu dem Kapitel über seinen »Amico di Sandro« die Anmerkung: »In Muxel's catalogue of the Leuchtenberg collection at St. Petersburg there is reproduced the bust of a youngish man ascribed to Masaccio, which must be by our Anonimo. My friend, Mr. William Rankin, one of the ablest connoisseurs of my acquaintance, tells me that yet another portrait by the same hand is to be found in the collection of Mr. Johnson, of Philadelphia, there ascribed to Botticelli.« Demgemäß stellt er unser ihm nur aus dem wertlosen Umrißstich bekanntes Bild kurzer Hand auch im Index seines Buches unter die für seinen luftig erdachten und weitherzig konstruierten Anonymus so abgeschmackt »poetisch« gewählte Meisterbezeichnung »Amico di Sandro«. Es ist erstaunlich, wie rasch und sicher ein solcher ohne Visitenkarte eingeführter Unbekannter namentlich in jüngeren kunsthistorischen Kreisen sein Glück macht. Doch hatten wohl die meisten, wie Sirén, dieser Überraschung gegenüber die Besonnenheit bewahrt.

MAURICE DENIS

SKIZZE VON RUDOLF ADELBERT MEYER-PARIS

NACHDEM sich während der achtziger Jahre die Impressionisten mühsam durchgerungen haben, erscheint gegen 1890 eine neue Generation auf dem Plane, die in ihren künstlerischen Idealen noch viel himmelstürmender war, als der Kreis der Manet, Pissarro, Monet, Sisley und Renoir: es sind dies die Künstler, die sich um Paul Gauguin scharten, die dem inneren Erlebnis des künstlerischen Temperaments wieder zu seinem alten Rechte verhelfen wollten, nachdem die Impressionisten lange Zeit der freischaffenden Phantasie Zügel angelegt hatten. Damit traten auch alle Probleme der organischen Bildeinheit, der Komposition und der dekorativen Gestaltung wieder in den Vordergrund. In Pont Aven, an den weichen, süßen Gestaden der südlichen Bretagne, hingen diese Künstler, deren Namen heutzutage zum Teil fast verschollen sind, ihren Träumen nach. Eine geschäftige Kritik hat sie mit dem Aushängeschild »symbolistische Schule« bedacht und dadurch zunächst erreicht, daß man Gauguins und seiner Genossen jugendfrische Kunst mit den greisenhaften symbolistischen Richtungen Englands und Deutschlands zusammenwarf. Eine solche Anschauung ist nur unter gänzlicher Verkennung der Prinzipien französischer Kunst möglich. Was die französische Kunst so ewig jung macht, ist, daß sie sich immer wieder am Jungbrunnen der Natur und der Erscheinung erquickt. Während die englischen Präraffaeliten bald von ihrer ursprünglichen naturalistischen Tendenz abgehen und ihren Gedanken in Anlehnung an Botticellische Schöpfungen Gestalt zu geben suchen, haben die französischen »Symbolisten« ihre Kraft stets wieder an der Natur gestärkt und nur den Geist und die Anschauungsweise, nie aber die Werke früherer Künstler zum Vorbilde genommen. Alle Probleme sind für sie Formprobleme, sentimentalen Werten jagen sie nicht nach: als bildende Künstler finden sie ihre Seligkeit im Bilden von Formen. So wird man bei Gauguin und seiner Schule nie irgendwelche »Stilisierung« finden: wenn er die Form vereinfacht, so tut er das ganz naiv und sein Herz ist von all den Gestalten und Formen, die sich da vor seinem Auge auftun, so voll, daß zu einem Hinschielen auf Bilder anderer kaum Zeit ist.

Auch Maurice Denis ist ein Künstler, in dem dieser Zug der modernen französischen Kunst wirkt, der von jeher die Eigenheit einer den Tageserfolg überdauernden Kunst gewesen ist. Vor den deutschen Nazarenern und englischen Präraffaeliten, mit denen

man ihn zusammenzustellen beliebt, hat er eben diese Kraft voraus. Während die Formsprache dieser Schulen mit der Zeit abstrakt und dürr werden mußte, forschte Maurice Denis unablässig nach Vertiefung seiner Naturerkenntnis. So hat er offenen Auges die Entwicklung des Impressionismus mit erlebt, der in dem auf dem Prinzip der Farbenzerlegung basierten Neoimpressionismus eines Seurat und Signac seine letzten Konsequenzen zog. So kommt es, daß ihn unter den Meistern des Quattrocento neben Fra Angelico gerade Piero della Francesca am meisten anzieht, der Künstler, der es verstand, mit innig-zartem Gefühl eine in jener Zeit erstaunliche Beobachtung des Spiels von Licht und Luft zu vereinen.

Doch nicht die Quattrocentisten, nicht die Neoimpressionisten, nicht Gauguins Kunst haben Denis gemacht: ein Blick auf sein erstes vollendetes Bild, den »Kranken Priester«, beweist dies (Juni 1889, im Besitze des Künstlers). Aus der scharfen psychologischen Beobachtung, der mit feinsten Lichtbehandlung gepaarten Linienführung spricht eine Einheit und Geschlossenheit der Auffassung, die alles andere als das Werk eines Anfängers vermuten läßt. Doch Denis hatte sich noch mit den Problemen seiner Zeit auseinanderzusetzen: Rood, in seiner Theorie scientifique de la couleur und andere Physiker hatten Seurat darauf gebracht, dem Flimmer der Luftperspektive und der bunten Pracht der Außenwelt durch fleckenartiges Auftragen reintoniger Farben näherzukommen. Wenn Denis die »division de la touche« auch nie in ihrem ganzen Umfange angenommen hat, so zeugen doch Bilder aus seiner Frühzeit, wie der Ostermorgen (1891, im Besitze des Künstlers), wieviel ihm die Technik Seurats genützt hat, das Problem heller Wiesengründe zu bewältigen, die durch unbelaubte, im Wolkenschatten stehende Bäume hindurch in der jungen Frühlingsluft flimmern. Dauernd hat Denis mit dem neoimpressionistischen Kolorismus die Reinheit aller Farbtöne gemein behalten.

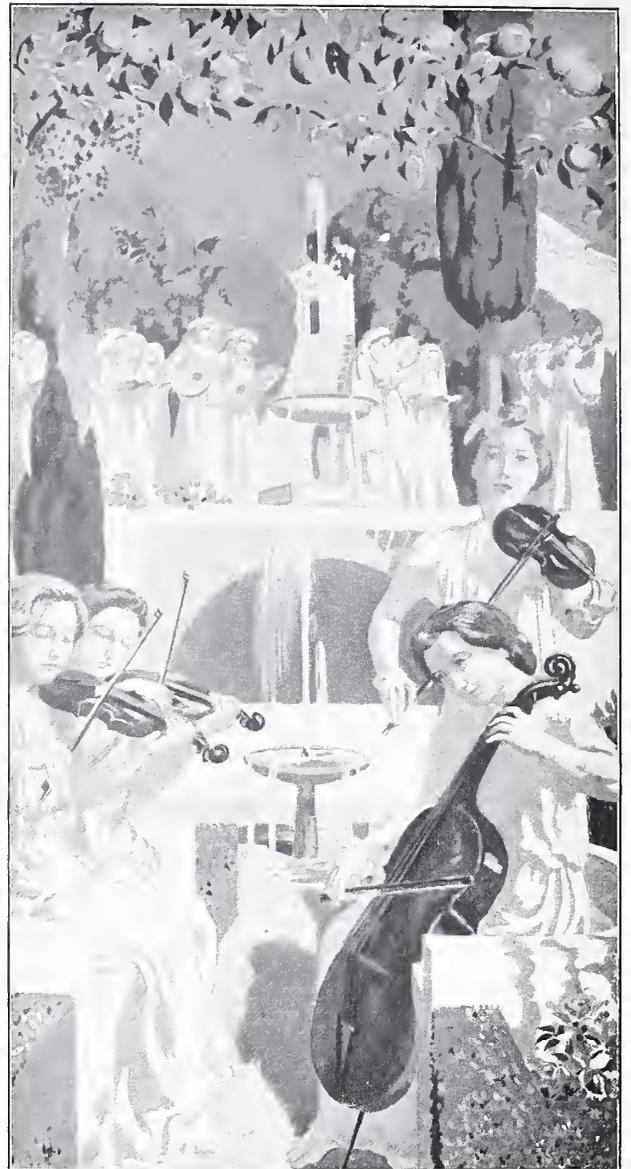
Instinktiv fühlte der Künstler, daß er nicht zum Staffeleibilde, sondern zuvörderst zur Lösung großer dekorativer Aufgaben bestimmt sei. In diesem Drange berührt er sich mit Gauguin, der die Welt, die er sah, zu neuen Einheiten zusammenzuschmieden suchte. Die Werke aus den ersten neunziger Jahren zeugen denn auch von heißem Streben nach diesem Ziele: ein großer dekorativer Rhythmus bewegt die Porträts dieser Zeit, auf duftige rosa und kräftige grüne Töne



IM EWIGEN SOMMER WIRD DAS NEUE LIED ERSCHALLEN. PENTAPTICHON ZUR AUSSCHMÜCKUNG EINES MUSIKSAALES VON MAURICE DENIS
MITTELBILD: ANBETUNG
Photographie Druet



RECHTES AUSSENBILD: DER TANZ



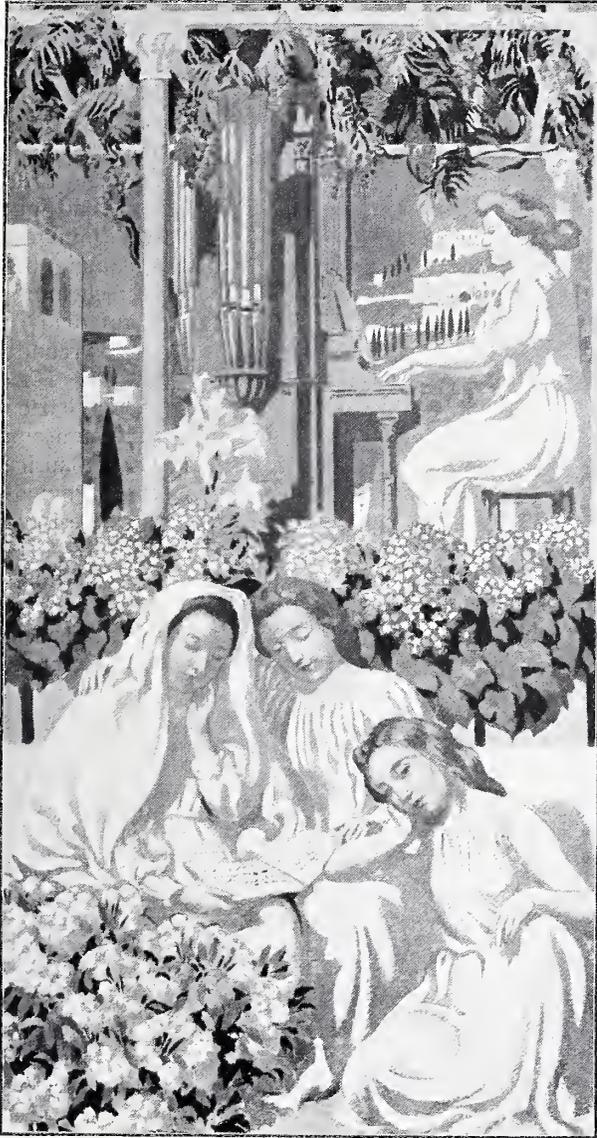
LINKES INNENBILD: GEIGEN UND VIOLON

Photographie Druet

sind sie zusammengestellt, den märchenhaften Mädchenkopf bei Madame Chausson erfüllt eine feine Harmonie von gelb und braun, ähnlich der »thé« in der Sammlung Fontaine. Eine außerordentlich reizvolle Komposition zeichnet das große Panneau (von 1893) bei Fontaine aus, das eine Gruppe junger Frauen unter den Kastanien der Terrasse von Saint Germain vereint. In der gleichen Zeit entstehen die zarten Zeichnungen zur »Sagesse« von Verlaine, denen eine Veröffentlichung nicht beschieden war, und die Vignetten zum Voyage d'Urien von André Gide (1893), in denen eine höchst naive Simplifikation mit eigenartiger Komposition verbunden ist. In den Dekorationen für das von dem Dichter Paul Fort geleitete Théâtre d'Art konnte Denis zum erstenmal sein Können an einem großen, wenn auch vergänglichem Werk beweisen. Alle Werke dieser Periode sind auf

kräftigen Farbenharmonien aufgebaut und streben nach dekorativer und bildmäßiger Einheit.

In den folgenden Jahren hellt sich die Palette des Künstlers auf. Die lieblichen Deckenbilder bei Madame Chausson (von 1896 und 97) sind die typischen Beispiele dieses Fortschritts: weit öffnet sich der lichtblaue Himmel, von dem sich in warmem Licht erglühendes Geäst abhebt. Zwischen den Zweigen schweben blonde Mädchengestalten in leicht wallenden, weißen und rosaroten Gewändern, weiße Tauben ziehen mit gebreiteten Flügeln durch die Luft, weiße und rosa Wölkchen schwimmen im hellen Azur. Die Gesichter der Genien sind nicht individualisiert; sie wissen nicht, woher sie kommen, noch wohin sie gehen, wie jungfräuliche Träume schweben sie, von Erdschwere befreit, durch die Lüfte, nur halbbeuß ihrer Jugend und ihres Glücks.



RECHTES INNENBILD: ORGELMUSIK



LINKES AUSSENBILD: DER GESANG

Photographie Druet

Diese Plafonds sind Denis' erster großer Wurf: die zarte Poesie der italienischen Frührenaissance ist hier wiedererlebt. Im Jahre 1898 erschloß Fiesole dem Künstler die mystischen Tiefen der Zeit eines Fra Angelico und die gläubige Inbrunst eines Francesco d'Assisi, die in ihm ein gleichgestimmtes Gemüt fand, da er von Kind an in der Welt einer schlichten und innigen Herzensreligion gelebt hatte. Durch dies Innenleben ist Denis einer der wenigen Künstler, die ein christliches Gotteshaus aususchmücken vermögen, in dessen Hallen sich die Andacht des Gläubigen und die Sehnsucht nach reiner Schönheit begegnen. Die Bilder der Schulkapelle Ste. Croix zu Vésinet (von 1899) haben leider der Staatsraison zum Opfer fallen müssen¹⁾. Doch

die Marien- und die Herzjesu-Kapelle in der Kirche zu le Vésinet bei St. Germain zeigen uns noch heute, was Denis als Kirchenmaler vermag. Seit Puvis de Chavannes' Fresken ist dies die größte Leistung französischer Monumentalmalerei. Die Himmelfahrt Mariä ist ein Zusammenklang aus hellem Wolkenweiß und zartem Himmelsblau: inmitten vor anbetenden, lobsingenden und blumenstreuenden Engeln schwebt die reine Jungfrau empor; die

. . . virgo gloriosa,
nella cui fronte ogni uom letizia prende.

Graefes Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst I, 359 ff., wo auch Denis' Hauptwerke verzeichnet sind, deren Datierungen allerdings von der uns vorliegenden in Einzelheiten abweichen.

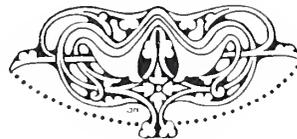
1) Vgl. die vortreffliche Schilderung derselben in Meier-

Die Herzjesukapelle mit der von Engeln mit den Symbolen der Passion und Eucharistie umgebenen Christusgestalt ist in satte grüne und rote Töne getaucht und bildet einen glühenden, farbensatten Gegensatz zu dem zarten Hauch der Marienkapelle. Beiden aber ist die spielende Bewältigung des Raumproblems gemeinsam, schwierige Aufgaben, wie die Einfügung des großen sperrenden Kreuzes in die Herzjesukomposition sind zwanglos gelöst, das Licht ist meisterhaft studiert und kleine Einzelheiten, wie die Blütenzweige in den Zwickeln des Marienplafonds sind von überraschend zarter Farbenharmonie. Denis ist in diesen Werken den einzigen Künstlern, die für solche Aufgaben mit ihm in Wettbewerb treten könnten, den frommen Meistern von Beuron durch seine künstlerische Weisheit und sein modernes, technisches Können überlegen.

Nach den jüngsten politischen Ereignissen wird Denis wohl kaum wieder einem Kirchengewölbe gegenüberstehen, das des Schmuckes durch seine Hand harret; so hat er sich in den letzten Jahren wieder dem religiösen Tafelbilde zugewandt: seine Anbetung der Magier und die Verehrung des Jesukindes (beide Salon 1904) zeugen dieses Jahr auf der Berliner Szezzion von seiner großen Kunst. Doch neben diesen Werken träumt er von einem heiteren, irdischen Paradiese in seinem »Rebengange« (1904) mit schweren gelben und roten Herbstfarben und in der farben-glühenden Kalypso und der Nausikaa des diesjährigen Salons. Aus diesen letzten Werken spricht ein immer

erneutes und vertieftes Eindringen in die Natur, manche Stücke dieser Bilder sind erstaunlich gesehene Impressionen, denen seine bretonischen Strandbilder (Indépendants, 1906) an Schärfe der Beobachtung nicht nachstehen. Des Künstlers erster Grundsatz ist stets gewesen, bei seinem Fluge durch lichte Regionen immer wieder durch die Berührung mit Mutter Erde frische Kraft zu gewinnen. Seine Mappen sind geschwellt von der Fülle der Studien und Zeichnungen, in denen reiche Schätze intensivster Anschauung beschlossen sind. Dies Vollsaugen mit der Erscheinung erfüllt nicht minder das intime Bildchen, auf dem er sich zum Andenken Meister Cézanne und seine Freunde im Grünen festgehalten hat.

Und doch sind all diese Schöpfungen der letzten Jahre nur neben seinem Hauptwerke, den fünf Panneaux für einen Musiksaal, entstanden. Hier hat Maurice Denis seine ganze, große dekorative Kunst zusammengefaßt: religiöse Innigkeit und kindliche, paradiesische Heiterkeit sollte dieses Werk erfüllen. Die Apokalypse und Dante haben den Meister inspiriert: Jungfrauenscharen ziehen die Marmorstufen zwischen frischem Grün hinan, um das Gotteslamm zu preisen; Harfen, Violen und Geigen vermischen sich dem Gesange, wie auf dem großen Altarwerke der Brüder van Eyck. Zarte Gestalten bewegen die schlanken Glieder in zierlichem Tanze: im ewigen Sommer des Paradieses erschallt das neue ewig junge Lied zum Preise Gottes.





Buchsstatuette einer Tänzerin
Aus der Sammlung

EINE DEUTSCHE BUCHSFIGUR IM BERLINER PRIVATBESITZE

VON MAX J. FRIEDLÄNDER

SO WEIT ich sehe, ist das Bildwerk, auf das ich die Aufmerksamkeit der Kunstkenner lenken möchte, unbekannt und, wenn ich mich nicht irre, eingehender Beachtung wert, etwa gar geeignet, hitzigen Streit zu wecken.

Die in Buchs geschnitzte, 30 cm hohe Figur, die ich in vier Ansichten abbilde, ist kürzlich aus den Händen eines Hamburger Sammlers, der sie längere Zeit besessen hat, in das Eigentum des Herrn Benoit Oppenheim in Berlin übergegangen. Über die fernere Provenienz war nichts festzustellen und in der kunstwissenschaftlichen Literatur keine Erwähnung zu entdecken. Die Statuette entbehrt des Originalsockels, einer originalen Fußplatte; sie ist mit Hilfe älterer Bohrlöcher in beiden Fußsohlen von dem jetzigen Besitzer aufgestellt worden. Die Erhaltung ist gut, beinahe vollkommen. Der kleine Finger und die vorderen Glieder des Zeigefingers an der rechten Hand sind ergänzt, ein Stückchen der Frisur und das schärpenartig schmale Tuch, das über den Rücken fiel, ausgebrochen. Die Oberfläche des hier helleren, dort dunkleren, im Ganzen rötlich-braunen Holzes glänzt wundervoll. Die feine Maserung erhöht die Lebendigkeit. Sogar die an wenigen Stellen mit starkem Effekt angewandte Bemalung ist erhalten. In dem dunkel gefärbten Augenster ist der weiße Lichtpunkt angezündet, und die Lippen des halbgeöffneten Mundes, in dem die Zähne sichtbar werden, leuchten rot.

Die nackte Frau bewegt sich, in starker Erregung, gewaltsam. Sie scheint, den linken Fuß mit dem Ballen vor dem rechten, in der Linie des rechten, aufdrückend, vorwärts zu schreiten, den Kopf scharf rückwärts drehend. Die vier Abbildungen gestatten, die komplizierte und kunstvoll durchgeführte Bewegung zu verfolgen. Man könnte so deuten: die Frau entsteigt dem Bade, sie biegt und dreht den Körper, indem sie mit dem straff gezogenen Tuch den Rücken trocknet. Diese Erklärung hält nicht Stand. Das Tuch berührte den Rücken nicht, war nicht angespannt, hing vielmehr locker, im Bogen, abwärts von der linken Hand, wie deutlich zu erkennen ist.

Die fast krampfhaftige Bewegung ist anders zu erklären. Die Frau tanzt, bacchantisch. Den linken Fuß vor den rechten, ein wenig einwärts setzend, führt sie die Drehung aus und wird den Oberkörper und den Kopf, die sie, wie im Anlauf, wie ausholend, nach links gedreht hat, nach rechts herumwerfen. Das Gleichgewicht wird bei der stürmischen Verlegung des Schwerpunkts durch Spannung aller Glieder gewahrt.

Wahrlich eine Aufgabe der Freiplastik! Vier Ansichten sind hier zu sehen; acht oder zwölf würden größeren Linienreichtum entwickeln, überraschende, voneinander abweichende Silhouetten darbieten. Und ganz enthüllt sich das Bildwerk erst dem Beschauer, der das Original, den Standpunkt wechselnd, betrachtet. Die Aufgabe ist im Sinne der Freiplastik gelöst.

Die Proportionen der Gestalt sind fremdartig und anstößig. Der Rumpf erscheint übermäßig hoch, wie gedehnt durch die Schraubung, schlangenhaft. Die Schenkel sind dagegen auffällig kurz. Der Körper vereinigt in merkwürdiger Mischung muskulöse Stämmigkeit und rassige Sehnigkeit. Die Absicht des Bildners ging auf hohe, schmale, biegsame Erscheinung. Doch scheinen Gewohnheiten der Formgestaltung und etwa Eigenschaften des Modells sich dieser Absicht widersetzt zu haben. Keinesfalls entsprechen die Verhältnisse irgend einem Kanon oder Schema, sie entsprechen weder dem modernen Geschmack noch den Vorurteilen in Hinsicht auf Schönheit, die die italienische Welt von der Antike lernte und der Neuzeit lehrte.

In dem knöchigen, großgeschnittenen Kopfe sind die Augen und Lippen mit metallischer Schärfe begrenzt. Das Haar ist in der Mitte bis zum Nacken herab gescheitelt, seine beiden Strähnen, in Abständen geschnürt, sind schneckenförmig an den Seiten, die Ohren verdeckend, aufgebunden. Und die reiche Frisur wird durch einen Kamm gekrönt. Die Zehen sind höchst genau und naturwahr, gepreßt vom Schuhwerke, gebildet. Die zweite Zehe des linken Fußes ist wunderbarlich emporgedrückt.

Die Datierung und Lokalisierung des Bildwerks brauche ich im Angesichte der guten Abbildungen und nach dem, was ich gesagt habe, wohl nicht mehr ausführlich zu begründen. Die Arbeit eines deutschen Meisters, die schwerlich vor 1490 und kaum nach 1530 entstanden sein kann. Ich fürchte nicht, daß gegen diese Bestimmung ernstlich gestritten werden wird.

Innerhalb der angedeuteten Grenzen nach Vergleichbarem suchend, bemerken wir, daß die Figur an kunstgeschichtlicher Bedeutung wächst. Wir denken an die süddeutschen Altarschnitzer, an Rienschneider, an Veit Stoß, die ja gelegentlich zu der Aufgabe, eine nackte Frauengestalt zu bilden, kamen, wir denken an die Goldschmiede, an die Meister der Medaille, an Meit, an Krug, Schwarz und Kels, an Werke der Kleinplastik und Wunder der Geschicklichkeit.

Dreifach erscheint die Tänzerin außerordentlich innerhalb des historischen Zusammenhangs, in den sie gefügt werden soll. Außerordentlich ist der große Stil, nicht weniger die freiplastische Gestaltung und endlich das inhaltliche Thema.

Die deutsche Skulptur um 1500 ist malerisch, ist Reliefplastik, ist Dekorationsplastik. Zum Kirchenschmuck boten sich so gut wie keine Aufgaben der Freiplastik. Reliefartig gedacht sind die Statuen, die in einem Schrein oder doch an einer Wand standen. Reliefplastik ist die Kunst der Medailleure. Zur Freiplastik im engeren Sinne, ich meine: zu dem Vermögen, aus den besonderen Bedingungen dieser Gestaltungsart besondere Wirkungen zu ziehen, kamen die Deutschen spät, zuletzt und kaum ohne die Hilfe italienischer Muster. Unsere Figur, die keine Rückseite hat, die von allen Punkten gleichwertig erscheint, kann als Schulbeispiel freiplastischer Erfindung genannt werden, wie nur irgend eine antike Statue oder italienische Schöpfung.

Inhaltlich ist die Gestalt profan. Ich denke nicht nur an die Tatsache der vollkommenen Nacktheit, nicht nur an den Umstand, daß keine Eva und keine Büßerin dargestellt ist, wichtiger erscheint, daß diese Tänzerin Zaghaftigkeit und Frösteln verlernt hat und mit triumphierender Lust den nackten Körper bewegt. In der Phantasie des deutschen Meisters waren mit Nacktheit Vorstellungen von dämonischen Mächten, sündhaftem Hexenwesen verknüpft. Und solche erregenden Gedanken verbanden sich mit der ehrgeizigen Absicht, im Sinne der antiken Kunst Nacktes in der Bewegung darzustellen.

Man mag die Leistung niedriger einschätzen als ich es tue, man mag den Versuch mehr oder weniger geglückt nennen: vom Phlegma der Gewohnheit, des Werkstattbetriebes bleiben Erfindung und Ausführung jedenfalls weit entfernt, und das Persönliche, Hochstrebende des Wollens kann nicht übersehen werden.

Der Bildner hat die Fesseln der spätgotischen Tradition abgestreift. In dieser Emanzipation liegt ein Kraftbeweis, ein um so größerer, je früher die Figur entstanden ist. Die Notwendigkeit aber, mit der Datierung an die Jahrhundertwende heranzurücken, ist dringend, weil die Gestaltung in keinem Sinne klassizistisch ist, weil die Brücke zum Lande der Sehnsucht nicht geschlagen ist.

Man wird ohne Erstaunen hören, daß der frühere Besitzer der Figur an Albrecht Dürer als den Autor gedacht hat¹⁾, vermutlich aber den Kopf darüber schütteln, daß ich die Autorschaft Dürers ernstlich zur Diskussion stelle.

Die Vergleichung mit dem Steinrelief²⁾ der vom Rücken gesehenen nackten Frau aus der Felixschen Sammlung, das Pierpont Morgan besitzt, liegt nahe. Obwohl die mit dem Dürer-Monogramm bezeich-

1) In Hellers Dürerbuch ist eine lange Reihe von Bildwerken zu finden, die ehemals als Dürers Arbeiten gezeigt wurden. Unsere Figur ist nicht dabei.

2) Die beste Abbildung im Kataloge der Sammlung Felix.

nete und von 1509 datierte Arbeit neuerdings von G. Habich¹⁾ wieder ernst genommen worden ist, möchte ich lieber unbezweifelte Kupferstiche und Zeichnungen vergleichen als jenes Bildwerk, um ja nicht dem circulus vitiosus zu verfallen.

Der allgemeine Widerstand gegen jeden Versuch, Dürer eine Skulptur zuzuschreiben, ist gewiß sehr groß, und das äußerste Mißtrauen zu erwarten. Um die Diskussion überhaupt möglich zu machen, verweise ich auf Habichs allgemeine Ausführungen (a. a. O.) und mit größerem Nachdruck auf eine Stelle in Wölfflins Dürerbuch (S. 292), die ich im Zusammenhang zu lesen bitte und die lautet: »... so mag man sich wundern, daß er (Dürer) nicht wirklich im Runden geformt hat. Es muß ihn doch in allen Fingern danach gezogen haben... (was ihm zugeschrieben würde, ist) nicht das, was man erwartet: es sind nur kleine Reliefs, und nichts Freiplastisches.« Ich erinnere daran, daß Dürer in einer Goldschmiedewerkstatt aufwuchs, daß er mit Holzschnitt sein Lebelang zu tun hatte, daß es technische Schwierigkeiten für einen Kupferstecher seines Ranges nicht geben konnte und daß aus Wohlgenuts Werkstätte Altäre hervorgingen, in denen die Holzplastik breiten Raum einnahm.

In der Zeit zwischen 1493 und 1504 verfolgen wir Dürers heiße Bemühung um den weiblichen Akt. 1504, in der Eva des Kupferstichs, kommt die Arbeit zu einem Abschluß. Das erste Glied der Kette ist die Naturaufnahme, die Zeichnung in der Bonnat-Sammlung mit der Jahreszahl 1493. Ludwig Justis erfolgreiche Studien erleichtern die Übersicht über dieses Gebiet des Dürerschen Schaffens. In folgender Reihe mögen die folgenden Stiche entstanden sein: Das kleine Glück, die Hexen (1497), der Traum des Doktors, das große Glück, der Raub der Amygone, Adam und Eva (1504). Die aus italienischen Bestandteilen komponierte »Eifersucht« lasse ich beiseite. Wer die Buchsfigur der Tänzerin in die Reihe der Dürerschen Gestaltungen einzuschieben versucht, wird am ehesten zwischen den Grenzen, die diese Kupferstiche bezeichnen, eine geeignete Stelle finden. Allerdings die merkwürdigen Proportionen der Statuette sind genau so, soweit ich sehe, in keinem Werke des Meisters aufzufinden. Auch ehe der Kanon, der der Eva des Kupferstiches zugrunde liegt, feststand, hat Dürer einen so hoch gestreckten Oberkörper nicht gebildet, den Nabel nie so hoch angesetzt. Eine Zusammenstellung aller nackten Frauen, die Dürer gezeichnet hat, läßt erkennen, daß er selbst nach 1504 in den Verhältnissen schwankte, daß er sich vom Modell oder von der Phantasie geleitet oft erheblich von dem Zahlenschema entfernte. Justi hat diesen Dualismus im Schaffen Dürers betont. Immerhin ist ein Körper, wie der der Buchsfigur, innerhalb der Dürerschen Kunst, wenn nicht nachweisbar, so doch denkbar eher vor 1504 als nach dieser Zeit.

Die Formauffassung unserer Skulptur ruht weniger auf anatomischem Wissen als auf Gefühl, auf tiefer

1) Jahrbuch d. kgl. pr. Kunsts. 1906, S. 13 ff.

Empfindung für den inneren Zusammenhang, für das Organische. Die Linien sind hoch geschwellt, reich gewellt, ohne den Eindruck der Weichlichkeit hervorzurufen. Jedes Stück ist lebendig, im Zusammenhang mit dem Ganzen gestaltet, jedes Glied in seiner Funktion erfaßt. Grübchen im Fleisch und lineare Einschnitte, wie namentlich die scharfe Furche oberhalb der Hüfte, sind als gliedernde Punkte und Grenzen betont. In der Formensprache treten die Konsonanten hervor. Das Ganze ist straff, streng und knapp.

Mir scheint, der Wille und die Absicht, deren Art ich anzudeuten versuchte, waren in Dürer lebendig, als er etwa den Stich der Hexen ausführte, den Traum des Doktors, die Zeichnung der Bremer Badestube (1496). In der Bremer Zeichnung zeigt die links stehende Frau ein Profil von heroischem Schnitt, das der Gesichtslinie unserer Statuette gleicht. Die Handform ist ähnlich wiederzufinden an der nackten Frau im Traume des Doktors, die in derselben Weise, wie vermutlich die Tänzerin, ein schmales Gewandstück hält.

Rückt nun diese Buchsfigur, nicht so sehr durch den Nachweis übereinstimmender Einzelheiten und Tatsächlichkeiten der Form, als durch den Hinweis auf das Individuelle der Schöpferkraft, in den

Kreis der wenigen Bildwerke, die dürerisch erscheinen, und zwar in das Zentrum dieses Kreises, so wird es an verschiedenartigen Versuchen der Erklärung nicht fehlen. Die unbehagliche und ungewohnte Vorstellung, daß Dürer die Figur mit eigener Hand geschnitten habe, wird man umgehen wollen. Vielleicht ist sie nur deshalb unbehaglich, weil sie ungewohnt ist.

Eine Erklärung von der Art, wie sie Peartree¹⁾ für andere Bildwerke vorgeschlagen hat — Hans Daucher habe nach Zeichnungen Dürers gearbeitet — möchte ich, was die Tänzerin betrifft, von vornherein abweisen.

Die Statuette erscheint als Originalarbeit im engsten Sinne des Wortes. Ich glaube nicht, daß der Schnitzer durch ein fremdes Vorbild angeregt oder gar mit Hilfe fremder Zeichnungen sie ausführen konnte. Schon die Allseitigkeit der Figur in Konzeption und Ausführung scheint solchen Dualismus bei der Entstehung auszuschließen. Überdies ist die Einheitlichkeit, Reinheit und Bestimmtheit des Stils gewiß hervorstechend, die Harmonie zwischen Motiv und Gestaltung, zwischen Erfindung und Material vollkommen.

1) Burlington Magazine 1905, S. 455.





JULES CHERET ZU SEINEM SIEBZIGSTEN GEBURTSTAG

VON KARL EUGEN SCHMIDT

JULES CHERET! Zu seinem siebzigsten Geburtstag! Das soll wohl ein Witz sein! So höre ich den Leser ausrufen, denn wie kann Jules Cheret siebzig Jahre alt sein? Das ist ja gar nicht möglich! Er gehört doch den Jungen und Jüngsten an, ist höchstens seit zwanzig Jahren in Paris, seit fünfzehn in Deutschland bekannt, und tagtäglich erscheinen neue Arbeiten von ihm, eine jede jugendfrischer, geistsprühender, lebenslustiger als die andere. Und der Mann soll siebzig Jahre alt sein? Und wer ihn je gesehen hat in der letzten Zeit, der wird es auch nicht glauben. Schlanke, aufrechte Gestalt, lustig aufgesträubter Schnurrbart, dichtes Haar, lebendige, scharfe Augen, schnelle, elastische Bewegungen, von lustigen und gescheiten Gedanken und Einfällen überströmend, und der soll nun die von der Bibel gesteckte Grenze des Lebens erreicht haben! Freilich, sein Schnurrbart und sein Haupthaar sind weiß, aber was beweist das? Es gibt Leute, die schon mit dreißig weiß sind und alles in allem kann ich aus den Arbeiten wie aus dem Wesen Cherets höchstens fünfzig Jahre zugeben. Und fünfzig ist noch zuviel: Cheret ist, was seine körperliche wie geistige Schwungkraft anlangt, der jüngsten einer, ein wahrer und wirklicher Jüngling, ein Jüngling, der den Teufel im Leib hat, der auf dem Papier und auf der Leinwand herumfuhrwerkelt wie vom Sturme jugendlicher Leidenschaft getrieben, der die kecksten und schmetterndsten Fanfaren anstimmt, die hellsten und jubelndsten Jauchzer erschallen läßt.

Aber trotz alledem, es ist nicht zu verheimlichen, das hat man davon, wenn man ein berühmter Mann ist: er ist am 31. Mai 1836 geboren und ist somit eben siebzig alt geworden. Alt ist freilich nicht das rechte

Wort, es sollte heißen: siebzig Jahre jung. Wenn der Psalmist die Grenze des Lebens auf siebzig Jahre gesetzt hat, so kannte er eben Cheret nicht. Hätte er ihn gekannt, so hätte er sein Sprüchlein geändert oder wenigstens erweitert und etwa hinzugefügt: bei manchen Menschen aber währet nicht das Leben, sondern die Jugend siebzig Jahre, und wenn es hoch kommt, so sind es achtzig, und wenn es noch höher kommt, werden es neunzig, und mitunter machen sich die Bösewichter gar bis ins zweite Jahrhundert hinein.

Ob Cheret sich den Chemiker Chevreul zum Vorbilde genommen hat und wie dieser in das zweite Jahrhundert einzulenken gedenkt, weiß ich nicht, aber es dünkt mir wahrscheinlich. Jedenfalls verstehe ich jetzt, was Chevreul im Alter von sechsundneunzig Jahren zu einer jungen und hübschen Dame auf einem Balle sagte. Die Schöne hatte ihren Fächer fallen lassen und der Sechsendneunzigjährige bückte sich, um ihn aufzuheben. Das aber ward ihm etwas sauer, die Dame kam ihm zuvor und Chevreul sagte bedauernd: »Ja, ich werde alt, wenn ich meine achtzig Jahre noch hätte!« Denn mit achtzig Jahren war er noch jung und frisch und hätte sich nicht damit begnügt, einer schönen Dame den Fächer aufzuheben. Also wird wohl auch Jules Cheret dereinst sprechen können: in fünfundzwanzig oder dreißig Jahren, denn bis dahin wird er keine Gelegenheit haben, die vergangene Jugend zu bedauern. Chevreul wünschte sich die goldene Jugendzeit seiner achtzig Jahre zurück, und wenn man den siebzigjährigen Jüngling Cheret sieht, merkt man, daß das von dem alten Herrn kein Mot d'esprit war, sondern bitterer Ernst.

Daß uns die siebzig Jahre Cherets so überraschend



JULES CHERET. TEIL DER DEKORATION IM PARISER RATHAUS



JULES CHERET. DEKORATIVE MALEREI IM
PARISER RATHAUS

vorkommen, rührt nicht nur von der jugendlichen Frische seiner jüngsten Arbeiten her, sondern dazu trägt die Tatsache bei, daß wir ihn erst in den letzten Jahrzehnten kennen gelernt haben. Gewöhnlich erwirbt der Künstler Ruhm vor dem fünfzigsten Lebensjahr. Dante Gabriel Rossetti erwähnt in einem Briefe das italienische Sprüchlein:

Chi a venti non sa
Mai non sarà,
Chi a trenta non fa
Mai non farà,
Chi a quaranta non ha
Mai non avrà.

Das stimmt; mit zwanzig Jahren muß man schon etwas gelernt haben, mit dreißig Jahren muß man etwas können und dies durch die Tat zeigen, und mit vierzig Jahren muß man schon den Lohn der Taten auf der Bank liegen haben. Wo das nicht der Fall ist, mag man im allgemeinen die Hoffnung aufgeben. Aber es gibt Ausnahmen, und eine solche ist Chéret. Nicht, daß er nicht schon mit zwanzig gewußt, mit dreißig getan hätte, aber von der öffentlichen Anerkennung war er noch weit entfernt, oder wo er sie fand, wurde sie ihm anonym geschenkt und war außerdem nicht von der Art, wie sie einem wirklichen Künstler gefallen dürfte. Chéret arbeitete zwar immer in der »Kunst«, aber sein eigentliches Gebiet fand er erst in der Zeit, wo er nach dem italienischen Sprichwort und nach der allgemeinen Regel längst sein Schäfchen hätte im Trocknen haben sollen. Er hat seinen Weg später gefunden als andere, und doch hat er die künstlerische Laufbahn früher betreten als die allermeisten.

Mit fünfzehn Jahren trat Chéret in eine lithographische Werkstatt ein und erlernte das Handwerk des Steindruckers von unten an. Wie Menzel hat Chéret niemals irgendwelchen akademischen Unterricht erhalten, und es ist wohl kein Irrtum, wenn wir diesem Umstande die unbehinderte Entwicklung und Entfaltung seiner Persönlichkeit zuschreiben. Es ist überflüssig, bei dieser Gelegenheit noch einmal das alte Lied von der Nutzlosigkeit, ja Schädlichkeit der Kunstschulen anzustimmen. Aber immerhin mag auch hier wieder betont werden, daß die Akademien zum mindesten überflüssig sind, und daß das wahre Talent ihrer nicht bedarf, um sich durchzuarbeiten. Und es ist wahrscheinlich, daß Jules Chéret nicht der durchaus eigenartige Bahnbrecher geworden wäre, wenn er den üblichen akademischen Gang durchgemacht hätte.

Statt in die Akademie trat er stracks ins feindliche Leben und mußte seinen Unterhalt erwerben. Nachdem er seine Lehrzeit bestanden hatte, arbeitete er eine kurze Zeit in einer Pariser Druckerei, dann ging er nach London und blieb dort zehn Jahre als Lithograph. Schon als Lehrling hatte er sich in eigenen Arbeiten versucht, in London druckte er nur noch eigene Entwürfe. Ein Fabrikant von Parfümen und Toiletteseifen schloß einen Vertrag mit dem jungen Franzosen, wonach dieser ihm alle seine Schachteln und Umschläge mit hübschen Bildchen schmücken mußte. Chéret entwarf diese Bildchen nicht nur, sondern er druckte sie auch. Es ging ihm also gut in London, er verdiente Geld und hätte zufrieden sein können. Aber erstens war er ein Franzose, und ein Franzose ist nie zufrieden in der Fremde, sintemalen für ihn Frankreich die Welt und Paris der Mittelpunkt des Weltalls ist, und zweitens war er Künstler, die Parfümschachteln genügten seinem künstlerischen Ehrgeize nicht.

Kurz vor dem deutsch-französischen Kriege kehrte er mit den englischen Ersparnissen nach seiner Geburtsstadt Paris zurück und gründete hier eine eigene Druckerei. Obschon nun die Erzeugnisse dieser Druckerei bei weitem die besten auf dem Markte waren, denn Chéret druckte fast nur seine eigenen Vorlagen, blieb der Erfolg aus, weil der Künstler

nicht genug Geschäftssinn besaß, um sein Unternehmen gehörig zu lancieren. Anstatt Geld zu verdienen, schmolzen die Ersparnisse weg und Cheret war froh, als der Besitzer einer der größten Steindruckereien von Paris ihm seine Druckerei abnahm und zugleich einen Vertrag mit ihm abschloß, wonach Cheret hinfort Entwürfe für ihn lieferte. Dieser Drucker, Chaix hat dann zum glorreichen Ende geführt, was Cheret in seiner eigenen Druckerei angebahnt hatte.

Über die Ästhetik unserer städtischen Straßen ließe sich ein sehr bewegliches Klage- lied singen. Nichts kann trostloser sein als dieses grau in grau gemalte Bild, diese im rechten Winkel abschneidenden Linien, diese vom Geometer mit dem Zirkel abgemessenen regelmäßigen Türen, Fenster und Balkone. Früher war das anders. Die Gassen waren eng, krumm und winkelig, die Häuser paßten sich dem Geschmacke des Besitzers an, und jeder Besitzer strebte danach, seinen eigenen Geschmack zu zeigen, seiner individuellen Bequemlichkeit Rechnung zu tragen. Daher das bunte, amüsante, malerische Bild unserer alten Gassen. Jetzt baut irgend ein akademisch gebildeter Architekt nach den besten Regeln des akademischen Lineals Mietshäuser, die sich nicht nach einem individuellen Geschmack richten, sondern die fünfzig verschiedenen Mietern gefallen sollen. Daß da das allerbanalste, langweiligste und trostloseste Bild entstehen muß, ist natürlich.

Aber es gibt einen Lichtfleck in dem grauen Einerlei: plötzlich leuchtet und gleißt es vor uns auf, ein fröhliches Lachen schallt durch den grauen Alltag, blaue, gelbe und rote Töne schmetternd lustige Trompetenfanfaren, leichtgeschürzte, graziöse Dämchen schwingen das schlanke Tanzbein, und hellster Tag bricht herein in die eintönige Nacht. Der Hexenmeister, der das fertig bringt, ist Jules Cheret.

Als wir unsere Straßen nach dem Winkelmaß herrichteten, als wir ihre Breite bestimmten und den Häusern Nummern gaben, da verschwanden mit vielen schönen anderen Dingen die herrlichen Haus- schilder aus den Städten. Vorher hatte fast jedes Haus ein solches Schild gehabt: ein malerisches Gebilde, kunstvoll geschmiedet vom Schmied, kunst-

voll bemalt vom Maler. An sonst nichts kannte man das Haus. Man wohnte nicht Nummer 54 Brunnenstraße, sondern im Haus zum Propheten Daniel am großen Brunnen. Und man erkannte das Haus an dem Schilde, worauf der wackere Daniel dargestellt war, wie die Löwen in der Grube ihn umwinselten. Dieser künstlerische Schmuck der Straßen ist geschwunden, und nichts ersetzte ihn, bis Cheret kam. Er ersetzte ihn durch seine Plakate, deren Farbenglut selbst die ödste Großstadtstraße durchleuchtet und warm erstrahlen läßt.

Freilich hat es schon vor Jules Cheret große Künstler gegeben, die Plakate entworfen haben: Raffet hat mehrere Plakate auf den Stein gezeichnet, ebenso Tony Johannot, Meissonier, Celestin Nanteuil, Manet, Bracquemond und Daumier, lauter große Künstler, deren Plakate Meisterwerke waren. Aber Cheret hat etwas Neues gebracht: die Farbe. Ich weiß sehr wohl, daß man auch mit schwarz und weiß farbig wirken kann, daß durch den Gegensatz von weiß und schwarz erstaunliche, jedes Auge fangende Wirkungen zu erzielen sind, aber niemals wird schwarz und weiß jubeln und jauchzen wie rot, gelb und blau, niemals wird es schmettern und trillern, den Cancan tanzen und den Schuhplattler, wie es die Farben Cherets tun. Jeder, der etwas versteht von der Sache, jeder Maler zum Beispiel, wird Ihnen sagen, wie einfach das Rezept ist. Immer das nämliche, sagt er, immer rot, gelb und blau. Ja, das stimmt. Aber schauen Sie sich an, was Cheret mit diesen drei Farben macht. Drei Farben, nicht mehr. Und er knallt sie nebeneinander, wie sie aus der Tube kommen.

Das Handwerk versteht er, wie kein zweiter! Das hat er davon, daß er nicht in die Akademie, sondern in die Steindruckerei gegangen ist. Da hat er gelernt, praktisch gelernt, mit welchen Farben die Lithographie arbeitet, wie diese Farben anzuwenden sind und was man mit ihnen erreichen kann. Ja, das hat er da gelernt, aber deshalb müssen Sie nicht glauben, es genüge, statt in die Akademie in die Steindruckerei zu gehen, um ein Cheret zu werden. Das Handwerk hat er da gelernt, aber der Künstler stak schon vorher in ihm. Das ist ja eben



J. CHERET. STUDIE IN RÖTEL

das schlimme, daß in allen Künsten die Persönlichkeit die Hauptsache ist, und daß die Persönlichkeit nicht erlernt, sondern erboren ist. Wer ein Kerl ist, der mag in die Akademie gehen oder in die Druckerei oder einfach zu Hause bleiben, das, was in ihm steckt, wird schon herauskommen.

Jedenfalls aber hat Cheret in der Steindruckerei den Weg gefunden, seiner Persönlichkeit zur Aussprache zu verhelfen. Nachher haben es viele hundert ebenso zu machen versucht. Auch sie haben nur mit gelb, rot und blau gearbeitet, und ihre Plakate bedecken die Mauern und Zäune. Aber wer jemals ein Plakat von Cheret gesehen hat, ist keinen Augenblick im Zweifel, und ohne Zaudern scheidet er die Plagiate, die nachempfundenen Arbeiten von den Originalen Cherets. In den einen steckt die unmittelbare Persönlichkeit des Künstlers, in den anderen findet man weder Fisch noch Fleisch. Das Räuspern und Spucken, ja, das können sie schon, aber sonst geht es ihnen wie allen Eseln, die das Löwenfell überziehen und brüllen.

Cheret, unterstützt von dem Drucker Chaix, hat wie über Nacht das ästhetische Bild unserer großstädtischen Straßen umgestaltet. Wo früher nur graue Eintönigkeit gähnte, lacht, singt, jubelt und tanzt jetzt goldener Sonnenschein und übermütige Freude. Denn Cheret hat nicht nur selbst herrliche Kunstwerke für unsere Straßen geschaffen, viele begabte, nicht mit dem Räuspern und Spucken zufriedene Künstler haben sich dem neuen Wege zugewandt. Toulouse-Lautrec, Steinlen, Capiello, Jossot haben Plakate geschaffen, die ebensogut und ebenso persönlich sind wie die Cherets. Aber Cheret ist doch das Haupt der modernen Plakatkünstler, denn er ist der erste, der diesen Weg eingeschlagen und ihn für die Nachfolgenden geöffnet hat. Und wie vortrefflich auch immer die Plakate von den genannten und einigen anderen Künstlern sind, keiner von ihnen hat den Meister übertroffen. Das ist freilich ganz selbstver-

ständig. Eigentlich sind Vergleiche in Dingen der Kunst durchaus ungehörig. Jeder wirkliche Künstler ist eine in sich abgeschlossene Persönlichkeit, die mit anderen Persönlichkeiten nicht verglichen werden darf. Velazquez, Rembrandt, Tizian, Dürer, Holbein: ein jeder ist anders als der andere, aber er ist weder größer noch geringer. Es fällt mir nicht ein, Cheret, Leandre, Steinlen, Toulouse-Lautrec, Jossot mit den genannten großen Meistern in eine Reihe stellen zu wollen, aber auch für sie gilt, was für die großen gilt: ein jeder von ihnen hat seine bestimmte, ausgesprochene Individualität, keiner ist dem anderen gleich, aber man kann nicht sagen, daß der eine tüchtiger, begabter, größer sei als der andere.

Als Cheret durch seine Buchumschläge und Plakate in der ganzen Welt berühmt geworden war, fiel es endlich einem reichen Manne ein, daß wir in diesem Künstler vielleicht das eigenartigste dekorative Talent unserer Zeit besitzen. Der in Paris als Mäcen bekannte reiche Baron Vitta ließ einige Räume in seinem Landhause von Cheret ausmalen, während Alexandre Charpentier und Bracquemond die Möbel, Türen, Fenster, Beschläge usw. schufen und Besnard einige Türfüllungen und Bemalungen von Möbeln lieferte. Leider ist dem großen Publikum der Besuch und die Besichtigung dieser Arbeiten jetzt versagt, nachdem sie vor einigen Jahren im Salon der Société nationale ausgestellt waren, aber der Vorgang des Barons Vitta hat nicht nur andere Privatleute, sondern auch die Stadt Paris zu einem großen Auftrage veranlaßt, und hier durfte Cheret endlich einmal zeigen, was eigentlich in ihm steckt. Glücklicher als Besnard, als Puvis de Chavannes, als Henri Martin, wurde ihm ein ganzer Raum zur alleinigen Ausschmückung überlassen, während die genannten in Gesellschaft mit anderen, die Gesamtwirkung störenden, ungleichartigen Künstlern erscheinen mußten. Außer Cheret ist nur einem einzigen Künstler im Pariser Rathause das gleiche Glück widerfahren, aber Jean Paul Laurens



ist so wenig dekorativer Künstler und so sehr Illustrator, daß sein Saal durchaus keine Perle an dekorativer Malerei geworden ist.

Cherets Saal dagegen ist ein leuchtender, funkelnder, blendender Edelstein, lustige Weisen erklingen und ausgelassene Scharen leichtgeschürzter Tänzerinnen stürmen die Wände herab, jauchzend umfangen uns jubelnde Töne, und es zuckt durch Blut und Beine, wie wenn eine der Walzermelodien des Vaters Strauß aufgespielt würde. Wer ahnungslos diesen Cheretschen Saal betritt, weiß sich vor Staunen und Entzücken nicht zu fassen. Alle anderen Säle sind dagegen schwerfällig, spießbürgerlich überladen, geschmacklos und öde. Jean Paul Laurens wird zum langweiligsten aller Erzähler von ollen Kamellen, Puvis de Chavannes zum bleichen Wurzelfresser und Wassertrinker, auch Henri Martin ist dagegen leer und blutlos, und selbst Besnards farbensprühender Plafond ist auf einmal nur noch ein gekünsteltes Feuerwerk. Bei Cheret ist alles so leicht, so natürlich, so selbstverständlich, so ungekünstelt und wahr, der lustige Inhalt deckt sich so herrlich mit der schillernden Form, seine Gestalten sind so irdisch und doch so luftig, seine Farben so phantastisch und doch so wahr, seine Formen scheinen so vernachlässigt, so verzeichnet und sind doch so sprechend richtig und ausdrucksvoll, und das Ganze wie jede Einzelheit stürmt in so hinreißendem Freudenrausche dahin, daß wir Blei an den Füßen und Blei im Herzen haben müßten, um nicht mitzustürmen, mitzujubeln und mitzutollen.

Leider, leider nützt Ihnen meine Beschreibung nichts. Ebenso gut könnte ich Ihnen einen Straußschen Walzer beschreiben. Und überhaupt: welchen Nutzen hätte die Malerei, wenn man ihre Werke restlos beschreiben könnte? Der Maler soll uns Sensationen geben, die Worte nicht geben können. Wenn er uns nur Ereignisse illustriert wie Jean Paul Laurens oder Anekdoten erzählt, so hätte er statt des Pinsels ebensogut die Feder nehmen und uns all das aufschreiben können. Daß ich aber Cherets Saal im Pariser Rathause nicht etwas näher schildern kann, tut mir doppelt leid, denn ich kann Ihnen nicht einmal den billigen Rat geben: Reisen Sie nach Paris und sehen Sie sich die Sachen an! Cheret hat Glück gehabt, indem man ihm einen ganzen Saal zur Ausmalung übergab. Das Unglück aber wollte, daß alle offiziellen Räume schon vergeben waren. Selbstverständlich wurden bei der Ausmalung des Rathauses zunächst die allgemein anerkannten und berühmten Leute bedacht, und in den schönsten Sälen und Empfangsräumen sind akademische Nullen zu Wort gekommen. Als man an den Plakatsmaler Cheret dachte, waren alle festlichen Räume schon bemalt. Man gab Cheret also einen Raum, der von irgendwelchem städtischen Beamten als Bureau benutzt wird, und zu dem infolgedessen das Publikum keinen Zutritt hat. Nur wenn öffentliche Feste gefeiert werden, wird das Sälchen zugezogen, und die geladenen Gäste dürfen sich an diesem herrlichen Juwel moderner Dekoration erfreuen. So kommt es, daß nur die allerwenigsten Besucher von Paris, die allerwenigsten Pariser selbst überhaupt eine Ahnung von der Existenz des Cheretsaales im Rathause haben.

Man muß sich also mit den genugsam verbreiteten Plakaten und mit seinen zahlreichen Buchumschlägen begnügen, die uns aber den großen Dekorateur nur ahnen lassen. Die sehr zahlreichen Zeichnungen, die Cheret zu jeder seiner Arbeiten entwirft, geben auch nur eine Ahnung, denn die Hauptsache, die Farbe, fehlt ihnen. Jedenfalls aber können wir bei diesen Zeichnungen sehen, daß die Leute, die Cherets Zeichenfehler tadeln, sich im Irrtum befinden. Cheret zeichnet niemals aus dem Kopfe, zu jeder Figur, zu jeder Bewegung macht er erst zahlreiche Studien nach der Natur; erst wenn alle Einzelheiten durchgearbeitet sind und fest im Kopfe des Künstlers sitzen, streicht er das endgültige Werk mit erstaunlicher Schnellig-



keit hin, und dabei schaut er seine Vorarbeiten kaum noch an. Das was der oberflächliche Beschauer für Zeichenfehler hält, ist im Grunde nichts als das Streben nach Einfachheit, dem alle unwichtigen und nebensächlichen Dinge aufgeopfert werden. Cheret ist imstande, einer Hand nur vier Finger zu geben oder ein paar Fußzehen wegzulassen, aber die Bewegung, die Linie, das Gesamtbild ist immer richtig, überzeugend, voll Leben und Lebenswahrheit. Das Fehlen des Nebensächlichen aber macht, das Cherets Geschöpfe etwas Überirdisches, Ideales und Irreelles bekommen. Es sind Kinder einer anderen Welt, einer Welt, wo ewig Freude und Jubel, ewig Tanz und Musik regieren.

Die einzigen dekorativen Malereien Cherets, die dem Publikum ohne weiteres zugänglich sind, befinden sich in einem Speisehause an der Place Clichy. Der Besitzer dieses erst im letzten Winter eröffneten Hauses hat die glückliche Idee gehabt, die Wände nicht mit den in Paris üblichen Spiegeln zu bedecken oder von irgend einer Firma dekorieren zu lassen, sondern er hat sich an die besten Montmartrekünstler

gewendet. Willette, Steinlen, Leandre, Metivet, Abel Faivre, Grün haben hier ihre bedeutendsten und räumlich größten Arbeiten geschaffen, und dazu sind von Cheret zwei Gemälde gekommen, die uns den Meister zwar nicht so überwältigend wie der Cheret-saal im Rathause, aber doch eindringlicher offenbaren als die Plakate. Was wir vor den Plakaten, vor den Zeichnungen und vor seinen kleinen Pastellen ahnen, wird uns hier zur Gewißheit:

Seit Watteau und Tiepolo haben wir keinen Maler von so eminenten, spezifisch dekorativer Begabung besessen wie Jules Cheret. Er ist ein Watteau, der die Werke der großen Pariser Damenschneider kennt, ein Tiepolo, der mit den Schöpfungen Doucets, Paquins und Worths vertraut ist. Er verbindet die kokette Grazie des 18. mit dem Raffinement der Eleganz, mit dem flimmernd übermalten Hautgoût vom Ende des 19. und vom Anfange des 20. Jahrhunderts. Er ist der modernste aller modernen, der französischste aller französischen Maler unserer Zeit, und unsere Enkel werden ihn den größten dekorativen Meistern der Kunstgeschichte zur Seite stellen.



DIE DEUTSCHE JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG BERLIN 1906

VON FRANZ DÜLBERG

(Fortsetzung)

Ein gemäßigtes Schwelgen in behaglicher saftiger Farbigkeit ist es, dem wir in der österreichischen Kunst um die Mitte des Jahrhunderts begegnen — wen sollte es wundern, daß wir in derselben Zeit in Berlin, wo gerade alle Hebel für den ungeheuren politischen und wirtschaftlichen Aufschwung der sechziger und siebziger Jahre angesetzt werden, eine schärfere Tonart, ein nüchterneres Bestreben, vor allem den Dingen auf den Grund zu gehen, antreffen. Als Symbol für eine solche Gesinnung mag leicht das lebensgroße Bildnis in ganzer Figur gelten, in dem ein noch nicht ermittelter Künstler 1842 einen Vorfahren des energischsten jetzigen Vertreters des Berlinertums in der Kunst, den Kommerzienrat Josef Liebermann für alle Zeiten gegenwärtig erhielt (1850, Berlin, Max Liebermann). In violetter Zipfelmütze und sehr korrektem schwarzen Anzug sitzt der angesehene jüdische Kaufmann in seinem Kontor, vor seinem Hauptbuch. Das harte Braun der Möbel, das Grün des Tischbezugs und eines Vorhangs, das Grau des Grundes sind in kaltem Licht mit klarer Ausführlichkeit gegeben und verhindern doch nicht, daß sich der ganze Eindruck auf die ebenso zuverlässigen wie scharfen Gesichtszüge zusammenzieht. Auch Frauenbildnisse aus dieser Zeit zeigen diese schneidend scharfe Art, etwa Canzis Brustbild einer älteren Dame in stahlblauem Kleid vor Schwarz, wo trotz des klebrigen Auftrags und der übertriebenen Schatten das Gesicht plastisch und lebhaft heraustritt (250a). Etwas freundlicher gibt sich das ganz auf das Purpurrot des Kostüms gestellte Bildnis eines jungen Mädchens von *Karl Friedrich Schulz* (1796—1866), während ein wirkungsvolles Damenporträt des Breslauer *Karl Ludwig Rosenfelder* (1813—1881) — stolze, leuchtende Augen, gepudertes Haar, ausgeschnittenes violettes Kleid — ganz wie ein Nachzügler aus dem 18. Jahrhundert anmutet. Mit starker Energie malte wieder ein Unbekannter in fettiger breiter Paste einen alten Mann mit bartlosen, lebhaften Zügen in Samtmütze, schwarzem Halstuch und braunem Rock vor leuchtend grünem Grunde (1853, Berlin, Geheimrat J. Otzen). Ruhige Sicherheit bewährt Berlins damals wohl beliebtester Bildnismaler, *Eduard Magnus* (1799—1872) in dem bekannten Bilde der großen schwedischen Sängerin Jenny Lind (1091, Nationalgalerie). Die bei aller Plumpheit der Grundanlage doch so unendlich anmutigen Formen des weichen, hellen, grauäugigen Gesichts, die kräftigen und doch zarten Hände werden durch das weiße ausgeschnittene Ataskleid und das graue Tuch mit türkisch buntem Rande und das purpurrote Sofa ebenso leise wie wirksam gehoben. Etwas süßlicher wirkt Magnus in dem Bild eines jungen Mädchens, das als Kniestück in ausgeschnittenem schwarzen Kleide vor Laubgrund steht, doch ist die Malweise breit und meisterlich, der freie offene Blick sehr

hübsch und ganz vortrefflich wieder die weichen sanften Hände (1093, Berlin, M. Wolf). Auffallend energisch erweist sich der Schlesier *Julius Hübner*, (1806—1882) in dem 1833 gemalten Brustbild des Stadtrats *David Friedländer* (755, Kottbus, Assessor Friedländer). Der alte Mann sitzt im Lehnstuhl, sein scharfes Profil zeichnet sich vor grünem Grunde ab, bei großer Flächigkeit ist die Modellierung doch recht ausführlich, die Stirn- und Augenpartie hebt sich leuchtend aus braunen Gesichtsschatten. — Die glatte, sichere, wie polierte Art der französischen Empireremalerei brachte zum letzten Male der Aachener *Karl Begas* (1794—1854) als Schüler von Gros nach Berlin, der Begründer der heute in der Hauptstadt des neuen Reiches so einflußreichen Künstlerdynastie. Das mittelgroße Bild seiner neun Köpfe zählenden Familie vereinigt eine Reihe auffallend schöner Menschen in einer Anordnung, die gewiß bei niemandem den Eindruck des Zufälligen wecken wird. Die Farben können kaum feiner gewählt sein, freilich fehlt die letzte Verklärung, die Licht und Luft bringen müßten (74a, Köln, Museum). Noch reiner erfreulich bietet sich sein Bildnis eines jungen Mädchens vor felsiger Meeresküste dar — mit schimmernden, schlanken Armen, eine Orange in der Hand (72, Berlin, Frau v. Heinz). — Der Maler des Samt- und Seidenprunkes jener in den Jahren des »Aufschwunges« rasch erliche gewordenen Leute, die es eilig hatten, in der Bellevue- und Regentenstraße sich Paläste in Cuivrepoli-Renaissance bauen zu lassen, ihre Diners im »englischen Hause« zu bestellen, sich bei den Joachim-Quartettabenden zu langweilen und die Lucca und Niemann zu hören, wurde dann *Gustav Richter* (1823—1884). Wir sehen sein Selbstporträt. Im Lehnstuhl, von rechts her zu uns umgewendet, die Hand vorn über die Lehne gelegt. Das Haar ergaut, doch der Blick lacht souverän. Und das Ganze liegt auf einem purpurfarbenen, breit angelegten Grund wie in einer schmackhaften, pikanten, eigens für den Gaumen von Berlin, wo es uns am wehsten tut, hergerichteten Sauce (1420, Berlin, Frau Cornelius Richter).

In der Berliner Landschaftskunst vertritt der Danziger *Eduard Meyerheim* (1808—1879) die alte Schärfe und Exaktheit. Besonders zwei aquarellierte Ansichten seiner Vaterstadt, von dunklem, schwer blauen Grundton, aber mit intensiv gefaßtem, mitunter fast brennendem Tages- und Abendlicht auf Uferböschungen und Mauern, ein Blick auf das Haff mit zartästigen Bäumen im Vordergrund und schönem Ton der blauen See zeigen, daß er mit Nutzen bei Gottfried Schadow gelernt und von diesem wohl auch manches von der Schinkelschen Landschaftstradition mitbekommen hat. Weniger interessant sind seine allzu bunten, vielfach überladenen Figurenbilder. Auch von seinem Sohne, *Paul Meyerheim*,

gibt es Bilder, die beweisen, daß er einst Besseres verstand, als Tiere, die dafür zu gut sind, für billige Salonwitze zu mißbrauchen. Auf einem dieser Werke »Kohlernte«, sehen wir Ochsen im Abendlicht, violette Kohlköpfe, drei Menschen, einen grüngrauen Baum und in der Ferne einen mattblaugrünen Hügelzug. Alles dies einfache Dinge, harmonisch angeordnet in kräftiger mäßig breiter Malweise voll Relief (1199, Berlin, Dr. P. Arons). — Stark auf Wirkung berechnet sind die Arbeiten *Charles Hoguets* (1821 bis 1870), der zu seinem französischen Namen auch tüchtige französische Schulung (bei Isabey in Paris) hinzufügte. Außer den Erinnerungen der großen französischen Landschafterschule von 1830, außer mancherlei Anlehnungen an die alten Holländer mögen wohl noch schwache Spuren der farbigen Energie Karl Blechens und ein gestaltloses Hinüberschimmern Turnerscher Visionen bei ihm wahrzunehmen sein. Da ist eine Waldlichtung mit Kühen bei blauem, leicht bewölktem Himmel, breit hingesezt, von starkem Farbenglanz. Oder: Kühe an der Tränke bei Sonnenuntergang, wo am Himmel ein bißchen viel orangegoldenes Feuerwerk gemacht wird und das Wasser doch ein wenig der faltigen Leinwand der Theaterdekorationen gleicht (746, Berlin, Frau Epstein). Ruhiger macht sich ein Stilleben mit einer gerupften, hängenden Pute und Zwiebeln, von feinem fahlen, altmeisterlichen Lichtton (743, Berlin, Frau Hedinger). — Stärker noch als bei Hoguet denken wir an Blechen vor den Veduten *Eduard Hildebrandts* (1817—1868) der mit Hoguet die gleichen Lehrer in Berlin und Paris gemeinsam hatte. Die bescheidene und doch von innerem persönlichen Leben durchwärmte Sachlichkeit Rudolf Alts würde man in den Naturaufnahmen dieses Weltreisenden vergeblich suchen. Breit und eindrucksvoll ist seine Malweise jedenfalls in Stücken wie die Straße von Lyon, wo ein dunkles altes Haus im Vordergrund mit dem fernen hellen Turm kontrastiert und überall dunkles, wimmelndes Volk webt (726, Berlin, Kommerzienrat Ravené) oder im Bilde einer blauen Felsenküste, wo der magische Schimmer des Mondes kerzengrade herniederfällt. — *Karl Becker* (1820—1900), der später in kreidigen bunten Massen Szenen aus dem Shakespeareschen Venedig vor uns aufrollte, die stark nach dem Maskenverleihgeschäft duften und

sich darum vielleicht für den neuen Tiepolo hielt, besteht nicht übel neben Hildebrandt in dem anspruchslosen, breit, mit guten, scharfen Flecken des Sonnenlichtes gemalten Übergang zwischen zwei Häusern der Tizianstadt (56, Berlin, Fräulein Becker). — *Albert Hertel* (geboren 1843), der einmal den kecken Einfall hatte, die gegenwärtig den Blicken entzogenen vier apokalyptischen Reiter des Cornelius in eine sanft freudige Farbigekeit kleiden zu wollen, zeigt sich bescheiden und heiter in dem 1869 gemalten Bilde einer Gesellschaft im Freien: da sind bunte Toiletten, ein graugrünes Gebüsch und in der Ferne ein heller Hügelrücken mit roten Häuschen (714, Berlin, Meyer-Cohn). Ähnlich froh — wie ein

Knabe, der mit seinem Schmetterlingsnetz herumtollt — weiß *Franz Skarbina* in einem hübschen Interieur die lieben Sonnenstrahlen einzufangen. Es ist Rokoko. Ein Jüngling nimmt Abschied von seinem Mädchen. Er an der Tür, sie weinend in einem Sessel. Die Wand ist olivengrün, ein goldgelbes Nachmittagslicht fällt in zitternden breiten Flecken über die Familienbilder und Silhouetten an den Wänden.

So etwa sieht das Unterholz aus, aus dem sich die nicht nur in körperlicher Hinsicht zwerghafte Riesengestalt *Adolf Menzels* erhebt. Man hat in Berlin jetzt anderthalb Millionen für den Nachlaß des Unermüdligen ausgegeben. Man wird ein Museum für ihn allein errichten. Vielleicht ist wirklich hierzu die Tatsache bedeutsam genug, daß ein Mensch in den dreißiger und vierziger Jahren des vorigen Jahrhunderts alle Geheimnisse der bisherigen

und manche der künftigen Malerei entdeckte, um dann sein Leben lang kein einziges wirklich geschlossenes und von einem großen malerischen Gesichtspunkt ruhig beherrschtes Bild zu malen. Etwas merkwürdig Myopisches ist in dieser durch ihre unheimliche Richtigkeit verblüffenden Kunst. Eine Fülle von unerhört geistreichen Aperçus über die malerischen und zeichnerischen Möglichkeiten der dargestellten Dinge wird uns entgegengehalten, niemals aber ihr einfacher klarer Widerschein geboten. Auch wo Menzel breit malt, gibt er nicht die Vereinfachung, die Stil genannt werden kann, sondern ein rasendes Farbencapriccio überwuchert den Gegenstand; wo er eingehend ausführt, setzt er ein Mosaik von aufs intimste beobachteten Dingen vor uns hin, die aber



UNBEKANNTER MEISTER. KOMMERZIENRAT
JOSEF LIEBERMANN
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

niemals an demselben Objekt in einem Augenblick wahrgenommen werden können. Die stärksten Erfolge gewinnt diese unruhige, überscharfe Art naturgemäß gegenüber Gegenständen, die allgemein als leblos gelten. So führt Menzel eine Anzahl leerer Rüstungen oder die leuchtenden Gipse, die an roter Wand hängen, vor unseren Augen zu einem gespenstischen Wachsein. Auch die berühmte Ölstudie von 1847, das träumende leere Zimmer, in das der Sonnenstrahl mit leidenschaftlicher Wucht hineinstürzt (1145, Nationalgalerie), dann der gegen das Licht gestellte Schädel eines toten Pferdes, weiter eine Wolkenstudie in schwarz und rosa, auch die große, wichtig gemalte Kreuzberglandschaft mit der Baumgruppe rechts im Vordergrund, den Häusern und den hellrot beleuchteten Hügeln im Hintergrunde links (1172, Berlin, Märkisches Museum) gehört in diese Reihe. Das Prädikat bildmäßiger Haltung kann am ehesten noch dem Porträt einer Dame erteilt werden, die Menzel gemalt hat, wie sie vor ihrer Haustür steht. Ihr weißes Kleid, der Strohhut mit den braunen Schleifen und das Rosa der Mantille stimmen festlich und fein mit der rehbraunen Mauer und dem feurig bunt leuchtenden Garten zusammen (1171, Nationalgalerie). Auffallend ruhig und monumental für den Meister wirkt auch — trotz der auch hier schon, zumal im Gesicht, zu reichlich gegebenen Schatten — das Kniestück einer Dame in Spitzenmantille vor landschaftlichem Grund, in Gouachetechnik, 1847 datiert, auch die in gleicher Technik ausgeführte große Predigt in einer Dorfkirche, wo ein äußerst angenehmes dämmeriges Licht das Ganze beherrscht. Zu den gepriesensten Dingen gehören Menzels Handstudien — ergreift uns aber eines dieser Blätter mit der tiefen Lyrik geoffenbarten Seelenlebens wie die Hände des Hugo van der Goes oder die — Wilhelm Leibls? Schon das wegen des blitzartig aufgefaßten Rampenlichtes vielbewunderte Bild des Théâtre du Gynase (von 1856) erscheint mir zu überfüllt und in der Gegenüberstellung des Blaus der Frau auf der Bühne mit dem Weinrot der Prozeniumslogen nicht sonderlich fein (1157, Dresden, A. Rothermund). — Auch die allbekanntesten Hauptwerke — Tafelrunde und Flötenkonzert Friedrichs des Großen, Hochkirch, das Eisenwalzwerk sind wieder da — in jedem eine Fülle von mit entzückendster Unmittelbarkeit gesehenen Einzelheiten, nirgends aber »Inn're Wärme, Seelenwärme, Mittelpunkt«. Im Flötenkonzert hält wenigstens der sehr feingetroffene Schimmer des Kerzenlichts das Ganze notdürftig zusammen. Hochkirch zerflattert trotz der in breiten Massen meisterlich hingetzten Farben, es hat zu viele ganz leere dunkle Stellen und nirgends ein rechtes Zentrum des farbigen Aufbaues — den spärlich glänzenden weißen Rock des Offiziers, der die Laterne hält, kann man doch nicht gut als Mittelpunkt anerkennen. Im »Eisenwalzwerk« ist gewiß nicht nur das weißglühende Metall mit sprühender Lebendigkeit gemalt, auch das öde Verschlingende der fahlhellen Halle kommt stark zum Bewußtsein. Freilich ist auch viel unbelebtes Grau und Schwarz

in dem Bilde und gern würde man die gutgemeinte Idylle des rechts im Vordergrund seine Karbonade verzehrenden Arbeiters entbehren. — Den stärksten Anlauf zu geschlossener Anlage machte Menzel in dem unvollendeten Riesenbilde der Ansprache Friedrichs an seine Generäle vor der Schlacht bei Leuthen, das der Deutsche Kaiser besitzt. Einzelnes ist hier ganz ausgeführt, große Stellen sind aber völlig weiß geblieben, und ein paar Köpfe hat der Meister im Unmut selbst zerkratzt. In den Gruppen ist hier wirklich eine starke, von Innen heraus kommende und auf Großes gerichtete Bewegung wahrzunehmen, die Farbe aber ist in den ausgeführten Teilen schon recht dunkel und schwer und das Ganze würde ähnlich überladen ausgefallen sein wie alle andern großen Prunkbilder des Meisters.

Mit der neuberliner Hurrahkunst hat uns die Ausstellung begreiflicherweise verschont. *Anton von Werners* wüste Allegorie »1871« ist erfreulich mäßigen Umfanges, auch wird man gerne den beiden blondmähnigen Gäulen, die weiß vor dem orangefarbenen Feuerhimmel stehen und von nackten Jünglingen geritten werden, ein gewisses koloristisches Verdienst zuerkennen.

Unter den Proben der Berliner Plastik aus dieser Zeit tritt ein Werk leuchtend hervor, das, aller Schadowschen Gehaltenheit ledig, den Jubel Correggios, die ungehemmt spielende Lust etwa des Kasseler Marmorbades, in die märkische Ebene trägt. *Theodor Kalide*, der 1801—1863 lebte — der griechisch klingende Name dürfte litauisch sein und deutet auf ostpreussische Herkunft des Künstlers — hat es geschaffen. Es ist ein glatter Marmor mit grauen Adern. Eine Bacchantin ruht auf dem Rücken eines Panthers. Aus einer Schale leckt das Tier, die sie in müder Hand hält. In stärkster Lebensfreude sind Leib und Brüste des Mädchens nach oben gekehrt, dem Lichte zu. Das Gesicht strahlt mit den großen sonnesaugenden Augen des Meisters von Parma. Zartheit und Kraft vereinigen sich in den weichen, niemals weichlichen Formen des Körpers, nur die Hände mit den allzu spitz zulaufenden Fingern wirken rokokohaft. Das Werk ist durchaus als Rundplastik empfunden und bietet eine Fülle der wirksamsten Ansichten.

Neben diesem Werke voll Vorwärtsdrängen, voll Sturm und Frühling ein schlicht ernstes Gelehrtenbildnis: *Drakes* Marmorbüste Friedrich von Raumers. Das runzlige Gesicht des Geschichtsschreibers der Hohenstaufen mit den scharfen Zügen, dem verhaltenen überlegenen Lächeln, das man der eingezogenen Oberlippe abliest, und dem spärlichen Haar hat der Künstler mit viel Ausführlichkeit, die sich besonders in den eingesunkenen Halsfalten kundgibt, aber doch in geschlossener plastischer Haltung wiedergegeben. Eigentümlich berührt die wellige, schilfartige Haarbehandlung.

Von einem Frühverstorbenen und Halbvergessenen, *Leopold Rau* (1847—1880) sind zwei für den Sockel eines Denkmals gedachte Bronzegruppen zu sehen: die gebende und die versagende Natur (eine Frau,

die die Hände vor die Brüste hält, den einen Knaben trinken läßt und es dem andern verwehrt) und ein Jüngling bei der Sphinx lagernd — Gestalten von edlem Flusse der Linie, denen vielleicht nur die rechte plastische Wucht fehlt.

Von den vielen verunglückten Denkmälern Neu-Berlins, die sich von der Drachensaat des Kadmos nur dadurch unterscheiden, daß sie nicht vor, sondern nach dem Kriege entstanden und sich also leider nicht gegenseitig umbringen, hat *Reinhold Begas* fast die einzigen geschaffen, die man künstlerisch ernst nehmen kann. Er ist Plastiker und Maler und seine Art steht eigentlich in der Mitte zwischen beiden Künsten. Seine Gruppe »Pan und Nymphe«, in etwas zuckerigem Marmor ausgeführt, hat nicht nur in dem stark an Geßners Radierungen seiner Idyllenausgabe anklingenden Motiv etwas vom Geiste des späten Rokoko. Das Mädchen sitzt vor dem viel größeren

den verschiedenen Standpunkten des Beschauers zu wechseln. Begas' malerische Versuche, die er aus seinem Besitz nicht weggibt, verraten eine stärkere Innerlichkeit als seine Skulpturen (77—79). Sie haben alle einen altmeisterlich braunen Ton, der sie den späteren Arbeiten Lenbachs ähnlich macht. Alle Hauptformen sind sicher herausgearbeitet, die Umrisse weich und fein — Begas ist wirklich als Maler plastischer denn als Bildhauer. Da ist ein Mann im Pelz, die hohe Stirne kahl, ein brauner Backenbart umrahmt die Züge, der Mund ist breit mit schmalen Lippen. Etwas Affenartiges und zugleich Suffisantes liegt in dem Gesicht. Weiter eine ältliche Dame in braunem Schleier, an den sie die magere Hand legt, vor braunrötlichem Grund. In dem Blick der rehbraunen Augen liegt brennende Kraft. Begas schrieb auf das Bild »R. Begas sculptor 1866«, er hatte kaum recht. Endlich das Bildnis Lenbachs, in ganz



PAUL MEYERHEIM. KOHLERNT
Mit Genehmigung der Photographischen Gesellschaft in Berlin

gelagerten Gott auf dem Felsen. Sie führt die Hand ans Auge, Pan, der ein bißchen auf den jüdischen Kommerzienrat stilisiert ist, tröstet sie. Es ist Oberflächenplastik: die Rauheit der Hände, die Armaturen des Mannes sind genau herausgearbeitet, der Faltenwurf aber nicht allzu geistreich. Das Werk hat kaum eine Rückenansicht. — Dieselbe eigentlich unplastische Art, den Marmor mehr zu schneiden als zu wölben, zeigt Begas auch in seiner leicht humoristisch angelegten Rundhalbfür Menzels — als Büste kann man dieses Stück, das ein gutes Teil des wolligen Malerocks und auch die ruhende Hand mitgibt, nicht wohl bezeichnen. Augen und Augenwinkel sind hier wie mit der Feder behandelt. Weicher und flächiger mußte schon dem Gegenstande nach die Büste einer Dame in ausgeschnittenem Brokatgewand (2025) ausfallen, die leicht lächelnd den Kopf nach rechts wendet, doch ist auch hier das Haar etwas kratzig umrissen. Das Stück hat viel Leben. Der Ausdruck des Gesichts scheint mit

flüchtig dünn aufgetragener Farbe. Man sieht das Profil, ein roter Fez bedeckt den Kopf. Ein kluger Seitenblick des Auges trifft und nagelt uns auf einen Moment fest. Das Gefühl »Vorüberziehen« ist selten mit solcher Kraft in malerische Gestalt gebracht worden.

* * *

Hamburg, Wien, Berlin — die Kunstschulen dieser drei Städte kommen auf der Ausstellung in geschlossener, wohlausgefüllter Reihe zur Geltung. Die anderen deutschen Städte und Städtegruppen sind sporadischer vertreten, doch wird auch hier vielfach die starke örtliche Bedingtheit gerade der tüchtigsten Kunsterscheinungen, der Zusammenhang der geistigen Abfolge, greifbar deutlich.

Da lebte in Braunschweig, wo er 1868 starb, *Georg Heinrich Brandes*. Auch er war bei Cornelius und in Italien gewesen, aber seine Stadt, so durchtränkt von ruhigem breiten Behagen, so erfüllt von den heute noch das Gesamtbild beherrschenden Zeug-

nissen uralter niederdeutscher Kultur, schlug auch im künstlerischen Ausdruck seines Wesen durch. Wir sehen das Bild eines Kindes im blauen Kleidchen. Mit ihrem braunen Hunde spielt die Kleine, an der Gartenmauer vor einer prächtigen Baumgruppe und vor blauem, bewölktem Himmel. Da ist alles in der Malweise aufgelöst, breit, nirgends aber verwischt, die Färbung etwas rosig, vom Ton der vollen Rosen im guten niederdeutschen Hausgarten, vom Ton des trefflichen Rotweins, den man in Braunschweig trinkt (181, Braunschweig, Frau Prof. Blasius).

Kommt, wer in Braunschweig war, nach Düsseldorf, so wird er um so stärker den Eindruck der Neuheit und zwar mehr nach der Seite des Kahlen, Absichtsvollen, als nach der des stürmisch frisch Vorwärtsdrängenden in der Heinestadt empfinden. Ein ähnliches Gefühl des Gewollten, nicht in zwangloser Kette sich ans Alte anreihenden, nicht Bodenständigen wird auch durch die vielfach als gemütvoll und bescheiden gepriesene Düsseldorfer Kunst des 19. Jahrhunderts geweckt. Pathetische Landschaften, ein den Menschen verkleinernder, nicht ihn erhebender Humor der Anekdotendarstellung, schließlich eine stark und echt empfundene, ihre Mittel aber krampfhaft den archaischen Meistern entreibende religiöse Kunst — das etwa sind die ins Auge fallenden Züge dieser Schule. Von *Andreas Achenbach*, der leider in späteren Jahren mehr und mehr der Oberfeuerwerker der Salondekorateure wurde, ist da eine Norwegische Küste vom Jahre 1834, wo das Kochische Rezept durch lebhaftere, reiche Farbigkeit genießbar gemacht

wird: scharf umrissene Felsblöcke zur Linken, besonner Strand und etwas blechern blaugrünes Meer zur Rechten, dunkelstahlblaue Wolken und weiß-blauer Himmel (2, Posen, Kaiser-Friedrich-Museum). Rein einen tobenden, schweren Tanz von Formen und Farben gibt *Karl Friedrich Lessing* in einer aquarellierten Zeichnung, die man im Neuen Museum sieht: Gebirge von einem Aussichtspunkt betrachtet. Es ist vor Sonnenaufgang, wolkig, die Formen des Waldes sind gewellt wie Gesteinsdrusen. Der Vordergrund glänzt smaragdgrün, die Ferne geht in tiefes Violett über. Am Himmel mischt sich leuchtendes Gelb durch das Schwarz. *Hasenclever*, der an Plattheit ebenbürtige Illustrator der Jobsiade, bringt seine überladenen Physiognomiestudien. Gewiß ist aber sein »Lesekabinett« mit dem fahl herabfallenden Licht

der Hängelampe, der Schnupfende mit seiner gelben Weste und dem blaugrünen Samtsessel vor gelbgrauem Grund, farbig nicht reizlos. *Ludwig Knaus* ist sowohl in der gutmütig witzelnden, die Gegenstände in unleidlicher Weise bevormundenden Auffassung, wie in der Güte des Handwerks — seine Malweise, fettig mit spitzem Pinsel, ist immer zuverlässig — Hasenclevers rechter Nachfolger. Besonders nach seinem Herzen geriet ihm das Bildnis des Berliner Galeriedirektors Waagen (839, Berlin, Fräulein Waagen). Der alte Herr muß uns durch die Brille anblinzeln, die Hände ruhen auf den Knien. Der gelbliche Fleischton macht sich gut vor dem auf graugrün gestellten Arbeitszimmermilieu.



LUDWIG KNAUS. GALERIEDIREKTOR WAAGEN
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

Auf derartige Behaglichkeit schauen die asketischen Bibelbilder des Deutschrussen *Eduard v. Gebhardt* mit Recht vornehm herab. Der ist — mutatis mutandis — eigentlich der Hofmannsthal Rogers van der Weyden. Gewiß packt uns in Gebhardts Kreuzigung (584, Hamburg, Kunsthalle) der zur letzten Verzerrung getriebene Verzweiflungsausdruck Magdalenas, die links die Hände ringt und kniet, eine Zeitlang — und doch muß man an das kecke Wort denken, das Wilhelm Jordan einmal anhören mußte: »die alten Nibelungen waren doch auch noch ganz gut!«

Wie die volle, warme Sonigkeit Goethes der unruhigen Absichtlichkeit Heines, so steht eine Schar mittelrheinischer, um Frankfurt sich gruppierender Künstler der Düsseldorfer Schule gegenüber. Das köstliche Gut, zu dem sie uns hinführen, sind die wenigen Werke *Viktor Müllers*, vielleicht des einzigen Deutschen

im 19. Jahrhundert, der vor den Ganzgroßen der Hoch- und Spätrenaissance Stich hält. Der Weg zur französischen Kunst war ihnen naturgemäß näher und leichter als den anderen, aber gerade wegen dieser Nähe kamen sie weniger in Gefahr, ihre lebhaftere und starke mitteldeutsche Art zu verleugnen. Nicht ohne Sinn führt einer der reichsten und glühendsten unter ihnen den Vornamen Teutwart. Äußerst vernehmlich redet gleich der Mainzer *Eduard v. Heuß* (1808 bis 1880) seinen heimatlichen Dialekt in dem Brustbild des Malers Reinhardt (725, Nationalgalerie). Die Arme gekreuzt, die dunkeln Augen nach rechts gewendet, bietet der Dargestellte uns die volle Breite seiner Existenz. Die energisch aufwühlende Breite der Malweise ist der Geste vollkommen ebenbürtig, die Farbenharmonie — hellgraue Tracht und blau-



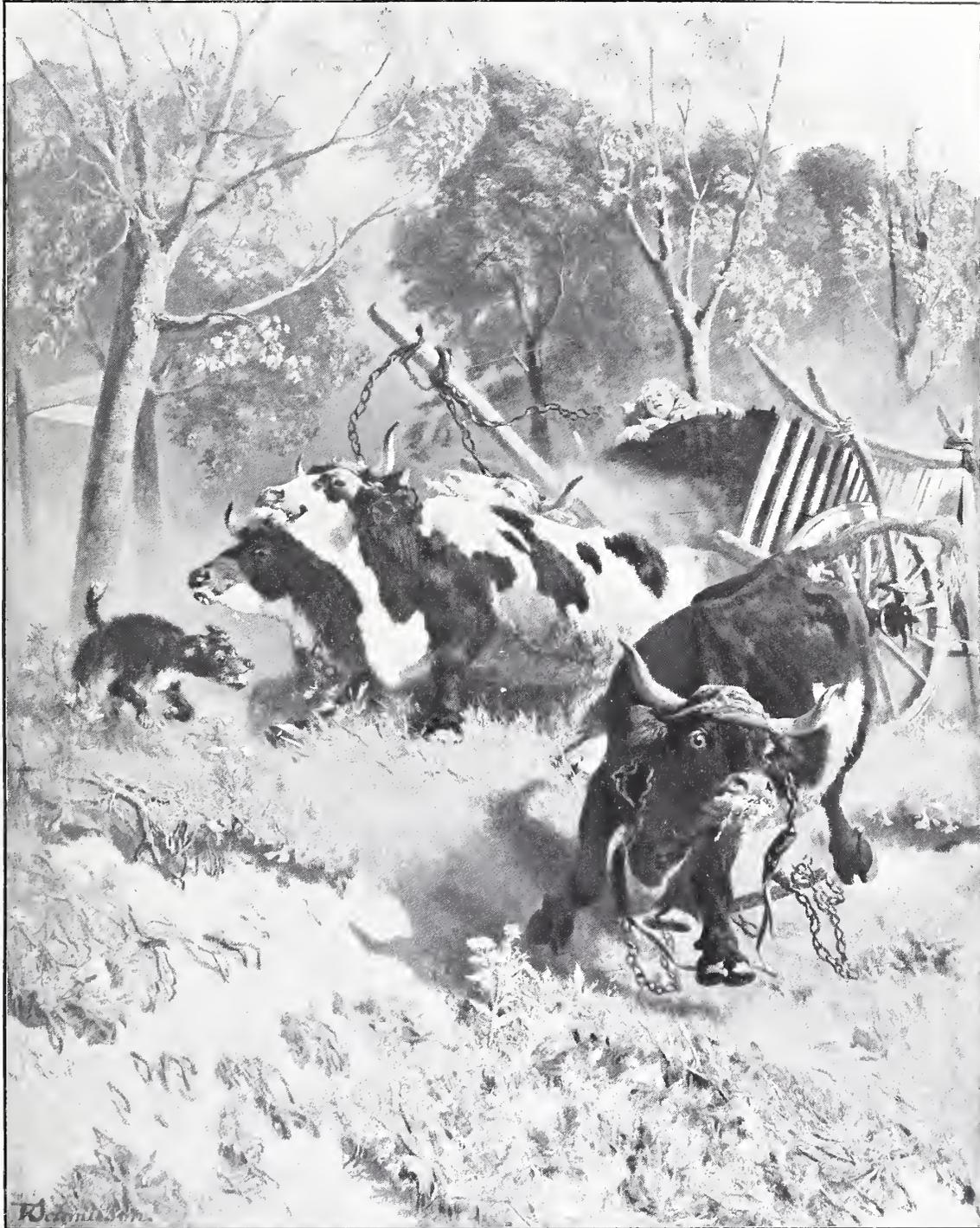
FRIEDR. KARL HAUSMANN. GALEERENSTRÄßLINGE AM BAGNO ZU BREST
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

grauer Grund — ebenso vornehm einfach wie wirksam. Gleich stark im Ausdruck — ein fragender und zugleich mutiger Blick — ist sein Bildnis eines blonden Mädchens in rotem Granatschmuck und weißem ausgeschnittenen Kleid vor blauem Himmel (723, Darmstadt, Geheimrat Draudt). — Ist die Arbeit eines Frankfurter Künstlers jenes ebenso feine, wie im Ausdruck, der Ruhe und Traurigkeit zugleich verkündet, sprechende Brustbild einer jungen Frau, das 1818 von einem Unbekannten nach der Gattin des Justizrats Welcker gemalt wurde und das mit seinen wasserblauen Augen, dem braunen Haar, dem geschlossenen Munde und der etwas vorgeschobenen Unterlippe, dem karminroten Kleid vor grünem Grunde uns so leicht nicht losläßt? (1848, Heidelberg, Fräulein E. Welcker.)

Bildnismalerei war wohl nicht die Stärke des Hanauers *Friedrich Karl Hausmann* (1825—1886), der bei Delaroche in Paris lernte, aber dabei etwas vom heißen Atem des Delacroix, von der Afrikasonne des Decamps mitgenommen haben wird. Sein Kniestück einer stehenden Dame in Schwarzgrau mit blauer Mantille ist gewinnend, aber auffallend konventionell (690, Berlin, Frau Professor Hausmann). Ein viel eigenes Leben herrscht in einer Schiffergesellschaft an fast schneehellem Strande, wo das Rot der Hosen und Röcke und das glänzende Gelb der fernen Dünen aufs wirksamste gegeneinanderleuchtet (687, Berlin, Ernst Hausmann). Einen gewaltigen Anlauf, dem vielleicht nur ein matter

Sprung folgte, erkennen wir in den Ölskizzen zu einem großen Galileibild mit dem hell einfallenden Licht in der Mitte, dem gedämpften Rosa der Kardinalstrahlen und der die Menschen wie Wellenmassen behandelnden Komposition. Die prachtvolle schwarze Kreidestudie einer heroisch gebauten Frau, die nach ihrem Knie greift, bekundet zum Überfluß, wie stark die Kraft war, die hier nur ihr rechtes Ziel nicht finden konnte. — Volle, fröhliche Breite entfaltet *Angilbert Göbel* (Frankfurt, 1821—82) in seinem Brustbild Schopenhauers, den er ein Jahr vor dem Tode malen durfte (606, Kasseler Galerie). Der Pessimist blickt hier verschmitzt vergnügt. Ein kräftiges Licht fällt von rechts her ein, der Grund ist rotgrau. Die rötlichen Fleischschatten wirken wohl etwas unnatürlich. — Das stärkste Ja ruft dem Leben *Teutwart Schmitson* zu, der drei Jahre nach

Schopenhauers Tode, erst 33jährig, starb. In seinen Tierbildern herrscht bacchantische Liebe zum Dasein. tiefes Verständnis für den samtigen Schimmer und die reichen Reflexmöglichkeiten des Tierleibes, eine weiche, innerlich durchwärmte Malweise lassen ihn auch nach den alten Holländern noch Neues sagen. Wie trefflich ist in dem Breitbilde der ungarischen Ochsen, die von zwei Hirten über die grüne sumpfige Wiese geführt werden, der Rhythmus des schweren, gewaltigen Trabens in der breiten Körpermasse der Mitte wiedergegeben, noch verstärkt durch das dumpfe Licht des wolkigen Sonnenuntergangs (1562, Berlin, Frau Kommerzienrat Kahlbaum). In einem als Werk Schmitsons nicht ganz gesicherten Stück, Pferde, die sich im Schnee aneinander drängen, ergreift uns der etwas phlegmatisch gutmütige Ausdruck der Tiere so stark, daß wir kaum an einen anderen Maler denken möchten (1563, Prag, Graf Thun-Salm). Pantheistische Jubelklänge dringen zu uns aus dem Bilde »Durchgehendes Ochsen-gespann«. Der braune Ochs, mit Schaum vor dem Munde, steht rechts uns gerade gegenüber, losgerissen. Die anderen, das eigentliche Gespann, sind mehr nach links geschoben im Streit mit einem Hunde. Ein prachtvoller heller Sonnenschein liegt auf einem schwarzweiß gefleckten Tiere. Der unglückliche Besitzer des Fuhrwerks erscheint nur als kleines Menschlein (sehr wirksam in Orangerot gegen das Graugrün des Laubes gestellt) auf dem Wagen. Eine breite gelbe Erdscholle lagert vorn (1588, Hamburg, Kunsthalle).



TEUTWART SCHMITSON. DURCHGEHENDES OCHSENGESPANN
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München



ANTON BURGER. MONDSCH EINLANDSCHAFT
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

Leiser im Ton als Schmitson, in feiner Bescheidenheit, treten drei Landschaftsmaler, *K. B. Burnitz* (1824—1886) *Anton Burger* (1825—1905) aus Frankfurt und der Weilburger *Heinrich Heinlein* (1803—1885), auf. *Burnitz* malt etwa eine ganz auf Mattgraugrün gestimmte Landschaft mit geköpften Weiden, die sich sehr zart im grauen Wasser spiegeln (239, Frankfurt, Frau Dr. Burnitz), eine weite gelbe Wiese im Taunus, mit gebogenen schlanken Stämmen und ein paar Kindern als Staffage (245, Nationalgalerie) oder eine grüne Fläche mit einzelnen breitlaubigen Bäumen, in der Ferne links die Stadt, zwei hellgekleidete Damen auf dem Rasen (244, Frankfurt, J. P. Schneider). Etwas ängstlich bewegt sich *Burger* in seinen ausführlichen Straßenbildern zwischen den schiefergedeckten Häusern des Judenviertels, dabei gelingt ihm überraschend eine Mondlandschaft mit sehr feiner heller Lichtspiegelung vor einem Steg, und einem alten Haus, auf das die Bauersfrau zugeht, farbenvoll mit einem Stückchen roten Fensterlichts (211, Frankfurt, Ed. Gust. May), oder als Ausnahmefall ein ganz helles Bild in Septemberstimmung mit dünnen Birkenstämmen. Man blickt von einem Hügel auf blaugelbe Talferne. Das duftige Lichtblau des Himmels wird von flockigen weißen Wolken durchbrochen. Drei gelagerte Spaziergängerinnen bereichern mit dem Goldbraun, Rosa, Grau und Weiß ihrer lichten Kleider das zarte Farbenbukett (216, Frankfurt, Frau Feist-Belmont). Von *Heinlein* sei eine aquarellierte Zeichnung, »Gebirgssee« genannt, wo tiefdunkle Fichten, ein brauendes Gewitter am Himmel, ein paar spärliche Lichter auf den Stämmen, starke Bildwirkung und Stimmungsgewalt wecken.

Als eine Prophezeiung auf Schmitson mag der Mannheimer *Karl Kuntz* (1770 bis 1830) gelten, der in einem freilich landschaftlich recht konventionellen Bilde, Kühe an der Tränke, stark leuchtend und im Relief der Tiere erfreulich kontrastreich wirkt.

Lassen wir uns durch die Gestalt Goethes von Frankfurt nach Weimar führen. Hier, wo jeder Stein, jede Straße von ihm erzählt, war für den Künstler unserer Zeit nur eine Art der Pietät gegen ihn möglich: das Alte so zu lassen wie es war und selber resolut eigene Wege zu gehen. Mit eigenen Augen strebte der stärkste der neueren Weimarer Künstler, *Karl Buchholz* (1849—1889) die Natur anzusehen, gleichwie Goethe sie mit eigenen Augen an-

geschaut hatte. Und Weimars Umgebung ist es, die er malt, mit den breiten Landstraßen, den dunklen Wassern mit den verschwiegenen abgestuften Schatten seiner Wälder. Der Weg geht bei ihm direkt vom Auge zur Ölfarbe ohne Vermittlung der Zeichnung. Die Malweise ist ölig und breit, dabei plastisch, die Motive ganz einfach, das Verständnis für die Vorgänge der Luft und des Lichtes von ungewöhnlicher Stärke. So gibt er uns etwa ein Waldinneres, mit herbstbuntem Laub, ein Forsthaus am Fichtenwald bei Mondschein, spärliche Birkenstämmen mit blauer Talaussicht in der Ferne, ein Gehöft mit Staarkästen und Apfelblüte, oder besonders sicher und kräftig den Steg über einen Bach mit einem frühlinggrünen Häuschen rechts in der Ferne, bei feuchtgrauem, sich eben weiß aufhellendem Himmel (197, Steglitz, Hoffmann Fallersleben). In einem Hauptwerk malt er die Landstraße zwischen Windmühle und Kornfeld am Spätnachmittag. Helles Licht kämpft mit aufgelockerten schwergraublauen Wolkenmassen. Ein Bauer, den wir vom Rücken sehen, reitet mit zwei Pferden den sumpfigen Weg. Das alles ist kühl, mit viel graugrün und hellgelb gehalten. Mit etwas klebrigerer, die Dinge nicht immer greiflich herausstellender Manier folgt *Theodor Hagen* (geb. 1842) der durch Buchholz gewiesenen Richtung. Ein auf grünbraunen Ton gestimmter Mondaufgang über großer, weiter, sumpfiger Fläche, wo im Hintergrund massige dunkle Laubbäume auftauchen, ist gar zu breit gemalt und zu wenig Bild geworden (666, Weimar, Prof. Thedy). Eindrucksvoller gelang ein Frühlingsgewitter mit tiefdunkelblauem Himmel — links vorn ein Teich, rechts

lehmige Straße mit weißer Hauswand, die das letzte der Sonne trinkt, als Abschluß eine graue Kirche (665, Breslau, Museum). Schillers Enkel, *Ludwig von Gleichen-Russwurm* (1836—1901) entschloß sich unter Hagens Einfluß zu künstlerischer Unbefangenheit und Einfachheit. Aus Hagens Besitz sehen wir von ihm auf der Ausstellung ein Bild mit mächtigen Bäumen, die auffallend tief vom Rahmen abgeschnitten werden, Herbstlaub und dem matt aufgehenden Monde. Nur als Schüler der Weimarer Akademie, wo er zu frischem Drauflosgehen auf die Dinge angespornt wurde, mag der Schleswiger *Hans Peter Feddersen* (geb. 1848) hier angeschlossen werden, der im Gegenständlichen seiner Kunst mehr dem Norden treu geblieben ist. Vornehme Kontraste zwischen dunkelgrün und weiß, eine breite, wie aus kleinen Quadraten zusammensetzende Malerei sind ihm eigen. So zeigt er uns zwei alte, scharf konturierte Frauen, die am Waschtrog plaudern, vor grünem Laub, den Idioten, der in Pelzmütze und abgetragenen Pelzrock, scheu und bedeutungsvoll zur Seite blickend vorbeitrottet, oder einen alten Mann in dunkelblaugrüner Zipfelmütze neben dunkelgrün verhangener Bettstatt vor weißer Wand (dies alles im Besitz des Malers, Kleiseer Koog bei Niebüll).

Die drei Dresdner Meister aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, die uns auf der Ausstellung am meisten zu fesseln wissen, haben gewiß die Feinfühligkeit für die Farbe und die andachtsvolle Naturliebe der Caspar David Friedrich und Kersting sich bewahrt, aber die einengende, doch auch schützende Schranke des strengen Konturs ist bei ihnen wie bei den Weimarnern gefallen, und ein besonders gegen-

über der stillen Art Friedrichs auffallendes stürmisches Vorwärtsdrängen spricht aus manchem ihrer Bilder. *Ferdinand von Rayskis* (1807—1890) lebensgroßes Bildnis des Domherrn von Schroeter, das mit seiner eleganten Wucht, mit der unerhörten Schneidigkeit seiner Handschrift, den größten Saal der Nationalgalerie beherrscht — »Arrangement in schwarz und violett« hätte der Meister es getauft, der dies in Wirklichkeit 1843 entstandene Porträt 1890 hätte malen können — haben wir schon an früherer Stelle betrachtet. Etwa 1863 malte Rayski ein großes Tierstück, in dem die tiefe Lebensfreude Schmitzons sich mit einer Frans Halsschen Furia des Pinsels zu paaren scheint. Wildschweine brechen auf einem Hügelrücken durch Unterholz. Das Ganze ist fast nur in violettbraun und etwas grün angelegt, aber der uns zugekehrte Kopf des Keilers hat durch die paar Lichter und Schatten ein so glühend drohendes Leben bekommen, daß uns dieses Tiergesicht länger im Gedächtnis bleibt als manches bedeutende Menschenhaupt. Bei aller Vortrefflichkeit am wenigsten erstaunlich ist das späteste der drei ausgestellten Werke des Meisters, das Brustbild des Kammerherrn von Schroeter, etwa von 1868. Der ausdrucksvolle und edle Kopf (in Vorderansicht) ist geschlossen, breit und schön, aber nicht sehr persönlich gemalt, nur das flammende Gold der Uniformstreifen verrät noch etwas von der Souveränität der früheren Stücke (1387, 1388. Auch diese beim Kammerherrn von Schroeter, Schloß Bieberstein bei Nossen).

Mit erlesenem Farbengeschmack und glücklicher Breite malte *Julius Scholtz* (1825—1893) in treuem Gedenken an die Dresdener Venusbilder der Giorgione



KARL PETER BURNITZ. TAUNUSLANDSCHAFT
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München



THEODOR HAGEN. GETREIDEERNTE

Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

und Palma, vielleicht auch — da er in Frankreich war — unter dem Eindruck der dekorativen Göttinnen Paul Baudry's, in bescheidenem Format den Rückenakt eines ruhenden jungen Mädchens. Das Weißbrot des Leibes, die breit ausladende Hüfte gemahnt an Correggio, fleischrosa ist auch das Tuch auf dem Lager und kokett fügt sich dazu das Blaugrün und Gelb der gestreiften Vorhänge (1587, Porträtmaler W. Scholtz).

Denselben fein erzogenen Farbensinn begrüßen wir in einigen italienischen Landschaften *Heinrich Drebers* (1822—1875), in dem man oft das Bindeglied zwischen Preller und Boecklin gesehen hat. Was von Dreber auf der Ausstellung ist, ist frei von jeder Motivsucherei, zart in den Lichtabstufungen, angenehm in grüngrauem Ton: weite Flächen mit geringem struppigen Gebüsch.

* * *

Für die breite Menge wurde der Sieg der Farbigkeit in München, das mehr und mehr die eigentliche Malerstadt Deutschlands wurde, durch *Karl von Piloty*, den Abkömmling von Italienern, entschieden. Daß man ihn selbst auf der Ausstellung ganz wegließ und sogar den sterbenden Alexander — der mit seinem durch den Tod des Malers unvollendet gebliebenen Gesicht wie ein ehrliches Gespenst wirkt — von der Treppenhauswand nahm, war vielleicht ein Fehler, etwa als man das deutsche Theater des 19. Jahrhunderts historisch vorführen und dabei

den Herzog von Meiningen fortlassen wollte. Gewiß rührte die laute Pracht der Meininger Inszenierung nur selten an die Seele der gespielten Dramen — aber wenn wir in ferner Zeit einmal eine warme Farbentiefe, eine sichere Formgröße auf den Bühnen haben werden, die die Stimmungen der Dichtung ohne Vermittlung des Gedankenapparats ins Bildliche übersetzt, so wissen wir, wo die Grundlagen zu solchem Heil gelegt wurden. Und Piloty's Historienbilder sind Meiningerei, nicht nur im schlimmen Sinne des Wortes. Schon der, der Piloty als erster übertrumpfte, der Salzburger *Hans Makart* — der Name klingt bedeutungsvoll sowohl an Mozart wie an Possart an! — stand dem Historischen in der Kunst — das, wo es ernst genommen wird, alles persönliche Leben tötet, sonst aber ein oft hilfreiches, bisweilen hinderliches Kleid werden kann — mit viel Freiheit gegenüber. Seine »Katharina Cornaro«, die man als größtes Bild der Nationalgalerie am Platze beließ, ist in der musikalischen Sicherheit des Aufbaues schwer anzufechten. Und wenn man in der Färbung neben dem vornehmen Dunkelblau und dem goldenen Gelbbraun das vordringliche Karminrot, das sich dabei doch am liebsten ins Schwarze verkriecht, mit Schmerz empfindet, so vergesse man nicht, daß man doch nicht nur der leuchtenden Helle, nein, auch dem harten Kreideton Tiepolos entrückt ist. Mit welcher Gewalt sich bei Makart eine Farben- und Lichtvision zusammenbraute, mag man vor der Centaurenskizze nachfühlen, die das Posener Museum besitzt (1096). Eine

gewisse Grundlagenlosigkeit seiner Kunst verwindet er nie — und daher ganz folgerichtig in allem Jubel seiner Farben- und Gestaltenhäufung die Hinneigung zum Zärtlichen, Schwächlichen, Kranken. So malte er eine Harmonie in braun, blond, orange und weiß: eine junge Dame an einem Tisch, auf dem ein paar verwelkte Blumen liegen — sie ist blaß, ihr Haar ist blond, der Samtkragen braun, weiß das Gewand. Etwas Ungesundes und Fieberiges liegt hier auch in der Malweise — nur 44 Jahre waren dem damals Siebenundzwanzigjährigen gegönnt (München, Dr. A. Schäubelen). Wie man beim Gespenstersehen zu hohen Jahren kommen kann, beweist ein zweiter Pilotyschüler, der Böhme *Gabriel von Max*, der erstaunten Welt. Und doch gibt es gerade von ihm Werke, die Frische, Unbefangenheit und Gesundheit atmen. 1872 malte er als »Frühlingsmärchen« ein Mädchen, das mit Blumen in einem blühenden Garten sitzt. Ihr dunkelbraunes Haar, das weiße, rosaunterlegte Kleid, der schwarze Überwurf und der saftgrüne Laubgrund können nicht besser und richtiger zueinander passen (1138, Wien, Hofmuseum). Ganz irdisch empfunden ist auch der große, breit und weich, nur etwas klebrig modellierte Rückenakt »Faustina«, ein Mädchen, das auf braunroten Kissens vor braunrotem Vorhang liegt, rostbraun ist auch ihr Haar, der Fleischtön gelblich, das Gesicht zum Teil beschattet — der Strohhut, den man vorn auf dem Lager sieht, erhöht noch den Reiz der Nacktheit (1139, Halensee, Dr. Freund). Und doch hat man gerade vor solchen Bildern das schmerzliche Gefühl, daß eine Schärfe des Umrisses, die auch in München einige um die Mitte des Jahrhunderts besaßen, verloren gegangen ist. Man denke etwa an die 1853 datierte Stiftzeichnung des alten Neureuther im Neuen Museum, den die meisten nur als einen romantisch friedlichen Arabeskenkünstler kennen: der Kopf einer schlummernden Dame, der trotz der gedrehten Löckchen und des ananasartigen Haaraufbaues durch den wunderbar sicheren Fluß der Züge fast den besten Frauenköpfen der Mailänder Lionardoschule gleichkommt. — Was Gabriel Max rein farbig »kann«, beweist er in der der Nationalgalerie gehörigen Skizze der drei Schwestern, die in einem Garten am See auf weißen Stühlen sitzen, lesend oder mit Handarbeiten beschäftigt, und mit dem Rosa, Hellgelb, Blaugrau und Weiß ihrer Gewänder vor dem dunklen Grunde leuchten. — Im Geiste etwa dieses Bildchens, einem Geiste, den man als die letzte Sublimierung Pilotyscher Kostümmalerei bezeichnen kann, arbeitet der Schweizer *Albert von Keller* weiter, vielleicht der eleganteste aller heutigen deutschen Maler. Von ihm sind hauptsächlich ein paar spitz und fein gemalte Kleinigkeiten auf der Ausstellung: eine ganz in Terborchschem Sinne erdachte stehende Dame in Schwarz, auf schwärzlichem Grunde, mit einem Palmblattfächer: eine sitzende Dame in Weiß und Blau, mit einer japanischen Puppe als Repoussoir — ein kleines etwas süßliches Bijou (diese Häufung französischer Ausdrücke bei mir hat hier der Künstler in Schuld!) — und eine Andromeda, deren Kopf fast ganz im

Schatten liegt, deren Körper aber, freilich ziemlich konventionell gestellt, auf dunkelblauem und rotem Grunde strahlt (alles dies im Besitze des Malers). — Der Jubel über das endlich wieder errungene Malen können, wie er aus solchen Bildern Kellers erklingt, spricht aus den meisten Werken dieser neuen Münchener Schule — wir treffen da ein lustiges, oft belustigendes Streben, es den Rembrandt und Frans Hals gleich oder nachzutun. Mit wahrer Wollust wühlen diese Maler in aufgelöster brauner Ölfarbe, oft haben nicht sie die Technik, sondern die Technik hat sie. Freilich, hinreißend wirkt dieses Rasen der Handschrift etwa bei einem *Wilhelm Diez* in dem alla prima auf Holz gemalten Kopf eines schreienden Alten oder im Bilde einer lachenden alten Bäuerin, die sich die knochigen Hände reibt. Auch umgarnt uns Diez gewiß nicht mit schwächlicher Milderung des Wirklichen. Wenn er ein totes Reh malt, läßt er es mit dem Hinterteil auf einer umgestürzten Holzkiste, mit dem Kopf auf dem Boden liegen und erspart uns nicht den Anblick des eben gebrochenen Auges. Wie anders fühlt etwa der Frankfurter *Otto Scholderer*, Viktor Müllers Schwager und Freund bei einem solchen Fall! Sein totes Reh schmiegt in eleganter Stellung den Kopf auf einen Korb und befindet sich in der anmutigen Gesellschaft von Fischen, Kohlköpfen und einem Schinken (wobei das helle Grün zuckersüß gegen das dunkle Rot gestellt ist). Noch dazu ist da alles auf dunklen Grund gesetzt, sehr weich und glatt konturiert und doch von dem warmen Hauch umgeben, der so lebensvoll aus Schmitzons Tierbildern zu uns drang (1583, Frankfurt a. M., V. Mössinger). Bei Diez ist hier zweifellos mehr Kraft und Wahrheit, Scholderer aber ist, trotz mancher Schwächlichkeit, sicherer auf dem Weg nach einem deutschen malerischen Stil. — In seiner tollsten Stunde könnte Diez so etwas gemacht haben wie das von *Wilhelm Busch*, dem köstlichen Dichter tief-sinnigster Trivialitäten, als Orgie von Rot, Oliven-grün, Gelb, Braun und anderem Farbenzeug hingeschleuderte Scherzbild eines Malers mit Pinsel und Palette — die treffendste Parodie auf Manier und Unmanier des großen Haarlemers. Ganz ähnliche, hier aber durchaus ernst gemeinte Keckheiten leistete sich ein Schüler von Diez, *Ernst Zimmermann* (1852—1901), in einem Porträt (2016, München, Frau Professor Zimmermann). Unsympathischer kann man schwerlich auf einem Bilde aussehen: ein langer Birnenkopf mit struppigen Bartfetzen und sogenanntem Künstlerhaar, Schlitzaugen, die von rühriger Medisance zu erzählen scheinen. Weiße Lichtflecken tanzen über Stirn und Nase. — Die gleiche Freude am Bizarren, die Lust, das in der Natur Widerspruchsvolle durch die einheitliche Pracht der Darstellung zu überwinden, leitete auch *Hugo von Habermann* (geb. 1849) in seinem Tun. Ribera und der Rembrandt, der das juwelenblitzende Saskiabild der Kasseler Galerie malte, sind hier die Hausgötter. Mit ungemeiner Wucht packt uns noch heute das Kniestück eines Mönchs in braunem Kapuzenmantel, das die Münchener Pinakothek besitzt. Das Gesicht blickt in unbe-

schreiblicher qualvoller Verlegenheit in die Welt, und die roten Schatten dieser feuchten mageren Asketenhände, die sich über der Brust kreuzen, bereiten dem Beschauer beinahe physischen Schmerz. Auch die Frauen sind für Habermann gewiß nie »die Schönen« im Sinne des 18. Jahrhunderts gewesen. Ein bleiches blödblickendes Gesicht mit kurzem spitzen Mund, dreieckigem Näschen und eingefallenen Wangen — das war sein früheres Modell — das jetzige mit den übernervösen Vogelzügen kennt ja jeder Besucher unserer Ausstellungen. Ganz Dunkelmalerei ist er im Profilbild einer Geigenspielerin, wo nur den Händen und Wangen ein wenig Licht gegönnt ist. Die Studie eines dämmerigen Teiches, im Besitze Toni Stadlers, zeigt Habermann auch als geschickt ausschneidenden Landschaftler. — Historismus und Altmeisterlichkeit sind es auch, die die Wendung im Wege *Lenbachs* bestimmt haben. Waldmüllers bunte, ein wenig klebrige Freilichtmalerei wäre auch für ihn erreichbar gewesen, das zeigen dem, der es noch nicht wußte, in der Ausstellung sein römischer Tempel vor bleigblauem Himmel (Nationalgalerie), der Dudelsackpfeifer in malerischem Kontrapost, von 1860, zwei schmutzige Knaben, die in schwerem Sonnenlichte an einem Abhang lagern (1023, 1022, Weimar, Kunstschule) und ein Kinderwagen im Ährenfeld unter einem roten Sonnenschirm. Bei seiner erstaunlichen Begabung, in einem Bildnis die geistige

Wesenheit des Dargestellten wie einen Bleistift anzuspitzen, hätte er uns leicht eine große Reihe von persönlich immer fesselnden, farbig nicht sehr feinen, aber stets frischen und aus eigenen Mitteln bestrittenen Existenzbildern schaffen können. Nicht so sehr der Kopierauftrag des Grafen Schack — denn gerade von Velazquez und Tizian sollte man doch lernen können, auf sich selber zu stehen — als die Theaterluft der Pilotyschule und die periodisch auftretende Gegenwartsflucht bei der höchsten Klientel, den Leuten von 1870, verschuldeten die ein Menschenalter dauernde Maskerade, aus der nur der tiefprüfende Blick des fast einäugigen Malers zu uns hindurchfindet. Schon das jugendliche Selbstbildnis, das

E. Arnhold in Berlin besitzt, hat eine falsche Note — so rasch durfte sich der Schrobenuhauser Maurergeselle nicht auf den »schönen Mann« hinausspielen. Volle Realität hat noch der Dr. Schanzenbach in der Pinakothek (1027). In Halbfigur lehnt er an einem Tisch, die rechte Hand im Rock. Ein schönes Licht kommt von links und hebt das ruhig sichere Auge und das Braun des Bartes. Dem Beiwerk, besonders dem grünen Tischüberzug, ist hier durchaus sein Recht gelassen. Von mächtiger Auffassung ohne Verwaschenheit ist ein Bildnis Böcklins aus dessen mittleren Jahren — das Haar ist nur ganz leicht er-

graut (1036a). Die sehr hellen Pupillen, die Schatten unter den Augen, der gelbbraune Fleischton und der graue Grund ergeben hier eine ebenso vornehmewiereiche Vielfarbigkeit. Aber schon das 1863 gemalte Porträt des Dichters Leuthold (München, Kunsthandlung Heinemann) ist fast ganz ohne Farbe, der lächelnde Blick und die zur Brust gehobene Hand verraten, wie der Maler nach van Dyckschem Eigentum hinschielte. Fast verwischt gemalt ist ein Frauenbild: sie sitzt, die Hand an der Wange. Das olivgrüne Kleid, das schwarze Haar und das rote Tischtuch wecken einen flüchtigen Farbensauber — aber keine der Farben sagt uns mehr, was sie mit dem Gegenstand, zu dem sie gehört, noch zu tun hat. Ein Kopf, den Lenbach zum Reden brachte, der baltische Baron Liphart, ist zweimal auf der Aus-



ALBERT VON KELLER. DAME AUF BLAUEM FAUTEUIL
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

stellung, auf dem späteren der beiden (1026, Darmstadt, Oberst von Heyl) ist freilich der prachtvolle alte Herr mitsamt seiner verwundert hochgezogenen Nase und den starr fragenden Augen schon in gelbbrauner Rembrandtsauce ertränkt. — Einen Ruhm wird man Lenbach bei allen Einwendungen lassen müssen: nicht nur malt er die Hochgestellten und die geistigen Führer, er wendet sich auch mit seiner Malweise an die Erlesenen, die die feineren Reize der Tizian, van Dyck, Velazquez und Rembrandt zu genießen verstehen. Ein anderer Sohn des Landvolks, der Tiroler *Franz von Defregger*, lange ein Bauer, ehe er ein Maler wurde, sucht sein Publikum von vornherein auf eine Schicht niedriger. Befriedigt

Piloty das Bedürfnis der vielen, die gern »ihren« Schiller in Staatskleidern am Hoftheater sehen, so könnte Defregger ganz gut die »Originalbauerntruppen« erfunden haben, die dem mittleren Geschäftsmann und kleinen Beamten der Großstadt abends in ergreifender Weise zu Gemüte führen, wie es auf dem Lande — nicht zugeht. Und doch sind die Elemente seiner Kunst echt und wahr — nur sobald aus den Studien ein Bild werden soll, kommt das Komödienspiel hinein. Es liegt hier noch etwas mehr vor als das alte Mißverhältnis zwischen Studie und fertigem Werk, das wir in der deutschen Kunst von Dürer an verfolgen können. Wie brutal wirkt in der einzigen ausgestellten größeren Komposition Defreggers, dem Speckbacherbild des Innsbrucker Ferdinandeums, das Rot der Weste als Farbmittelpunkt, wie deutlich spüren wir, wenn unsere Augen über die Gestalten wandern, die Erzählung statt der Existenz! Dabei gelang es Defregger, in dem Studienkopf eines alten Bauern (336, Sammlung Seeger in Berlin) die energischen, durchgearbeiteten Züge bei aller Schärfe doch in breiter flüssiger Malweise festzuhalten, und wenn auch seine sehr frühe große Almlandschaft nicht zu interessieren vermag, so stellen ein paar Zimmerbilder ihn in die Reihe unserer besten Interieurmaler, der Chodowiecki, Kersting, Louise Henry, Menzel. An einer 1875 gemalten leeren Stube in Pinzgau fesselt der schimmernd abgetönte weiße Unterbau des grünen Ofens; das Zimmer auf Runkelstein aber, wo wir in dem durch spärliches Fenster- und Türlicht gebrochenen Dunkel rechts vorn ein Mädchen bei der Arbeit, dahinter die Familie am Tisch und fern in der Tür noch einen Mann in Hemdsärmeln erkennen, hat die atmosphärische Zartheit eines guten Israels (die drei letzterwähnten Werke im Besitz des Malers).

Das bürgerliche Schauspiel dieser Zeit, im Sinne der Richard Voß und Lindau, malte dann *Eduard Kurzbauer* in seinem durch unzählige Reproduktionen verbreiteten Bild »Die ereilten Flüchtlinge« (Wien, Hofmuseum). Ein, natürlich schöner, junger Mann hat ein junges Mädchen, wie es scheint aus gutem Hause, entführt, seine oder ihre alte Mutter ist ihnen nachgeeilt und tritt eben mit bittend vorwurfsvollem Blick in die Wirtsstube, wo die Sünder merkwürdigerweise am Fenster sitzen. Das Mädchen ist halb ohnmächtig, der Jüngling aber erhebt sich mit edler Geste, um die Schale des Zornes auf sein Haupt zu nehmen. Das Liebespaar ist glatt und hart gemalt, in der Darstellung des alten grünen Kachelofens kann sich aber Kurzbauer mit Defregger messen.

In der Landschafts- und Tiermalerei der neuen Münchener Schule herrscht dem ersten Anschein nach weniger Altmeisterlichkeit und Theatralik, den Weg zu einem deutschen Landschaftsstil, wie ihn Schinkel, Martin Rohden, Wasmann und Friedrich zeigten, finden wir hier aber nicht weiter betreten. Die Führerschaft der Tizian, Rembrandt, Frans Hals ist durch die der großen Franzosen von 1830 ersetzt, die ihrerseits wieder das Rezept der Holländer des

17. Jahrhunderts auf ihren Wald von Fontainebleau frei anwandten. Duprés Schüler *Adolf Lier* zeigt uns einen bespannten Pflug am Zaun eines Gehöfts, auf das auch ein vom Rücken gesehenes Mädchen zuschreitet, und erfreut durch das reiche graue Geäst eines dunkel belaubten Baumes, die verteilte Bewölkung und den feinen, leicht lehmgelben Lichtton (1070, Magdeburg, B. Lippert). Bei Lier wieder lernte *Hermann Baisch* aus Dresden, von dem wir Kühe im Sonnenschein auf sumpfiger Wiese am Waldesrand sehen. Die breite Handschrift, das goldgelbe Licht auf dem Rücken der gescheckten Tiere, das kräftige Lichtgrün des Grases, verraten einen froh und entschieden auf die Natur losgehenden Künstler (52, München, Frau Barlow). Der Schweizer *Adolf Stäbli*, gleichfalls ein Schüler Liers (1842—1903), erweist sich besonders stark als Schilderer der erregten Natur in einer aufgewühlten dunklen Gewitterlandschaft mit jagenden schweren Wolken und mächtig aufgetürmten Bäumen am Felsenhang, deren Laub fast schwarz herauskommt (1702, München, Prof. Stadler). Eine Chiemseelandschaft mit blumiger Wiese vor dem weißgrauen See hat in der leicht rosigen dichten Bewölkung eine feine Nachmittagsstimmung, doch ist die Farbe hier ein wenig undurchsichtig (1705, Aarau, Gottfried Keller-Stiftung). Stäblis Landsmann *Otto Frölicher* (1840—1890) wendet gleichfalls seine Liebe und Sorgfalt den atmosphärischen Vorgängen zu; Das Bild eines sumpfigen Baches mit herbstlichen Bäumen (546, München, Wilhelm Weigand) erscheint ein bißchen zerpupft und wattig, das Stück der Pinakothek, Baumgruppe und Vieh am See bei zerteilt bewölktem Himmel ist in dem zarten Lichtstreifen, der im Mittelgrund auf dem Rasen liegt, besonders glücklich. Recht gut bekam zwei Historienmalern der Ausflug ins Landschaftliche. Der jüngere *Wilhelm v. Lindenschmit* (1829—1895) kommt in seiner Kornerte (1075, Hamburg, Kunsthalle) dem Teutwart Schmitson nahe. Ein Wagen steht in dunkelschwerem vollen Sonnenlicht in einem Wege und wird beladen. Am tiefblauen Himmel steigen ein paar Wolken auf. Die schwere dunkelrote und blaugrüne Bespannung der ungeduldig auseinanderstrebenden Tiere ist trefflich zu dem brennenden Goldgelb der Ähren und des Weges kontrastiert. Stillter, aber pikant und fein bringt *Ludwig Löfftz* in seinem schattigen Gemüsegarten den Gegensatz der paar roten Flecken der Mohnblumen, des bleigrauen Tones der Kohlstrünke und des schiefergraurötlichen Holzes heraus, nur das Erdreich ist nicht locker genug in der Farbe. Am meisten persönliche, heiß leidenschaftliche Eigenart entfaltet und rechtfertigt zugleich *Otto v. Faber du Faur* (1828—1902) in dem anscheinend geringen Gegenstand dreier Pferde, die am späten Abend einen Karren durch sumpfigen Weg ziehen. Ein fast magischer Lichtschimmer liegt auf ihren Leibern, die breite Mischung zahlreicher Tinten läßt die vorderen Tiere silberig, das letzte kupferviolett erscheinen — und man glaubt diese Farben (391, Frau v. Faber du Faur).

* * *

Eine kleine Zahl österreichischer Künstler, deren Art gewiß nicht auf der sicheren Linie der Föger, Waldmüller, Pettenkofen und Rudolf Alt gebildet wurde und die etwa das Interregnum zwischen der Alt-Wiener Schule und der neuen, etwa durch die Namen Klimt und Roller und durch die Gründung der Zeitschrift »Ver Sacrum« bezeichneten Bewegung vertreten, mag am besten hier im Zusammenhang mit den neueren Münchenern besprochen werden. Sind doch deren beide Kennzeichen: Altmeisterlichkeit auf der einen, beherrschender Einfluß der Franzosen um 1830 auf der andern Seite, auch ihnen eigen. Einer von ihnen freilich scheint freier zu atmen und zeigt, merkwürdigerweise in einem Porträtstück, den Weg zu der selbständigen Monumentalität von Gustav Klimts besten Sachen. *Anton Romako* hat den Reinhold Begas als braunbärtigen Mann in mittleren Jahren zusammen mit seiner Frau auf einer Tafel von schlankem Hochformat gemalt. Er sitzt, frei nach vorn ausblickend, sie steht rechts neben ihm, ihre Hand liegt in der des Gatten. Dies alles ist hell gegen hell mit etwas süßlichen Farben, mit scharf umrissenem Kontur, in sehr breiter und doch sehr scharf akzentuierender Ölhandschrift gemacht — ein Bild, von dem man sagen kann, daß es weiß leuchtet und daß es auch nach Tiepolo noch etwas Neues bringt (1443, Berlin, Professor Begas). — Solche neuen Wege zu suchen war gewiß nicht die Art *Hans Canons*, der eigentlich v. Strachiripka hieß (1829—1885). Man mag ihn den zahmen Makart nennen. Von seinen beiden Lehrern wirkte gewiß der antiquarische Rahl stärker auf ihn

als der Naturbursche Waldmüller. Rubens hat es ihm angetan, besonders der Raub der Oreithya in der Wiener Akademie, mit dem backenblasenden weißhaarigen Aeolus kommt uns vor den Skizzen zur Dekoration des Karlsruher Bahnhofs ins Gedächtnis, die, hell im Fleisch, Allegorien des modernen Verkehrswesens geben sollen. Palma Vecchios wohlige ruhige Fülle tritt hinzu in dem Bilde des Fischermädchens, das rotblond, in roten rauhen Stoff gekleidet, gleichgültig einen mächtigen Schlei im Korbe hält und dabei eine Königin ist (250, Prag, Sammlung v. Lanna). Immerhin ist diese Art, Venedig seine Huldigung darzubringen, geschmackvoller als die Weise *Ludwig Passinis*, der, wie man im Neuen Museum sehen kann, die zur Auswanderung reifen Elemente Italiens in lauten Aquarellen mit einem sich ungebührlich vordrängenden Rosen- und Karminrot salonfähig macht. Wie leise und doch um wieviel eindringlicher spricht ihm gegenüber der Landschaftler *Emil Jakob Schindler* (1842—1892), der Schüler der besten Holländer und Franzosen, zu uns! Er zeigt uns etwa einen weiten Weg am breiten Flußufer. Der Vordergrund ist dunkel, schattig, die Sonne scheint durch graue Wolken hindurch, ohne sie zu zerreißen, sie läßt eine Buche im Mittelgrunde gelbgrün erglänzen und teilt ein ganz klein wenig ihres Schimmers einem wegfahrenden Wagen mit (1509, Wien, Professor v. Angeli). Sehr verwandt erweist sich ihm der fast zum Pariser gewordene *Eugen Jettel* in einer weiten Flußlandschaft — am grauen Himmel hängen Wolkenfetzen und in der Mitte stehen ein paar Kühe im Wasser (782, Wien, O. Miethke.)

ANTON ROMAKO
REINHOLD BEGAS UND GATTIN



Mit Genehmigung von
F. Bruckmann - München

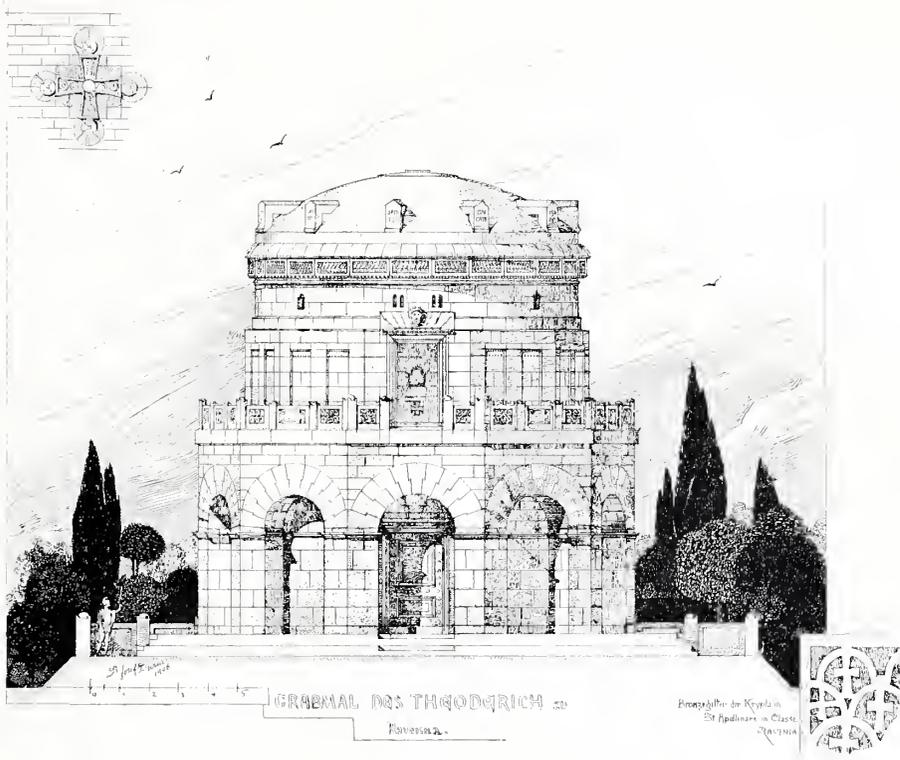


R. Chéret



Rembrandt van Rijn





DAS GRABMAL DES THEODERICH ZU RAVENNA

VON JOSEF DURM IN KARLSRUHE

... »Pour moi, le tombeau de Théodéric appartient au même système que les monuments de Déir — Sêla ou de Kōkanaya«.

C. Melchior de Vogüé. *Syrie centrale, Architecture civile et religieuse du I ou VII Siècle.* Paris 1865.

KAUM ein Baudenkmal ist in der Architekturgeschichte so oft genannt und so schief beurteilt worden, wie das Grabmal des großen Gotenfürsten zu Ravenna.

Von ihm berichtet der ziemlich gleichzeitige (546 bis 552) *Valesianus*, daß es Theoderich bei seinen Lebzeiten errichtet habe: »se autem vivo fecit sibi monumentum ex lapide quadrato et saxum ingentem, quem superponeret, inquisivit«. Auch *Agnellus* führt aus: »sepultusque in Mausoleum quod ipse aedificare jussit extra portas Artemetoris«. Daß es nach seinem Tode von seiner Tochter Amalasueta errichtet worden wäre, ist eine Annahme aus späterer Zeit. Wir wollen an den älteren Nachrichten festhalten und zunächst keinem Zweifel über deren Richtigkeit Raum geben. Nur müssen wir sagen, daß das, was Theoderich bei dem Baue erhoffte, sich und den Seinen eine bleibende Ruhestätte für Zeit und Ewigkeit zu sichern, nicht in Erfüllung ging. *Belisar* ließ seine Gebeine verbrennen und den Staub in alle vier Winde streuen, Amalasueta wurde auf einer Insel im Bolsener See erwürgt, Theodat auf der Flucht aus Rom umgebracht, Mataswinta starb in den Gefängnissen von Byzanz,

Totila wurde in den Schluchten des Apennin bestattet und Teja fiel in der Schlacht beim Vesuv.

Einige wollen nun in dem ersten, einfachen Baue ein Römerwerk sehen und sagen, daß die *Moles Hadriani* unmittelbar als Vorbild gedient habe (sic!) oder das Grabmal an der *Via Praenestina* bei Rom oder gar das der *Caecilia Metella*. Andere wollen in ihm die Einwirkung germanischen Lebens erkennen, was besonders *W. Lübke* betont hat. Der große Deckstein des Grabmals lasse Beziehungen finden mit den großen Steinen der nordischen Hünengräber, unter denen die germanischen Fürsten beerdigt wurden.

R. Rahn will wissen, daß dieser größte Kuppelstein der Welt einem Zeitalter von barbarischer Jugendkraft entsprungen sei und das Ornament eine Mischung fremdartiger Elemente mit deutlichen Anklängen an die Antike und unverkennbare Einflüsse byzantinischer Kunst zeige. Die »flache Kuppel sei ein wahres Wunder altchristlicher Bautechnik«¹⁾, während *A.*

1) *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, herausgegeben von Dr. A. von Zahn. I. Jahrgang. Leipzig 1868. Ein Besuch in Ravenna von Dr. J. Rudolf Rahn. Seite (163—168) und (273—321).

*Choisy*¹⁾ sie als ein Zurückgehen auf die primitivsten technischen Ausführungsarten bezeichnet: »Cet âge, ou des barbares s'implantent sur les ruines de l'Empire, nous ramènerait-il aux procédés mêmes des architectures mégalithiques, les premiers que l'homme ait pratiqués?«

*F. von Quast*²⁾ behauptet dagegen: nichts erinnere an Byzanz, alles vielmehr an Rom. *M. E. Isabelle*³⁾ stützt sich auf das Zeugnis des *Domenico Vandelli* und will *Amalasunta* als Erbauerin und *Jacob Burckhardt*⁴⁾ rühmt am Hauptgesimse die »selbständige ausdrucksvolle Detailbildung«. Eine bestimmte Stellung nimmt schon 1865 *Melchior de Vogüé* ein, also vier Jahre bevor *Rahn* seine Untersuchungen veröffentlichte, mit dem eingangs angeführten Satze, daß *Syrien* das Vorbild geliefert habe, wobei er übrigens erklärend hinzufügt, daß es nicht notwendig sei, einen unmittelbaren Kontakt zwischen den abendländischen und syrischen Schulen vorauszusetzen. Unter den verschiedenen, in Betracht kommenden vorderasiatischen Ländern sei eben das kleinasiatische *Syrien* das einzige, das noch bezügliche Werke aufzuweisen habe — sonst wäre eher *Byzanz* als maßgebend anzunehmen. Das will auch *Rahn* mit seinem Schlußwort, der den Bau studiert und eingehend beschrieben hat.

G. Dehio und *G. von Bezold*⁵⁾ nehmen als gesichert an, es sei das Grabmal nach einem jetzt verschwundenen römischen Vorbilde entworfen und *Oscar Mothes*⁶⁾ glaubt, daß es bis 1770 nach der Tradition als Grab des *Theoderich* bezeichnet worden wäre. *H. Holtzinger*⁷⁾ meint, daß sich der Bau antiker Tradition nähere und das Untergeschoß manch römischer Grabe gleiche. *J. Strzygowski*⁸⁾ nennt es ein unter germanischen Zusätzen in syrischer Art gebautes Mausoleum, während *R. Borrmann* und *Josef Neuwirth*⁹⁾ bescheiden hinzufügen, es sei von antiken Vorbildern beeinflußt, doch sei die Nachahmung nordischer Hünengräber ausgeschlossen oder doch zweifelhaft.

Dies beiläufig die Quintessenz der zurzeit herrschenden Ansichten über Alter und Abstammung des Baues. Bestimmt heben sich davon die auf Autopsie und Einzelforschung gegründeten Urteile de *Vogüés* und *Rahns* ab. Sie vertreten die byzantinische bzw. syrische Vaterschaft des Mausoleums und übergehen

den Mythos von Hünengräbern und germanischer Einwirkung, wobei letzterer noch besonders auf die Übereinstimmung der Profile der Türgestelle und des Kranzgesimses mit anderen Ziergliedern byzantinischer Herkunft verweist, z. B. auf die Dreiviertelrundstäbe und die Hohlkehlen an den Türen von *S. Apollinare* in *Classe* und *Hagia Sofia*. Auch de *Vogüé* führt in einer Zeichnung das Kranzgesimse des Mausoleums in *Ravenna* vor (Seite 22 a. a. O.), die leider aber in der Angabe des Steinschnittes und der einzelnen Gliederungen nicht ganz zutreffend ist. Auf die Ähnlichkeit der Profile des ravenatischen Baues mit denen der syrischen macht auch *A. Choisy* (a. a. O. Seite 73) aufmerksam, bei dem ein größerer Maßstab und eine größere Deutlichkeit der Zeichnungen erwünscht gewesen wäre.

Den Erbauer und die Erbauungszeit nehme ich als gesichert an, ebenso sicher ist nun auch die Herkunft und die Schule des Architekten — *Syrien!*

Ehe zur Beweisführung und Untersuchung im einzelnen geschritten werden kann, ist es notwendig, noch die Schicksale des Baues kennen zu lernen.

*Corrado Ricci*¹⁾ berichtet darüber: Einige Jahrhunderte nach dem Tode *Theoderichs* wurde das Mausoleum Kirche und einem *Benediktinerkloster* angegliedert; die Nischen im Untergeschoß wurden mit Särgen berühmter Personen ausgestellt, also eine Art von »Pantheon« daraus gemacht, wie dies *L. B. Alberti* bei *S. Francesco* in *Rimini* vorhatte. Vom 9. Jahrhundert an bis zum Beginne des verflorenen war die Rotunde stets in andere Baulichkeiten einbezogen. So wurde auch das Obergeschoß des Grabmales in eine einfache »Abside a coro« eines Kirchenschiffes umgewandelt. Hier befand sich bis zum 17. Jahrhundert noch ein Mosaikfußboden. Erst im vorvorigen (1719) und im vergangenen Jahrhundert wurde der Bau vollständig freigelegt; 1780 wurden die beiden Aufgangstreppe zum Obergeschoß hergestellt, weitere restaurative Arbeiten wurden 1810, 1824, 1844 vorgenommen und zuletzt hat *Fil. Lanciani* 1876 das Wasser aus dem Innern des Erdgeschosses beseitigen lassen, was allerdings nur zeitweise gelang. Ich wenigstens hatte in den letzten Jahren zu drei verschiedenen Malen das Vergnügen, einen Wasserstand bis zu 1,20 m vorzufinden, der ein Arbeiten im Untergeschoß unmöglich oder doch nur auf Gerüsten möglich machte.

Was wir demnach heute sehen, ist nicht ein unberührtes Bild, an dem nur die Spuren des Alters sich bemerklich gemacht haben, sie sind ja angesichts des vortrefflichen Baumaterials — des istrischen Kalksteines — geringfügig zu nennen, mehr sind es die Eingriffe durch Menschenhände, die das ernst anmutende Werk des Lieblinges der deutschen Helden-sage, des *Amelungen Dietrich von Bern*, verdorben haben. Es sind zwar keine Restaurationsarbeiten in deutsch-modernem Sinne an ihm vollzogen worden, dagegen schützte es der angeborene Kunstsinn und die

1) Auguste Choisy, Histoire de L'architecture, Tome second, pag. 74. Paris — ohne Jahreszahl.

2) F. von Quast, Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna vom 5. bis 9. Jahrhundert. Berlin 1842.

3) M. E. Isabelle, Architecte du Gouvernement. Les édifices circulaires et des Dômes. Paris 1855.

4) Jacob Burckhardt, Der Cicerone. Basel 1860. S. 92.

5) G. Dehio und G. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1887. I. Band, S. 25.

6) Oscar Mothes, Die Baukunst des Mittelalters in Italien. I. Band. Jena 1884. Seite 199 ff.

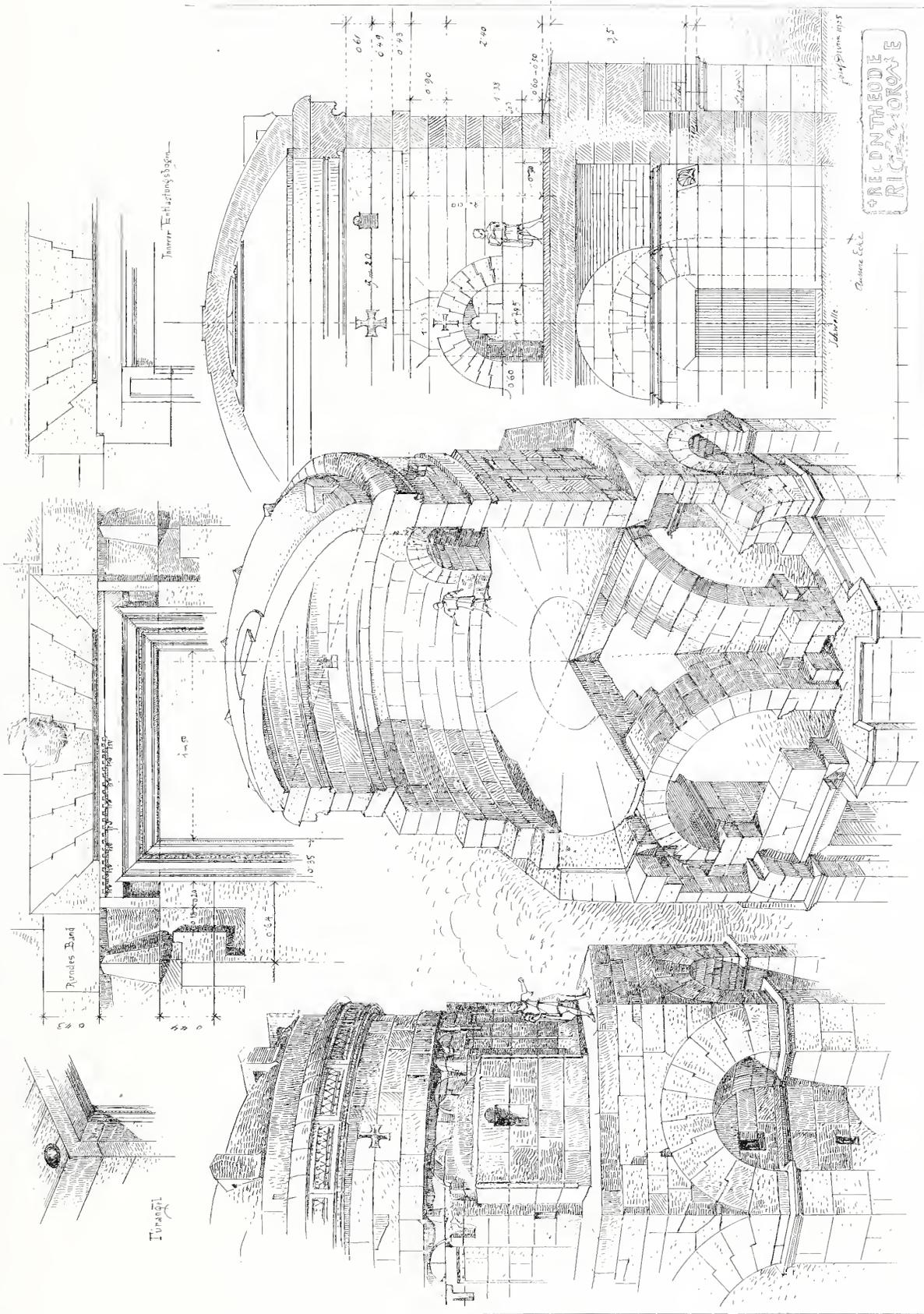
7) H. Holtzinger, Die altchristl. und byzantinische Baukunst. 2. Aufl. 1899. Stuttgart.

8) Josef Strzygowski, Orient oder Rom. Beiträge zur Geschichte der spätantiken und frühchristl. Kunst. Leipzig 1901. Seite 20.

9) B. Borrmann u. Josef Neuwirth, Geschichte der Baukunst. Bd. II. Leipzig 1904. Seite 50—51.

1) Corrado Ricci, Guida di Ravenna, Terza Edizione. Bologna MCM. (1900). Pag. 145 ff.

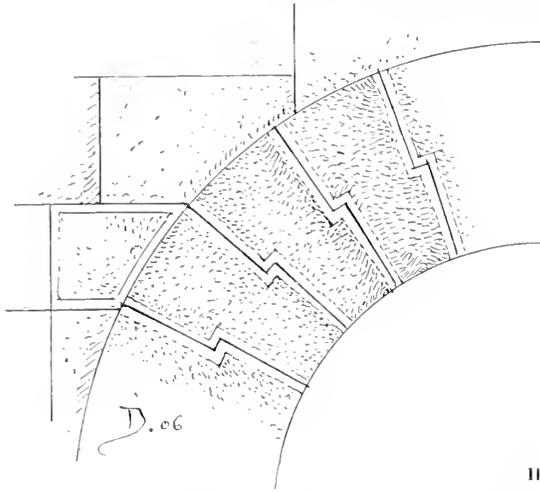
XVI



REINTHEODE
RIGOROSE

VI

II



Ehrfurcht vor dem Historischgewordenen der heutigen Italiener. Aus der Zeit des politischen Niederganges und der Machtlosigkeit des Landes stammen die Eingriffe, die näher zu untersuchen der Gegenstand an sich wohl rechtfertigt und die Architekturgeschichte erheischt.

Daß das Bauwerk ursprünglich nicht so ausgesehen hat, wie es jetzt dasteht, dürfte wohl eine unangefochtene Meinung sein und gerade dieser haben wir es zu verdanken, daß man verschiedentlich bestrebt war, das richtige Bild wieder zu gewinnen.

Zur Lage des Baues bemerkt *von Quast* (a. a. O.), daß diesen einst »eine gitterartige Umschließung zwischen viereckigen Pfeilern« in angemessener Entfernung umschlossen habe und daß einer dieser Pfeiler 1810 gefunden worden sei, was einer Anlage, der des Scaliger-Grabmales in Verona ähnlich, gleichgekommen wäre. Der dem Tafelwerke von *Seroux d'Agincourt*¹⁾ beigegebene Text sagt, »heutzutage stehe der Bau mitten im Sumpfe«, und *Rahn* läßt ihn »auf einem hohen Punkte, der die Stadt Ravenna, den Hafen und die Küste beherrschte«, stehen. Weder das eine, noch das andere ist richtig. Das Mausoleum steht etwa zehn Minuten von der Porta serrata, zu der eine stille, breite Straße in geringer Steigung hinanführt, von dort geht es auf der Landstraße in den idyllischen Mausoleumsgarten aber wieder etwas abwärts in das Niveau der Bahnhofanlagen. Weder Sumpf noch Berg können seinen Standort beanspruchen.

Nicht Grabesruhe sollte um das Denkmal herrschen, meint *Walter Götz*²⁾, vielmehr das lebendige Treiben der Hauptstadt seines Reiches, als Theoderich das Mal zum Andenken an seine Herrschaft und sein Geschlecht inmitten der belebten nördlichen Vorstadt errichten ließ. Um die römischen Kaisergräber pflegte man prächtige Gärten oder Parkanlagen für das Volk herzurichten, das Getriebe des Marktes hielt man dagegen von ihnen ferne.

1) Sammlung der vorzüglichsten Denkmäler der Architektur, vorzugsweise in Italien, vom 4. bis 16. Jahrhundert, gesammelt und zusammengestellt durch J. B. L. G. Seroux d'Agincourt. Frankfurt a. M. (ohne Datum).

2) Berühmte Kunstsätten Nr. 10: Ravenna von Walter Götz. Leipzig 1901.

Isabelle (a. a. O.) fand den Unterbau des Mausoleums überschwemmt und diesen selbst unzugänglich als er seine Aufnahmen machte, wie dies auch d'Agincourt angibt. Über die Art seiner Foundation ist nichts bekannt geworden und nur umfangreichere Aufgrabungen könnten hier Aufschluß geben. Ob man sie je machen wird? Sicher ist, daß sich der Boden um den Bau erhöht hat und ein Wassergraben rings um denselben angelegt wurde, dem aber ein natürlicher Abfluß wohl nicht gegeben werden konnte und so ein Sammelbassin für die niedergehenden Gewitter- und Winterregen abgibt, das zeitweise ausgepumpt werden muß, wenn es die Sommerhitze nicht zur Verdunstung bringt. Einen wenig erhöhten Sockel, auf dem sich der Bau erhob, dürfen wir aus praktischen Gründen wohl annehmen und der Plattenboden der Grabkammer lag unter allen Umständen höher, als das ihn umgebende Pflaster, und dieser Sockel kann nur die Form einer wenig vortretenden einfachen Plinthe gehabt haben. Die aufsteigenden Umfassungswände des zehneckigen Unterbaues sind aus mörtellos gefügten Kalksteinquadern geschichtet und mit einst tadellosem Fugenschluß versehen; sie sind mäßig groß (bis zu 50 cm hoch) und nicht mit regelmäßig durchgehenden Lagerfugen oder einer Konkordanz in den Stoßfugen aufgeführt (vgl. Abb. I) und haben demnach nichts von »einer wahrhaft titanischen Quadertechnik«. Die Ansichtsflächen der Steine haben ringsum einen Saumschlag und der feingespitzte Spiegel tritt nur wenig über diesen vor. Die Nischenbögen sind aus verzahnten Quadern von durchschnittlich 1 m Höhe hergestellt und setzen sich aus 13 Wölbsteinen zusammen, von denen die beiden untersten mit dem Kämpfersimse aus einem Stücke gearbeitet nur halb so stark als die übrigen sind (vgl. Abb. II u. III). Elf von diesen Wölbsteinen haben längs der gezahnten Keilfugen den Saumschlag, während ein solcher an den oberen und unteren Bogenkanten fehlt. Andere sind ohne jeden Saumschlag. Die Konstruktion des halbkreisförmigen Bogens mit verzahnten Keilsteinen fällt auf. Ich kenne keine zweite Ausführung dieser Art und aus dieser Zeit auf italienischem Boden; dagegen weist der Haurân diesen und andere gekünstelte Fugenschnitte auch bei Bogen auf. Beim scheinbaren Bogen mögen sie ihre Berechtigung haben, aber auch nur bedingungsweise, wie bei den Bauten des Diocletian zu Spalato, beim Amphitheater in Syracus, beim Theater in Orange u. a. O.; beim Rundbogen können sie füglich entbehrt werden. Sonst kennt die verzahnten Bogensteine nur die arabische und in besonderen Fällen die romanische und die Renaissancekunst in Deutschland. (Schloßkapelle in Krautheim, Schlößchen bei Lörrach, vgl. darüber auch Handbuch der Architektur: Die Baukunst des Islam. Darmstadt 1887, S. 38). Was diese Vorsicht in der Konstruktion — und als solche dürfen wir sie wohl bezeichnen — bei den kaum belasteten Bogen bedeuten soll, ist schwer zu sagen; jedenfalls gibt sie Zeugnis von einem hohen technostatischen Urteil.

Der Zugang zum Inneren wird durch eine rechteckige Türe vermittelt, deren Sturz beim Auflager auf

Gehung geschnitten, wie beim Äsculaptempelchen im Palaste zu Spalato und durch einen verzahnten scheidrechten Bogen entlastet ist. Absolut nötig war auch diese Maßnahme nicht, da über der Tür im Obergeschoß eine ebenso große Türöffnung angelegt ist und kein belastendes Mauerwerk.

Das Innere bildet einen Raum von der Form eines griechischen Kreuzes mit gebrochenen oder leicht gekrümmten Seiten der Kreuzarme. Der Arm mit der Eingangstüre, wie auch der gegenüberliegende haben in den Ecken schräg gestellte Pfeiler, die nicht ganz bis zum Kämpfergesimse reichen und je mit einer naturalistisch gearbeiteten Muschel (vgl. Abb. IV) bekrönt sind. Muscheln in so großem Maßstab als Ziermotiv gehören der syrischen Kunst an (Balbek, Mesmije [Haurân]).

Die inneren Wandflächen zeigen glatt gearbeitete Quaderschichten, die durch ein Kämpfergesimse wie bei den Außenwänden abgeschlossen sind. Darüber erhebt sich ein Kreuzgewölbe in halbkreisförmiger Wölbelinie, ganz aus Quadern mörtellos geschichtet bei feinsten Quaderfügung. Von technischem Interesse sind dabei die gleichfalls sehr seltsam geformten, verzahnten Quader bei den Gräten.

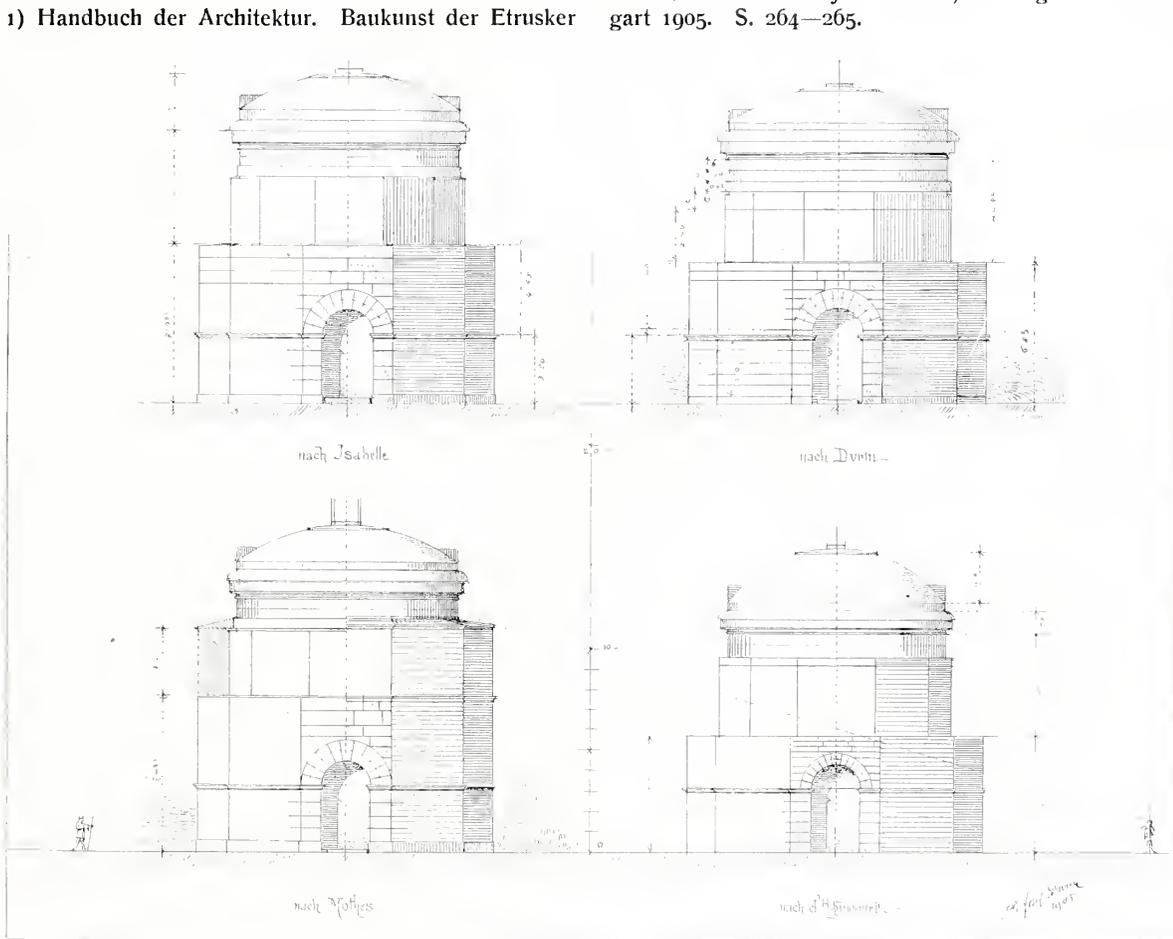
Die ältesten Kreuzgewölbe in Pergamon und Athen¹⁾ zeigen wie die arabischen die Gräte ohne

Hackensteine (crossettes), welche die korrespondierenden Schichten der beiden Tonnen miteinander zu verbinden hatten, hergestellt. Anders das des Grabgewölbes Theoderichs, bei dem verzahnte Hackensteine (vgl. Abb. V) zur Verwendung gekommen sind, wobei der Schlußstein die Kreuzform mit ihren vier Armen als Hacken annimmt, während die Wölbsteine der Kappen regelrecht auf Kufverband geordnet sind. Mit richtigem Verständnis sind die Längen der Hacken nicht zu groß bemessen.

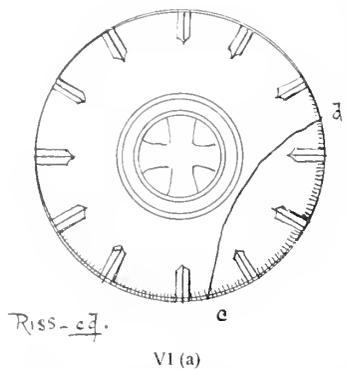
Hier hat seit Theoderichs Zeiten keine menschliche und keine höhere Gewalt etwas geändert, wenn man von einigen Löchern, die in die Umfassungswände gebrochen worden sind und von den Beschädigungen an der Oberfläche der unteren Steinschichten durch eingedrungene Wasser absieht, wie auch von der Ausbesserung des Plattenbodens. Eine Öffnung im Scheitel, wie dies von einigen angenommen wird, erscheint ausgeschlossen.

Düster und ernst wirkt diese einfache Steinarchitektur die als einzigen dekorativen Schmuck die vier Muscheln und das Kämpfergesimse aufweist und sonst nur die vermoosten feuchten Oberflächen der dunkelgrau gewordenen Quadersteine der Wände und Decken zeigt. In den drei Kreuzesarmen standen einst, wie in

und Römer von Dr. Josef Durm, Dr.-Ing. 2. Aufl. Stuttgart 1905. S. 264—265.



1) Handbuch der Architektur. Baukunst der Etrusker



der heute noch mit kostbaren Mosaiken geschmückten Grabkapelle der Galla Placidia, der Sarkophag Theoderichs und die für seine Nachkommen bestimmten Grabmäler. Hier die wunderbare Farbenpracht der Dekoration des Raumes, den die römische Verfallzeit noch so herrlich zu schmücken verstand und in dem »die einzigen Grabmäler altrömischer Kaiser noch an ursprünglicher Stelle stehen«, die der Geist des großen Theodosius umschwebt; dort die schlichte, düstere, glanzlose Halle des noch halbbarbarischen, »ostgotischen Königs, auf italienischem Boden im Namen des Römischen Kaisers«, der sich trotz allen germanischen Selbstgefühls und trotz seiner hohen Eigenschaften dem Drucke antiker Kultur beugen mußte.

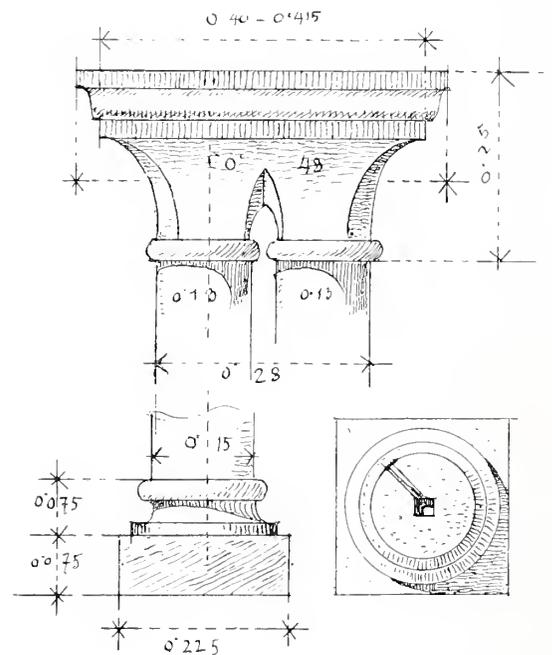
Wären die wunderlichen Treppen zum Obergeschoß im vorvorigen Jahrhundert nicht angebaut und dabei wohl die oberste Quaderschicht nicht neu verlegt worden, dann hätten wir die ursprüngliche Gestalt des Unterbaues, sowohl im Innern als im Äußern, unverfälscht vor uns.

Anders das Obergeschoß, das in einen gleichfalls zehneckigen Hochbau zerfällt, der mit einem kreisrund geführten Gurtband abgeschlossen ist, über dem sich ein glatter von kleinen Lichtöffnungen durchbrochener Fries erhebt und der mit einem kräftigen, ornamentierten Deckgesimse mit abgebogener Wasserschräge bekrönt ist, und darüber die flache kuppelartige Steindecke mit ihren zwölf Ösen, die das Bauwerk nach oben abschließt. Auch in diesem Geschoß weisen die innen kreisrund emporgeführten Wandflächen eine mörtellose Schichtung der Bausteine, die aus einer 0,30 m hohen glatten Sockelschicht und über dieser aus sechs aufsteigenden Schichten bestehen, vom Fußboden bis zum ersten Gurtband (Architrav) zusammen 3 m hoch. Die Ansichtsflächen sind feingespitzt und von einem Saumschlag umzogen. Dagegen sagt Isabelle a. a. O.: die Steine im Innern wären nicht abgeglichen und sollten wohl einen Stucküberzug (Marmorbelag oder Mosaik) erhalten! Auf den Steinflächen zeigen sich viele kleine Eisenpflocke, die mit Blei verstemmt sind und wohl einst zur Befestigung einer Bekleidung gedient haben mögen. Sie brauchen aber nicht als ursprünglich angenommen zu werden, nach den verschiedenen Zwecken, denen der Bau gedient hat.

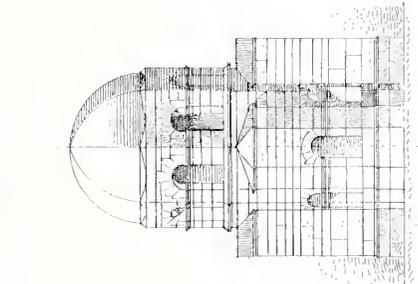
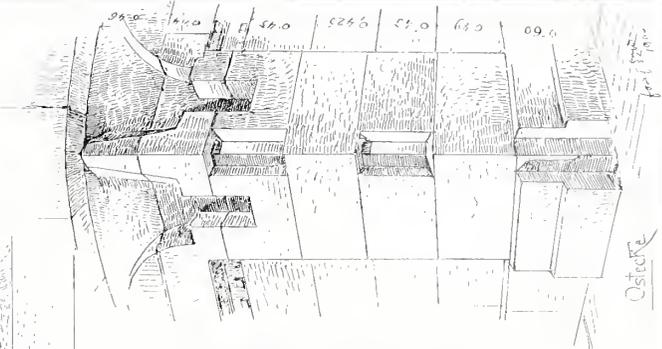
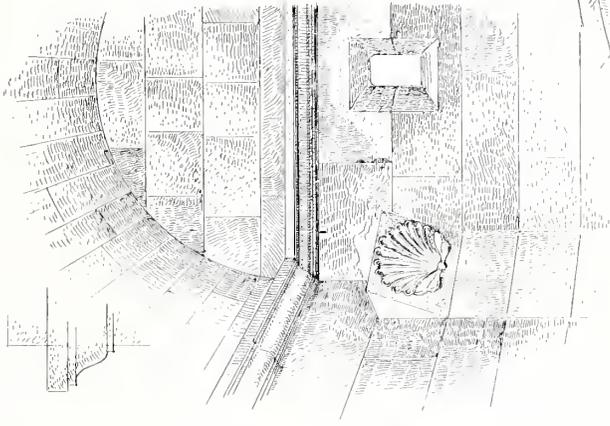
Über der abgeplatteten, etwas vortretenden Architravschicht zieht sich ein glatter, aus zwei Schichten bestehender Fries hin, in welchen kleine Lichtöffnungen eingehauen sind, von denen zwei über dem Haupteingang gekuppelt, vier andere einfach und eines über der Altarnische in Kreuzform gebildet sind. Die große Öffnung zwischen diesen ist ein späterer Einrieb. Den Abschluß des Gemäuers belebt nach antiker Regel, ein gering profiliertes Kranzgesimse von schwacher

Ausladung. Der innere Durchmesser des Aufbaues beträgt 9,20 m. Der flach ausgehöhlte Deckstein zeigt innen beim Auflager eine ringsum geführte Nute (vgl. Abb. VI u. VIa) und eine nur mit dem Spitz Eisen bearbeitete Innenseite, die gegen den Scheitel durch ein rundes profiliertes Band in zwei Zonen geteilt wird. Die Profile desselben sind flach und kaum mehr zu entziffern, auf der sie umziehenden Fläche dürfte, nach den Spuren zu schließen, eine Inschrift aufgemalt gewesen sein, im umschlossenen Scheitelrund sind Spuren eines arianischen Kreuzes zu erkennen. Der halbkreisförmige Bogen über der 1,785 m breiten und 1,30 m tiefen, im Grundriß rechteckigen Altarnische — wofür diese wohl genommen werden muß — ist mit 0,60 m hohen, gezahnten Kalksteinen ausgeführt, und in dessen Schlußstein ein Kreuz eingehauen. Ein kleines Fenster in der Rückwand wirft Licht auf den Altartisch. Diese Anlage ist nach Verband, Fugenschnitt und Ausführung sicher ursprünglich. Volles Tageslicht erhält das Innere durch die große 1,50 m weite Türöffnung, die wohl einst durch eherner und vergoldete Flügel verschließbar war und deren Angelöcher, aus einem eisernen Ring in Bleiverguß bestehend, noch erhalten sind.

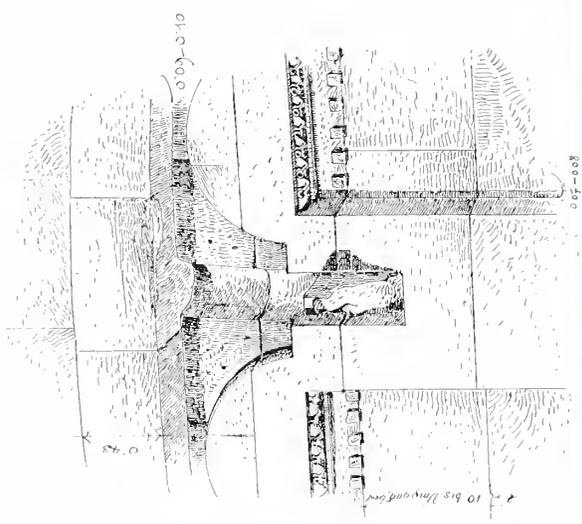
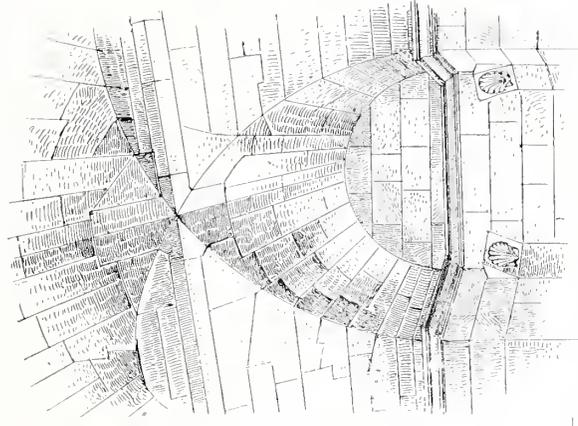
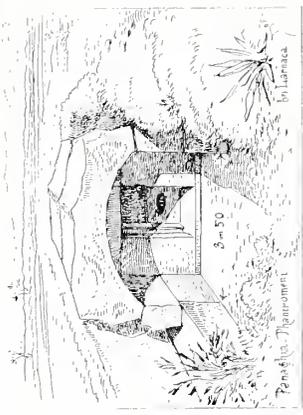
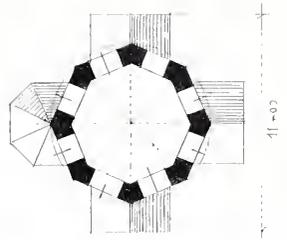
Der Umgang um den Oberbau ist 1,38 m breit, der mächtige Steindeckel ist geborsten und zeigt nach der Richtung cd einen Riß. Wann und wie dieser entstanden, ist unbekannt, aber sicher nicht durch eine Senkung in den Fundamenten oder durch Blitzschlag. Die Möglichkeit, daß an der bezeichneten Stelle eine Tonader durch das Gestein ging und daß durch deren Auswaschen eine Trennung herbeigeführt wurde, hat mehr für sich, noch mehr aber, daß durch Stöße und ungleiches Ablassen des Steines beim Versetzen schon ein feiner Riß sich ergeben hat, der sich mit der Zeit erweiterte, woran auch Cor. Ricci



VII



Birbirtilise



XII

IV

X

XIV

V

IX

Ostseite
10 bis 11

Pena de la Jernpomet
by Jarnasa

10 bis 11
10 bis 11

0-08-008

0-09-0-10

11-00

0-07

0-05

0-12

0-06

0-09

0-10

0-11

0-12

0-13

0-14

0-15

0-16

0-17

0-18

0-19

0-20

zu glauben scheint. Der Stein sitzt nach der Anordnung der Ösen nicht am richtigen Platze, indem das Mittel zwischen zwei solchen nicht mit der Bauaxe oder dem Türmittel zusammenfällt. Er ist zu weit nach rechts verschoben und konnte, einmal oben, wohl nicht mehr verrückt werden. Man war gewiß froh, den Stein ohne Beschädigung gehoben zu haben und ließ den Versetzfehler auf sich beruhen.

Im Baue werden zurzeit wie auch im Garten einige mittelalterliche Architekturfragmente, Basen, Kapitelle und Säulenschaftstücke aufbewahrt, die als einst zum Mausoleum gehörig angesehen wurden, die aber sicher dem schon erwähnten Klosterbau angehört haben dürften.

Es sind zum Teil Stücke von dünnen gekuppelten Säulen aus dem Kreuzgange, für die man einen Platz auf dem Umgange des Oberbaues zu beanspruchen versucht hat (vgl. Abb. VII). Es ist schwer zu verstehen wie Rahn, Mothes und andere aus diesen Stücken einen Säulenumgang um den Bau rekonstruieren konnten, was einerseits schon die Form der Basen und Kapitelle (vgl. Abb. VII) verbietet, noch mehr aber der Umstand, daß vier der Fundstücke aus rotem Veroneser Marmor sind! Wie konnte man diese sechs Paar gekuppelten Säulenkapitelle und ihr Beiwerk als »Reste eines Peripteros, der das Obergeschoß umgab« bezeichnen und dazu einen Säulengang auf Postamenten mit einer Marmorbalustrade zwischen diesen erfinden, dessen Decke aus Tonnengewölbchen, die sich radienförmig der »Rotunde« (die dort noch zehneckig ist) anreihen und mit einer Bedachung aus Erz versehen gewesen sein sollten?

Sogar der hochgeschätzte Forscher Jacob Burckhardt gibt diesem Gedanken Raum, wie auch Dehio und von Bezold; Essenwein und Holtzinger bleiben auf dieser Fährte und Borrmann und Neuwirth gehen noch 1904 in dieser. Mothes, der im genannten Werke den Unterbau fehlerhaft aufgezeichnet (vgl. Abb. I, Zusammenstellung der verschiedenen Aufnahmen), der nur zehn Ösen am Deckstein gelten lassen will, glaubt außerdem noch an die Ursprünglichkeit der Freitreppen, während doch erwiesen ist, daß der Ingenieur *Antonio Farini* jene, zum Teil aus antiken Steinen, 1771 hinzugefügt hat.

Cor. Ricci lehnt in seinem Führer (1900) den Gedanken ab, daß früher eine Säulenhalle das Obergeschoß als eine Art von Loggia umzogen habe und sagt dann, daß neuere Studien ergeben hätten, daß nicht eine solche, sondern nur ein freitragendes Schutzdach um das Obergeschoß herumgeführt war. Über das Wann und wozu dies geschehen sei, erhalten wir keine Auskunft.

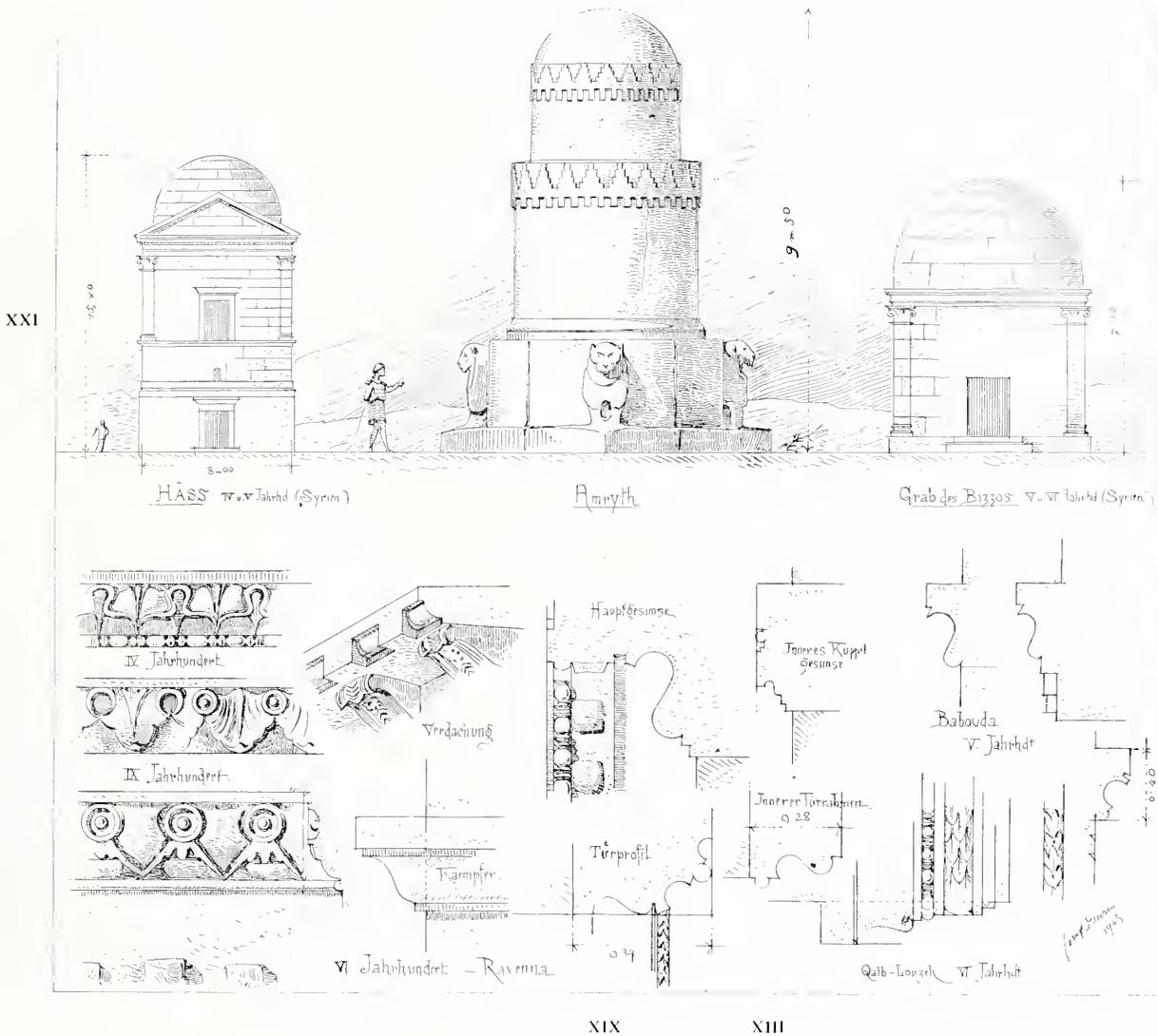
Walter Götz will a. a. O. wissen, daß *Cor. Ricci* an der Hand eines Rekonstruktionsentwurfes aus der Zeit der Renaissance die bessere Vermutung habe aufstellen können, »daß es sich lediglich um Säulen und Blendarkaden zur Gliederung der Mauerflächen gehandelt habe«. Die Meister der Renaissance in Italien dürften aber den Bau nach seiner Freilegung kaum gesehen haben und ihren Beurteilungen und Untersuchungen alter Baudenkmäler darf man mit

Recht skeptisch gegenüber stehen. Man lese darüber nur einmal das Sündenregister *Desgodetz* über ihre Aufmessungen nach!

Es können aber die mittelalterlichen Säulenreste in der Rotunde allein nicht die Ursache gewesen sein für das Entstehen des Mythos von dem Säulenumgang beim Obergeschoß. Man glaubte an seiner Außenseite Merkmale für ein einstiges Vorhandensein der Loggia gefunden zu haben, die aber Isabelle als Mann, der sich auf den Geist der Antike etwas besser verstanden hat, anders auslegte. Er findet den Oberbau beinahe intakt und rühmt dessen Originalität. Er findet, daß die Nischenfelder im Obergeschoß mit den »bogenförmigen Verdachungen« dem Ganzen etwas Feierliches gäben und vermutet, daß sie einst mit Marmortafeln geschmückt waren. Der Unterbau ist ihm zu hoch und zu nackt und eine Harmonie zwischen den beiden Geschossen sei nicht vorhanden — aber von einer Säulenhalle will er nichts wissen.

Von den zehn Seitenflächen des Oberbaues sind acht durch wenig vertiefte, rechteckige Nischenfelder belebt, die unter dem Sturze ein charakteristisches Ornament tragen, auf das noch zurückzukommen sein wird, und das nicht, wie d'Agincourt angibt, auch den Seitengewänden der Höhe nach entlang läuft; die neunte Fläche ist durch den Chorausbau und die zehnte durch die Haupteingangstüre belebt. Mit der letzten Schicht des aufsteigenden Mauerwerkes dieser Wandflächen hört der Zehneckbau auf und beginnt darüber vollständig unvermittelt der Rundbau mit einem vortretenden glatten Band, das d'Agincourt irrtümlich in Zehneckform angibt, während Isabelle, Mothes und deren Benützer es richtig kreisrund verzeichnen. Zwischen den Nischenfeldern sind in der Höhe der Stürze Konsolen oder Vorrichtungen zur Aufnahme von solchen angeordnet und zum Teil noch an Ort und Stelle. An der Chornischenseite sind zwei und ebenso viele an der Türseite und je drei an den übrigen Seiten vorhanden. D'Agincourt verzeichnet diese richtig und macht sie im Bilde zu Trägern von vortretenden Bogen im Sinne von Blendarkaden, ohne Skrupel über die Möglichkeit der Ausführung unter den am Baue gegebenen Verhältnissen. Zwischen den Konsolen erheben sich die bogenförmig überhöhten Nischenstürze am Scheitel nur wenig, bei den Ecken mehr über den dort zurückgearbeiteten Mauergrund vortretend. Der Zwischenraum zwischen den Bogenscheiteln und dem glatten Rundband trägt, je nach der Qualität der Ausführung, 6—10 cm. Die Konsolen und die »bogenförmigen Verdachungen« sollen bestimmende Merkmale für die einstige Bogenhalle abgeben. Wir suchen nach einem dritten am Boden. Dies wird nicht mehr beizubringen sein, da wie gesagt die oberste Schicht des Unterbaues wohl bei der Ausführung der Treppenanlagen im vorvorigen Jahrhundert oder früher schon bei den Umbauten zugrunde ging. Das sicherste Beweismittel ist damit allerdings verloren gegangen.

Die Form der Konsolen ist nicht antik, ihre Flächenbearbeitung mit den durchgehenden Scharrierstreichen gleichfalls nicht; ihre Abmessungen sind so



gewählt, daß nur ein normaler Riegelholzpfeiler (0,14×0,14, vgl. Abb. VIII) darauf Platz hat. Weiter sind sie schlecht eingepaßt, zeigen Spuren von Mörtel-einbettung und Brockenverzwickung und die Konsole bei der dritten Seite links vom Eingang hat auf der Lagerfläche ein Tulpenornament (vgl. Abb. VIII) aus späterer Zeit, was beweist, daß sie aus einem dekorierten Werkstück eines anderen Baues entnommen wurde. Auf diesen Konsolen mag wohl, wie auch Cor. Ricci behauptet, ein später erst errichtetes frei-tragendes Schutzdach geruht haben. Für diese Ansicht spricht auch der Umstand, daß ungefähr $\frac{1}{2}$ m über der Oberfläche der Konsolen ein horizontal rings um den Bau führender Mörtelstreifen sich deutlich erkennen läßt, der wohl als Rest der Verbindung zwischen Ziegeln und Mauerwerk an dem letzteren haften blieb.

Dieser zuletzt angeführte Tatbestand wurde von mir zu Ostern 1905 entdeckt und festgestellt. Die Einhiebe für die Konsolen finden an einigen Stellen eine Fortsetzung bis unter das Rundband (vgl. Abb. IX). Die Ecken des Baues sind scharfkantig bis unter das

genannte Band durchgeführt und endigen trapezoid-förmig. Die Flächen, von denen sich die bogen-förmigen Verdachungen abheben und aus denen die Konsolen herauskragen, sind ganz roh und unregel-mäßig tief bearbeitet, so daß daraus sicher geschlossen werden kann, daß die äußeren Mauerflächen von Ecke zu Ecke ursprünglich glatt durchgearbeitet waren, wie dies bei dem Zentralbau zu *Binbirkilise* (6. Jahrhundert nach Chr., vgl. Abb. X)¹⁾ der Fall und der Übergang zur Kuppel durch eine wenig sprechende, einfache Wasserschräge bewirkt war. Die in ziemlich ungeschlachter Weise ausgeführten Schildbogen und Konsolenanordnungen sind Be- oder Mißhandlungen des Baues aus einer späteren Zeit und haben mit dem Plane des Architekten des großen Theoderich nichts zu tun. *Isabelle* würde wohl kein »feierliches Moment« in diesen Zugaben erblickt haben, hätte er die technischen Vorgänge etwas näher am Baue unter-

1) *Binbirkilise*, Archäologische Skizzen aus Anatolien. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des christlichen Kirchenbaues von Carl Holzmann, Ingenieur. Hamburg 1904.

sucht. Bei der Abgabe dieses Urteiles verließ ihn sein sonst so feines Gefühl für antike Kunst. Wenn man aber auf diesen schwächlichen 14 cm breiten Konsolen steinerne Architrave lagern will, die von zwei Seiten auftreffende Tonnengewölben aufnehmen sollen, und in den 6—10 cm verfügbaren Raum vom Bogenscheitel bis zum Rundband noch ein ehernes Dach einschieben will, so tut man den örtlichen Verhältnissen etwas Zwang an. Mothes und nach ihm Essenwein schieben das Dach über das glatte Rundband und vernichten dessen doch wohl beabsichtigte architektonische Wirkung (vgl. Abb. I). Wollen wir das ursprüngliche Bild dieses Bauteiles wiederherstellen, so belassen wir es am besten bei den wirklich feierlich wirkenden Nischen mit den durch Blattwerk geschmückten Stürzen (vgl. Abb. IX u. XI) und lassen Konsolen, Bogen, Säulen und Dach als eine spätere Verunstaltung außer Betracht. Wenn man das Bedürfnis haben sollte, dem Umgang eine Brustwehr zu geben, dann ließe sich die Anlage einer solchen durch den Hinweis auf syrische Analogien wohl rechtfertigen. Diese könnten gebildet werden aus viereckigen Steinpfeilern mit glatten Kuppen und zwischengeschobenen reliefierten oder durchbrochenen Steinplatten, wie sie beispielsweise bei den Bauten des 5. oder 6. Jahrhunderts in Kokanaya oder in Baliska ausgeführt sind, ohne einen falschen Ton in die Musik des Baues zu bringen, es würde ihm sogar eine gewisse Härte benommen, die er jetzt ohne die Bekrönung des Unterbaues hat. Alles weitere aber wäre ein Zuviel und würde dem einfachen Organismus der Bauanlage widerstreben.

Die Schildbogen der Chorseite durchschneidend, ragt jetzt das Tonnengewölbe des Chores über seine Umfassungsmauern hervor, die ohne jeden oberen Abschluß dastehen. Ursprünglich dürfte der Chorausbau durch eine gerade bis beinahe zur Oberschicht des Geschosses reichende Quaderlage abgeglichen gewesen sein.

Die an der Ostecke durchgeführte Ausklinkung der Schichtquader in regelmäßigem Höhenwechsel dürfte mit dem alten Baue gleichfalls nichts zu tun haben, ebensowenig wie die noch vorhandenen eisernen Krampen, Dollen und Stifte (vgl. Abb. XII).

Von besonderem Interesse sowohl in formaler als konstruktiver Beziehung bleibt die Eingangstüre zum Obergeschoß. Die aufsteigenden seitlichen Gewände zeigen außen reiche *syrische Profile*, die charakteristischen Karnies-, Hohlkehlen- und Rundstabbildungen, beinahe an mittelalterliche Bildungen erinnernd. Das Plättchen zwischen Karnies und Hohlkehle ist gleichfalls nach syrischem Vorbilde mit Olivenblättern geschmückt (vgl. Abb. XIII). Der Sturz bindet bis zum inneren Gewände durch, sitzt auf Gehrung wie im Untergeschoß und wie am Äsculaptempel in Spalato, der auch syrische Beeinflussung aufweist, auf den Gewänden (vgl. Abb. XIII) und ist mit roh entwickelten Konsolen geschmückt, die eine dünne Hängeplatte mit zwischenliegenden Einkerbungen tragen (vgl. Abb. XIII). Die Gewände im Innern der Türöffnung sind in gleichem Geiste, aber etwas einfacher profiliert; die 0,785 breiten glatten Leibungen sind aus einem

Steinstück erstellt. Der Sturz wird durch einen aus neun Keilsteinen zusammengesetzten, doppelt verzahnten scheidrechten Bogen entlastet, dessen Schlußstein auf der Außenseite höher geführt ist, als das kreisrunde Band, dessen Bestandteil er bildet. Ihn zierte wohl einst ein Medaillonkopf, jetzt nur noch ein unförmlicher, stark hervortretender Bossen. Arcosoliengräber (Grab II zu Fríkya in Nordzentralsyrien) zeigen auf dem Bogenschluß einen Medaillonkopf von römischem Typus, von einem Lorbeerkranz umgeben, darunter einen Adler mit ausgespannten Flügeln¹⁾. Möglich, daß in ähnlicher Weise das Bildnis Theoderichs in dem Schlußstein verewigt war.

Technisch bemerkenswert ist, daß der scheidrechte Bogen nicht unmittelbar auf dem Sturze aufsitzt, daß vielmehr ein mehrere Zentimeter großer Zwischenraum zwischen beiden gelassen ist und eigentümlich bleibt es, daß die Techniker des Theoderich zur Überspannung einer 1,60 m weiten Türöffnung neun kleine Steine brauchten, während sie sonst am Baue der Großsteinigkeits den Vorzug gaben, indem sie zur Deckung eines 9,20 m weiten Rundraumes nur einen einzigen Block verwendeten. Die gekünstelten kleinen scheidrechten und halbkreisförmigen Bogen, das ebenso im Steinschnitt gekünstelte Kreuzgewölbe, alle mit ihren mehrfach verzahnten Keilsteinen gelangen — die Überdeckung des Raumes in gleicher Weise versagte. Man griff bei dieser zu dem uralten Decksteinverfahren, zur Überdeckung mit einem einzigen Steine, dem man durch Aushöhlung die Wölbform gab.

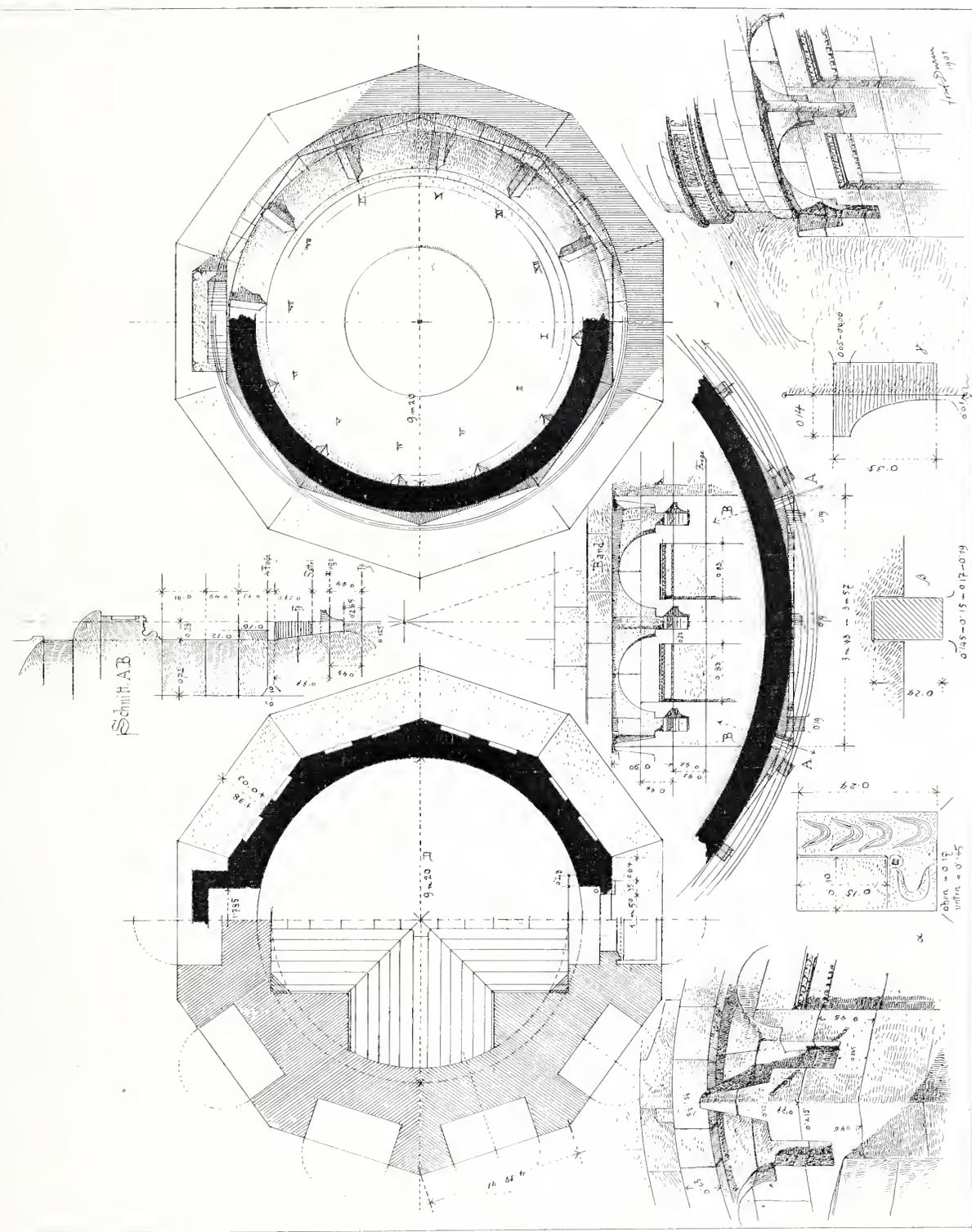
Mächtige Steine schlossen die Gräber der nordischen Fürsten; aber auch der Osten und der Süden verschmähen nicht nur in den Anfängen, sondern am Ende ihrer baukünstlerischen Tätigkeit, diese Mittel nicht. Waren doch die ägyptischen Grabkammern z. B. in der Pyramide des *Unis*²⁾ mit mächtigen, gegeneinander gestellten Steinbalken in dreifacher Schichtung übereinander abgedeckt, waren nicht die der phönikischen Könige in Sidon³⁾ mit 3 $\frac{1}{2}$ m langen, 1,60 m dicken Steinplatten abgedeckt, war nicht der Zugang zum Atreusgrab in Mykenä mit einem 9 m langen, 5 m breiten und 1 m hohen Quader von 45 cbm Inhalt und einem Gewicht von 120 000 Kilo überdeckt? In Larnaca auf Cyprus steht eine Grabkammer — Panaghia Phaneromeni — ein phönikisches Bauwerk aus ältester Zeit, deren senkrecht emporgeführte Umfassungsmauern aus regelrecht behauenen Quadern geschichtet mit über 4 m langen (Lichtweite des Raumes = 3,50 m), unterhalb ausgehöhlten Steinblöcken überdeckt sind (vgl. Abb. XIV⁴⁾). Auch in der Blütezeit hellenischer Kunst griff man bei Monumenten zur Einsteinigkeit bei der Abdeckung von Monumenten, wie beispielsweise beim choregischen Monument des

1) Vgl.: *Architectur and other Arts* by Howard Crosby Butler. A. M. New York 1903.

2) Vgl. *Ägyptische Kunstgeschichte* von G. Maspero, deutsch von G. Steindorf, Leipzig 1889. S. 181.

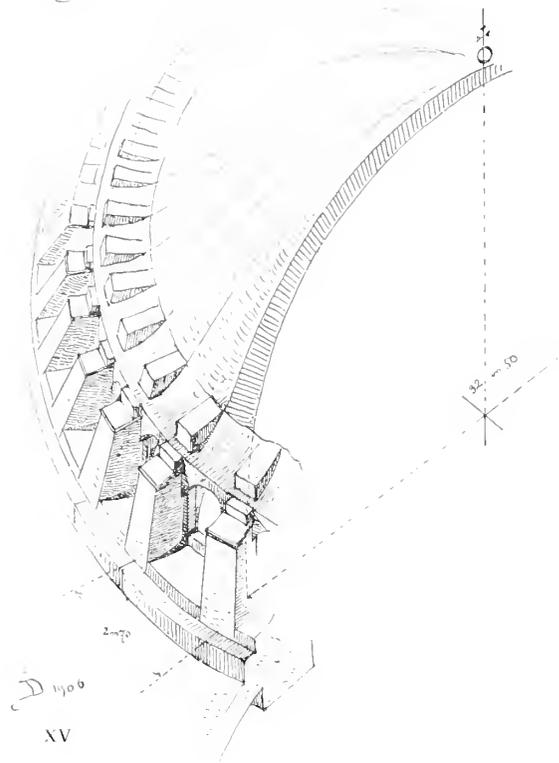
3) Hamdy u. Th. Reinach, *Une nécropole royale à Sidon*. Paris 1892.

4) Cesnola-Cypern, Jena 1879, und *archäolog. Zeitung* von M. Ohnefalsch-Richter 1881.



VIII

Kuppelrand der
Aǒia Sofia



Lysikrates zu Athen (375 v. Chr.). — Großsteinigkeit war ein Charakteristikum der constantinischen Architektur. Und wenn man zur Zeit der Völkerwanderung wieder darauf zurückkommt, so ist dies kein Fortschritt, wohl aber ein Rückschritt in der Technik! Der Süden und der Osten bringen diese Konstruktionsweise nach Italien, nicht der hohe Norden. Und daß der große Gotenfürst die Anregung zur Deckung seines Grabes mit einem einzigen Steine gegeben habe, ist wohl möglich, aber unter Berufung auf die Gräber seiner Vorfahren nicht gerade wahrscheinlich. Er wurde in Panonien am Neusiedler See geboren und kam als achtjähriger Junge als Geisel nach Byzanz an den Hof und verblieb dort elf Jahre, nach deren Ablauf er mit seinem Vater den Krieg gegen den Kaiser unternahm. Sentimentale Erinnerungen an ein nie gesehenes Stammland und dessen Gebräuche bei einem Herrscher, der sich mehr als römischer Fürst fühlte, sind kaum vorzusetzen.

Für die äußere Form des Steines, der nach antiker Art Dach und Decke zugleich war, dürften wohl die zunächstliegenden Zentralbauten wie das Pantheon,

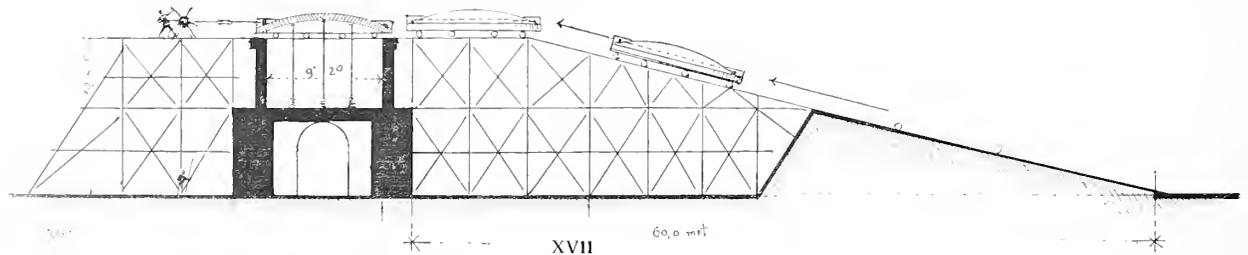
die Minerva Medica, das Loconicum der Caracallathermen, das Mausoleum des Diocletian in Spalato, maßgebend gewesen sein, deren Gewölbe sich ja von außen als Flachkuppeln zeigen — wohl aber auch die byzantinischen Kuppeln von der Zeit Konstantins des Großen an (Antiochien u. a.) Und ist die Annahme erlaubt, daß vor der Erbauung der Hagia Sofia in Konstantinopel (532 n. Chr.), die sechs Jahre nach Theoderichs Tod (526 n. Chr.) begonnen wurde, in Byzanz Kuppeln in verwandter Form und nach ähnlichem Prinzip wie jene konstruiert, vorhanden waren, dann könnten wir auch die Ösen als Anklänge an die am Fuße der Calotte ausgeführten kleinen Strebepfeilerchen¹⁾ ansehen — als ein, ursprünglich aus technischen Gründen hervorgegangenes, bei der monolithen Kuppel aber ins dekorativ bildhauerische übersetztes Element (vgl. Abb. XV).

Der Deckstein beginnt über dem dekorierten Hauptgesimse über dessen viertelstabförmiger Wasserschräge²⁾ zunächst mit einer senkrecht aufsteigenden Platte, so hoch beiläufig wie der Architrav des Rundbaues, und geht von dieser unmittelbar in scharfem Bruch zur gewölbten Fläche über. Sie zeigt gegen den Scheitel eine nochmalige flache kreisrunde Erhebung und über dieser eine rechteckige niedrige Plattform mit einigen — vier größeren und zwei kleineren Einhieben nach den Aufzeichnungen d'Agincourts. Diese will man, wie v. Quast a. a. O. anführt, als Beweis ansehen, daß dort der Sarg des Theoderich gestanden habe. v. Quast selbst lehnt die Annahme ab, während sie Mothes und Essenwein aufnehmen und weiter ausspinnen. Letzterer denkt sich dort einen des Nachts mit einer Totenampel beleuchteten Baldachin aufgestellt³⁾, andere nehmen den Sarkophag unter einem von Säulen getragenen Aufbau dafür an. Diese Annahmen sind zu theatralisch gedacht und stimmen nicht zu dem großartigen Ernste des Werkes — und einen Fürstensarkophag stellte man, auch damals nicht, aufs Dach! Das wäre weder antik-römisch, noch germanisch! Nicht einmal das jetzt im Scheitelpunkt aufgestellte Eisenkreuz primitivster Art kann als ausklingender Schmuck bestehen. Die zwölf mächtigen, auf ihrer oberen Fläche abgedachten Ösen, die lukarnenartig den Decksteinrand umgeben (vgl. Abb. VIII u. XVI), zeigen auf der Vorderseite die

1) Vgl. W. Salzenberg, Altchristliche Baudenkmale Konstantinopels vom 5.—12. Jahrhundert. Berlin 1855.

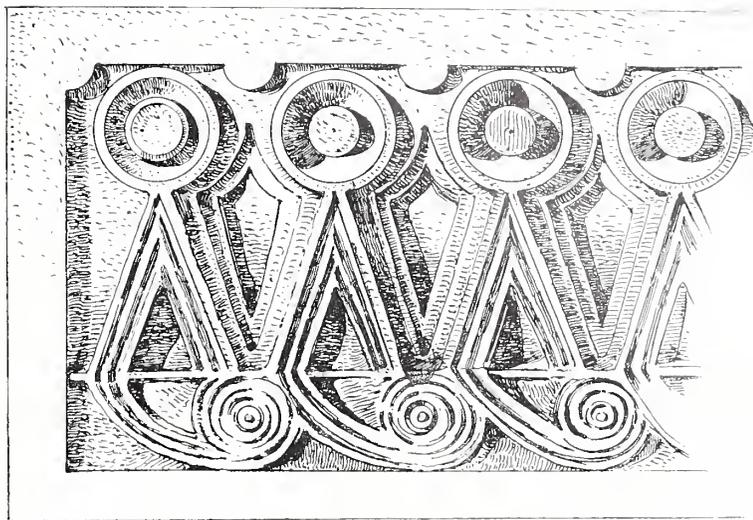
2) Die stark schräg abfallenden Wasserschrägen bei Gesimsungen sind bei den Kirchen zu Binbirkilise allenthalben durchgeführt.

3) Handbuch der Architektur. III. Bd. Erste Hälfte. Darmstadt 1886. Fig. 155 u. 156.

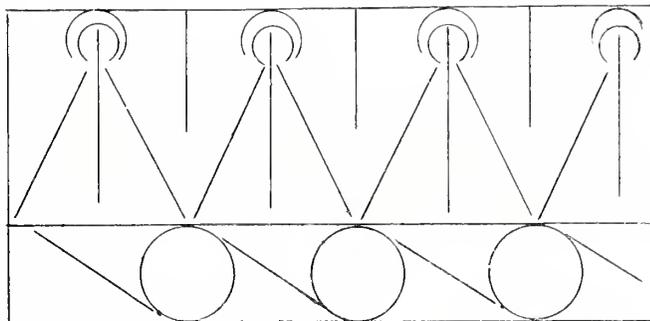


Namen von vier Evangelisten und acht Aposteln eingemeißelt. Die Schriftzeichen derselben sollen auf die Zeit *nach* Theoderich weisen, wären also nicht ursprünglich. Daß die Ösen als Untersätze für die den Namen entsprechenden Figuren gedient hätten, ist nicht anzunehmen. Abgesehen davon, daß keinerlei Vorrichtungen für die Aufstellung vorhanden sind, schiene mir eine derartige Bekrönung gleichfalls aus dem ersten Rahmen der gegebenen Architektur zu fallen. Die Annahme, daß die Ösen wegen ihrer Durchbrechung eine technische Bewandnis neben der oben ausgeführten Möglichkeit gehabt hätten, ist dagegen wahrscheinlich. Sie konnten zum Durchziehen von Ketten oder Schlingseilen beim Versetzen gedient haben.

Wird das Herbeischaffen und das Aufbringen des Decksteines als eine technische Wunderleistung hingestellt, so wolle nicht vergessen werden, daß der Transport der ägyptischen Obelisken von Theben bis zum Römischen Zirkus eine gewaltigere Leistung war, wie auch das Aufrichten derselben eine andere Beherrschung der technischen Hilfsmittel voraussetzte, als es bei dem ravennatischen Bauwerke der Fall war. Bei diesem war ein Gewicht von rund 500 000 Kilo zu überwinden, bei den Obelisken und auch bei den phönikischen Riesenquadern von Balbek sind die zu behandelnden Steinkolosse von doppeltem Inhalt und Gewicht gewesen. So weit hat die Tradition und die Schulung der Arbeitskräfte im Süden bis zu Theoderichs Bau noch vorgehalten, und wenn man nicht vergißt, daß Hagia Sofia nur sechs Jahre nach dem Tode Theoderichs in Angriff genommen wurde, dann wird die Beihilfe nordischer Kraftmenschen wohl überflüssig¹⁾. In Ravenna mag man sich den Vorgang so vorstellen, daß der Kuppelstein zwischen zwei Schiffsfahrzeugen (vgl. Choisy a. a. O.) von der istri-schen Küste bis beinahe zur Baustelle gebracht werden konnte, daß er dann auf schiefer Ebene (Sandaufwurf oder Bockgerüsten) mittels Walzen, Flaschenzügen und Haspeln auf eine wagrechte Bettung, nur wenig höher als das Gesimse des Baues gebracht wurde, wobei die Ösen mit den durchgezogenen Ketten oder Tauen gute Dienste leisten konnten. Auf der Bettung wurde der Stein so weit geschoben, bis er in seiner Lage zum Unterbau stimmte. Dann dürfte er durch senkrechte Ständer, die auf dem starken Quadergewölbe aufgestellt wurden und demnach nur wenige Meter hoch zu sein brauchten, abgestützt



D. 1906



XX

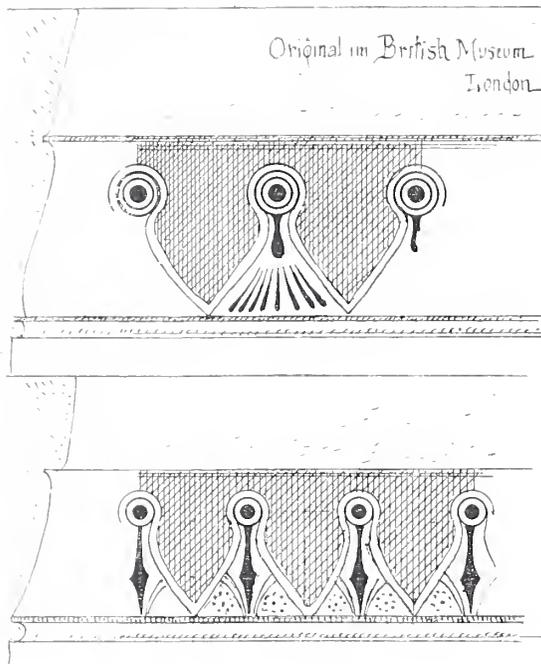
worden sein. Hierauf wurde die Bettung entfernt, so daß er frei über dem Mauerwerk des Rundbaues nur noch auf den senkrechten Stützen ruhte, die wieder auf Keilen, Schrauben oder Sandsäcken aufsaßen. Ein gleichmäßiges Anziehen der Schrauben, oder Lösen der Keile oder Auslaufen der Sandsäcke ermöglichte ein ziemlich gleichmäßiges Ablassen des Steindeckels auf die Mauer. Bei diesem Ablassen konnte, wenn die Vorrichtungen an einer Stelle versagten, der genannte Riß entstanden sein. Die Annahme der Ösen als Vorrichtung zum senkrechten Aufziehen halte ich für ausgeschlossen.

Es blieben noch die viel umstrittenen Ornamente am kreisrunden Hauptgesimse und bei den rechteckigen Flachnischen des Zehneckbaues zu besprechen übrig. Ersteres geht unter dem wenig zutreffenden Namen »Zangenornament«, das nicht fortlaufend, sondern in kurzen, rechteckigen, glatt umrahmten Füllungen durchgeführt ist. In ihm besonders wollte man die Elemente einer eigentümlich gotischen Verzierungsweise erkennen. Man berief sich dabei auf Bruchstücke eines goldenen Harnischs (?), zuerst dem Odoaker, dann dem Theoderich zugeschrieben, die im Jahre 1854 von Erdarbeitern gefunden wurden und zurzeit im Museum zu Ravenna aufbewahrt werden. Es ist eine kostbare mit Granaten eingelegte Goldarbeit, die, wenn man will, eine gewisse Ähn-

1) Über Transport und Versetzen von Werksteinen vergleiche man A. Choisy's geistvolle Arbeit: *L'art de bâtir chez les Egyptiens*. Paris 1904 und Abb. XVII.

VI. Jahrhundert vor Chr.

Terracottasarkophsag von Klazomenae (Kleinasien).



XVIII

lichkeit mit dem in Stein gemeißelten Zangenornament hat und auch wieder nicht. Für mich sind es aufgereichte Runde, die durch Zickzackfäden miteinander verbunden sind. B. Salin¹⁾ äußert sich zur Sache, daß die Ornamente am Theoderichgrabmal an altgermanischen Arbeiten nicht nachweisbar seien, besonders nicht in von den Goten bewohnt gewesenen Landstrichen, »daß sie vielmehr aus einer Erstarrung des lesbischen Kymation hervorgegangen seien«. Die Nachricht, daß Theoderich nach der Überlieferung reiche Panzer mit Emailarbeit besessen habe, kommt hier nicht in Betracht. Und wenn gesagt wird, die Panzerreste seien noch mit Knochen gefüllt unweit des Mausoleums gefunden worden, so stimmt das schwer mit der Geschichte, daß Belisar den Leichnam verbrannt und die Asche zerstreut habe. Die Uniform werden diese Herren dem Brandopfer doch vorher ausgezogen haben, namentlich wenn sie so kostbar war.

Joseph Hampel²⁾ bemerkt zur Sache: »Die antiken Palmetten sind hier schon zu massigen, weniger ge-

1) Bernhard Salin, die altgermanische Tierornamentik. Studie über germanische Metallgegenstände aus dem 4. bis 9. Jahrhundert nebst Studie über die irische Ornamentik. Aus dem Schwedischen von J. Mestorf. Stockholm 1904.

2) Joseph Hampel, Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós, sog. Schatz des Attila. Budapest 1886. Seite 95. Von befreundeter Seite wurde ich aufmerksam gemacht, daß auf Architekturen von Zirkusbauten auf augusteischen Münzen aus Lagudunum Verzierungen vorkämen, die im Liniengang an das Zangenornament erinnerten. Sie bedeuten dort Kränze mit Bandschleifen, die nebeneinander gereiht aufgehängt sind. Der Kranz mit den gespreizten, starr herabhängenden Bandschleifen kommt auch noch auf

gliederten, beinahe dreieckigen Blättern geworden, die einzelnen Blätter hängen miteinander durch beinahe kreisförmige Rundungen zusammen.

. . . der äußere Rand ist nicht mehr ausgezackt und anstatt daß die einzelnen Blätterkonturen nach innen ein unvollständiger Kreis verbindet, ist hier ein kompletter Kreis eingeschlagen, deren ursprüngliche Bestimmung der Künstler so wenig erkannte, daß er das Zentrum mit einem eingeschlagenen Punkte markierte. Dieses auf solche Weise unverständlich gewordene Ornament nahmen die Ostgoten in ihre typische Ornamentik auf, wendeten es am Fries des Theoderich-Denkmal in Ravenna an und wiederholten es an den nach König Odoaker benannten Bruchstücken eines Goldpanzers, jetzt im Museum zu Ravenna«. — Es ist hier nur schade, daß im 6. Jahrhundert vor Christi Geburt die kleinasiatischen Künstler, welche in Klazomene die Tonsarkophage verfertigten, schon in den gleichen Fehler verfallen sind, wie die angeblichen Ostgoten Hampels (vgl. Abb. XVIII). Auch jene machten Ringe und markierten die Mittelpunkte derselben bei den Spitzblättern mit »eingeschlagenen Punkten«. Und sie taten es gerade so bewußt wie ihre Enkel in Ravenna. Das Grundmotiv bleibt, aber seine Form erleidet Veränderungen je nach dem Geschmack und dem Gefühle der jeweiligen Zeitkünstler — gekürzt oder erweitert, nur angedeutet oder verkürzt ins Breite gezogen — wohl aber stets bewußt. Daß wir es nicht mit einem »bodenständigen«, gotisch-nationalen Ornament zu tun haben, auch nicht mit Zierwerk das unter germanischem Einfluß steht, dürfte wohl bei näherer Betrachtung des Details erkannt werden.

Auch W. Götz³⁾ konnte an anderen nordischen Architekturen, Geräten und Waffen der fränkischen Periode nichts entdecken, was mit den Ziergliedern des Mausoleums zusammenginge. Wenn er aber anführt, daß an einem Sarkophage des 4. Jahrhunderts, jetzt in der Vorhalle von San Lorenzo fuori le mura zu Rom³⁾ solches Zangenornament schon vorkäme, so ist das ein Irrtum. — Es sind dort hellenistische Herzlaube in ihrer bekannten Linienführung (vgl. Abb. XIX). Wenn dann das Elfenbeindiptychon im Mailänder Dom³⁾ mit seinen Akanthosblätterstäben noch herangezogen wird, so muß gesagt werden, daß dies aus

Münzen der Konstantinischen Zeit vor, sogar auf denen des Theodahat, des Neffen Theoderichs. Darnach könnte an Stelle der unterlegten Lesbischen Herzlaube auch der aufgehängte Ehrenkranz mit Schleifen als Grundgedanke für die Verzierung genommen werden. Nur scheint mir diese Annahme der Übertragung des Kranzmotivs in so kleinem Maßstab auf den Monumentalbau des Theoderich etwas gewagt, sie müßte bedeutender zum Ausdruck gebracht sein. Der Gedanke wäre ja schön und die Aufreihung von Ehrenkränzen an einem solchen Monumente sicher sinnvoller als das abgedroschene Herzlaub, besonders an einer so hervorragenden Stelle des Bauwerkes. (Abbildungen der Münzen siehe: Numismatische Zeitschrift. Wien 1903. Band XXXIV. Aufsatz von H. Willers.)

1) A. a. O. Anmerkungen. Seite 134, Ziffer 9.

2) Vgl. Matz-von Duhn, Antike Bildwerke, Rom. 2770.

3) Vgl. Labarte, histoire des Arts industriels I. Seite 72.

dem 9. Jahrhundert stammt und Blattformen zeigt, die mit dem Theoderichornament in keinerlei Beziehung stehen (vgl. Abb. XIX), oder wenn gar noch die Zeichnung auf einer Tonlampe des 4. Jahrhunderts¹⁾, auf der kreisrunde Buckeln mit ägyptisch gerippten Lotosblättern abwechseln, als Analogon angeführt wird, so ist dies schwer zu entschuldigen. Solche Hinweise können nur verwirren. Bei Abb. XIX u. XX sind die Zeichnungen der zwei genannten Leisten und die des Theoderich-Ornaments zusammengestellt. Es wird dem Beobachter wohl nicht schwer fallen herauszufühlen, daß letzteres nur den verwilderten Dialekt einer ursprünglich schönen Formensprache spricht, nicht aber eine neue Mundart.

Das Füllungsornament in der Vorderfläche der Hängeplatte des Hauptgesimses zeigt innerhalb des Rahmens eine horizontale Unterteilung, wobei im untern schmalen Frieze ein sogenannter laufender Hund und darüber das Herzlaub des lesbischen Kymations in die aufrechte Fläche übersetzt, durchgeführt ist. Das uralt-antike Grundmotiv läßt sich unschwer erkennen.

Die Hängeplatte endigt unten in einem Rundstab, der in echt antiker, ich möchte sagen in beinahe archaischer Weise mit Doppelscheiben und Perlen geschmückt ist. Dahinter hängen auf der horizontalen Fläche der Wassernase zusammenhanglos kleine abgestumpfte Pyramidchen, die als »Zahnschnitte« bezeichnet zu werden pflegen (vgl. Abb. XIX). Nun — so gut das Herzlaub auf die senkrechte Fläche übertragen wurde, so gut können auch Zahnschnitte in die horizontale gesetzt werden, wenn beides auch wenig geschmackvoll und wenig sinngemäß ist. Man suchte mit dem alten Materiale etwas Neues zu machen und machte genau, wie vielfach heute, dafür etwas Dummes!

Eine ähnliche Anordnung kehrt unter dem lesbischen Kyma der Nischenfüllungen wieder — friesartig in einem weiteren Abstand von ersterem. Eher aufgesetzten sog. Diamanten als einem Zahnschnitt ähnlich. Ihre einstige Flächenbearbeitung ist nicht mehr festzustellen, sie gleichen jetzt mehr vorgerichteten Bossen als einer Kunstform. Die gesamte Ornamentik am Bau deutet in ihrem Vortrag nur auf antike Grundmotive und auf nichts anderes.

Nach dem Vorgetragenen unterschreibe ich gerne

den in allerneuester Zeit (1901) von W. Götz ausgesprochenen Satz: daß den Werken aus der Zeit Theoderichs eine selbständige Kunstübung des ostgotischen Volkes *nicht* innewohnt; für den Zusatz, daß stadtrömische Künstler für die Bauten des großen Königs herangezogen wurden, bin ich weniger empfänglich. So wenig als San Vitale von Rom aus inspiriert ist, ebensowenig ist dies bei dem Grabmal des Königs der Fall. Der in Byzanz erzogene Fürst dürfte wohl eher seine künstlerischen Kräfte aus der Kapitale des neuen Reiches sich verschrieben haben, wo die Geister in heißem Ringen, wo der Kampf um die Herrschaft des Steinbalken- oder Bogenbaues in der Architektur ausgekämpft wurde und mit der Niederlage des ersteren zu enden schien, wo weiter gerade die Pläne für das glänzendste Werk des neuen Stils, die Hagia Sofia im Werden waren. Kleinasiatische Meister haben sie erdacht und die Schöpfer der Vorstufen stammten sicher aus den Landen, die das Mare internum und das Mare Aegaeum bespülen und die aus der »syrischen Schule« hervorgegangen sind. Das Grabmal in seiner architektonischen Konzeption weist auf Syro-phönikische Vorbilder und nicht auf stadtrömische (vgl. Abb. XXI, Amryt, Hâss, Bizzos, Binbirkilise u. a.), wie auch die zweigeschossige Anlage ohne Verbindungstreppe auf syrische Bauten zurückzuführen ist¹⁾.

Da das Untergeschoß zur Aufstellung der Särge und das Obergeschoß nur zur Aufnahme der Trauer-versammlung der Familie an einem bestimmten Tage im Jahre ausersehen waren, so konnte eine monumentale Treppe inner- oder außerhalb des Baues entbehrt werden. Bei einer Erinnerungsfeier, wobei das Grabmal auch sonst noch mit Blumen, Kränzen und Tüchern geschmückt wurde, konnte der Zugang von außen durch eine Rampe oder einen hölzernen Stufenbau ermöglicht werden, der nach Schluß der Feier wieder entfernt wurde. Das diesen Ausführungen vorgesetzte Stück gibt ein Bild des ursprünglichen Zustandes, das wohl auf Grund der an Ort und Stelle gemachten Untersuchungen und Aufnahmen mehr an innerer Wahrscheinlichkeit bieten dürfte, als die phantastischen Restaurationsversuche, die seither in der Architekturgeschichte für bare Münze ausgegeben worden sind.

1) Vgl. Römische Quartalschrift 1898. Tafel VIII.

1) Vgl. Grab des Diogenes zu Hâss u. a. bei de Vogüé a. a. O.

DIE JÜNGSTE WIEDERHERSTELLUNG DES LAOKOON

VON GIUSEPPE COCEVA IN ROM

Ein glücklicher Fund, den vor einigen Wochen ein deutscher Archäologe in Rom gemacht hat, lenkt von neuem die Aufmerksamkeit auf eine interessante Frage, die seit langer Zeit auf ihre endgültige Lösung wartet: die Frage von der Haltung des rechten Armes der Hauptfigur in der weltberühmten Laokoongruppe.

Dieses Meisterwerk der antiken Kunst, einst von Lessing als der höchste Ausdruck des griechischen Genies gepriesen, wurde, nach Plinius, von drei rhodischen Bildhauern, Agesandros, Polydoros und Athenodoros verfertigt, wahrscheinlich im letzten Jahrhundert vor Christus, wo die rhodische Kunstschule blühte. Von Rhodos wurde die Gruppe, welche die bekannte Laokoonepisode in Virgils »Aeneis« darstellt, schon im Altertum nach Rom gebracht und in den Thermen des Titus aufgestellt. Beim Untergange des Römischen Reiches ward die Gruppe mit unzähligen anderen Kunstwerken verschüttet, und jahrhundertlang blieb sie im Erdboden versteckt.

Als sie im Jahre 1506 aufgefunden, vom Papste Julius II. gekauft und im Vatikanischen Palaste aufgestellt wurde, war das Werk arg verstümmelt: es fehlten nämlich der rechte Arm des Laokoon, der rechte Arm des Knaben auf seiner rechten Seite und die rechte Hand des Knaben an seiner Linken.

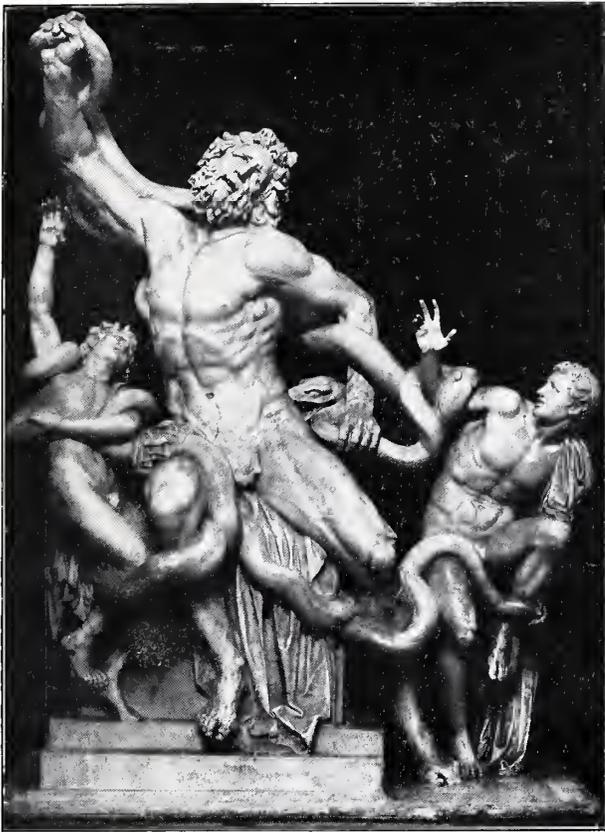
Mit der Ergänzung des großartigen Bildwerkes beschäftigten sich viele Künstler und Kunstkenner, und so tauchten im Verlauf der Zeit verschiedene Rekonstruktionen auf, deren nur wenige das vermutlich Richtige trafen oder sich dem Richtigen annäherten. Der große, im »Gabinetto del Laocoonte« im Vatikanischen Museum liegende abozierte, dem Giovanni Montorsoli zugeschriebene Arm ist gewiß verfehlt, sowie auch die Stuckergänzung, die man noch heute am Original sieht und als deren Urheber man gewöhnlich ebenfalls den genannten Montorsoli (unter Clemens VII.) vermutet, während andere auf einen nicht genau bekannten, wahrscheinlich Pariser Bildhauer hindeuten. Die Gruppe wurde nämlich mit vielen anderen Meisterwerken der alten Kunst von Napoleon I. nach Paris übertragen, später aber, auf Antonio Canovas Fürsprache, nach Rom zurückgebracht.

Nun hat Dr. Ludwig Pollak bei einem kleinen römischen Steinmetz unter allerlei alten Marmorfragmenten das Bruchstück eines Armes gefunden, welches ihm ermöglicht hat, eine treffliche und sinnreiche Rekonstruktion des Laokoon vorzuschlagen, deren Grundzug eine Bestätigung der schon bisher allgemein herrschenden Meinung über das Kunstwerk bildet; denn daß der Arm des Vaters nicht so steif in die Höhe gestreckt sein darf, wie ihn die bisherige Ergänzung der vati-

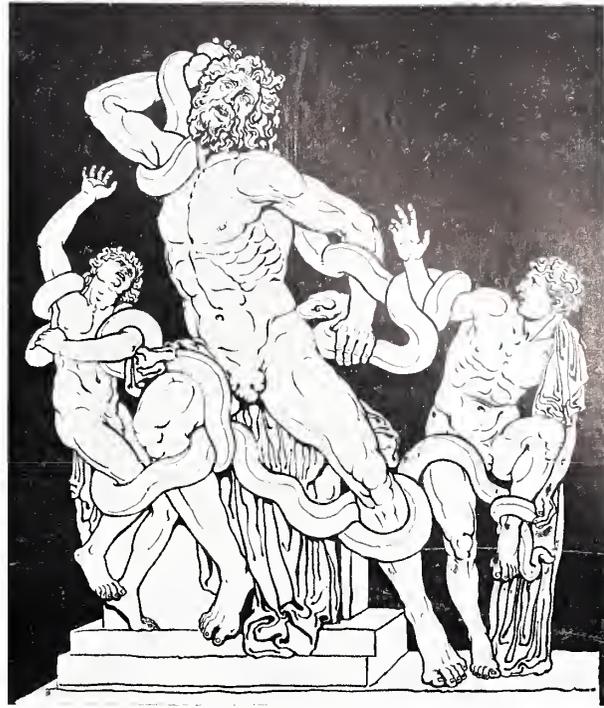
kanischen Statue aufweist, war schon längst von Archäologen ausgesprochen. Schon als die Gruppe noch in Paris war, äußerte Ch. Petit Radel die Meinung, daß der rechte Arm des Laokoon gegen den Kopf zurückgreifen müsse. C. Prien (Über die Laokoongruppe, ein Werk der rhodischen Schule) erklärte die abgebrochenen Locken am Kopfe dadurch, daß hier eben die rechte Hand oder eine sie verbindende Stütze aufsaß, die beim Bruche abbrach. Als nun Dr. Pollak das Bruchstück sah, dachte er gleich, daß es der rechte Arm eines Laokoon sei, und erwarb das Fragment, welches er später der Leitung des Vatikanischen Museums als Geschenk darbrachte.

Der Arm ist aus grobkörnigem parischen Marmor; die Hand fehlt, und in antiker Zeit war der Arm schon einmal an zwei Stellen gebrochen gewesen und wieder angesetzt worden. Beim Bruche wurde die Schlange mit beschädigt, doch kann man noch sehr gut an den verletzten Stellen ihre Windungen verfolgen, und der Schlangenleib zeigt jene auffallende glatte Oberfläche, wie sie die Gruppe sehen läßt: wahrscheinlich waren auch hier die Schuppen durch Farbe wiedergegeben. Die Differenz des Marmors — die Gruppe ist aus »grechetto«, das Bruchstück, wie gesagt, aus parischem Marmor — schließt schon von vornherein eine Zugehörigkeit zum vatikanischen Original aus. Dazu kommt noch der Unterschied der Arbeit, die in dem Marmorfragment sehr summarisch ist und sich damit begnügt, die großen Züge festzulegen. Dr. Pollak sieht also den von ihm gefundenen Arm als den Rest einer leider verloren gegangenen Kopie, die den Maßen nach ungefähr ein Neuntel kleiner war als das Original. Dieses Stück der Kopie bleibt nun wertvoll, weil es ermöglicht, den Originalarm zu rekonstruieren. Dr. Pollak ließ deshalb auf Grund eines Abgusses des Armes und einer Aufnahme des Rückens des Laokoon und mit Zuhilfenahme eines lebenden Modells die hier reproduzierten Zeichnungen herstellen. Es ergibt sich, daß der Schlangenleib vom Rücken her herübergreifend, den Beginn des Delta-muskels umspannt, dann den Unterarm ganz umschlingend nach hinten sich biegt und wieder hervorkommend hierauf die Handwurzel fest umschnürt. Wie dann das Ende des Schlangenschwanzes verlief, läßt sich mit Sicherheit nicht mehr feststellen, da die Hand fehlt. Wahrscheinlich befand sich das Ende der Schlange dicht bei der Hand, oder, was noch wahrscheinlicher und in der Zeichnung angenommen ist, die Hand selbst hatte das Ende festgepackt.

Pollaks Wiederherstellung hat viel Ansprechendes; die Gruppe gewinnt an Einfachheit und Geschlossenheit und wirkt deshalb effektiv und mit würdiger Großartigkeit.



A



B



C



D



E

A. DER LAOKOON IN SEINER GEGENWÄRTIGEN GESTALT.
 B. VON L. POLLAK AUF GRUND SEINES FUNDES ERGÄNZT.
 C. RÜCKANSICHT DER ERGÄNZUNG. D. DER GEFUNDENE ARM
 IN VORDERANSICHT. E. DERSELBE IN RÜCKANSICHT.

UNBEACHTETE MALEREIEN DES 15. JAHRHUNDERTS IN FLORENTINER KIRCHEN UND GALERIEN

VON O. WULFF IN BERLIN

I.

DER überwältigenden Menge des Erhaltenen ist es zuzuschreiben, wenn sich noch heute in Florenz manches vereinzelt Werk quattrocentistischer Malerei (vom Trecento gar nicht zu reden), sei es im Dunkel einer Kapelle, sei es in den Depots oder an einem ungünstigen Platze der öffentlichen Sammlungen, der verdienten Beachtung entzieht. So vergönnt wohl der Zufall, der auch mit der menschlichen Aufmerksamkeit sein Spiel treibt, noch manchem von denen, die jahrein, jahraus zum Arno pilgern, einmal die Freude einer kleinen Entdeckung. Ein paar Beobachtungen, die sich mir während eines längeren Aufenthaltes in Florenz aufdrängten, seien im folgenden mitgeteilt, um damit zugleich die Anregung zu einer allen Ansprüchen genügenden photographischen Aufnahme eines Teiles der einschlägigen Denkmäler zu geben, an der es bisher fehlt. Vorläufig müssen, so weit dies der Fall ist, meine eigenen Aufnahmen als Hilfsmittel zur Verständigung über diese Malereien dienen, die mir als bekannte Unbekannte einer näheren Betrachtung wert erscheinen, als sie ihnen bisher zuteil geworden ist. Sie gehören wohl insgesamt der ersten Hälfte des Quattrocento an, wenn auch die Stücke, denen das erste Wort gelten soll, noch als Erzeugnisse reiferer Trecentokunst dastehen.

Der schlichte frühgotische Bau von S. Maria Maggiore hat für die Mehrzahl der Kunsthistoriker geringe Anziehungskraft. Das kahle Äußere weckt keine allzu großen Erwartungen für die innere Ausstattung der Kirche. An Kunstwerken zählen darin selbst die ausführlichsten modernen Guiden nur ein paar Denkmäler älteren Datums auf. Der Besucher erblickt eine durch Barockdekor überkleidete einfache Gewölbkonstruktion, bemerkt im Vorbeischießen am ersten Pfeiler rechts (siehe Abb. 1) ein paar trecentistische Heiligenfiguren, an den folgenden eine schlechte Neuauflage von solchen und mustert im Chor die noch von Bottari

gesehenen, neuerdings bei den Restaurationsarbeiten unter Castelluccis Leitung wieder freigelegten fragmentarischen Verdeterafresken Spinello Aretinos, einen recht un erfreulichen bethlehemitischen Kindermord und andere Bruchstücke, und wird immer noch dem ducentistischen Reliefbilde der Madonna vom Carmel und dem Grabstein des Erfinders der Brillen in der linken Nebenkapelle das meiste Interesse abgewinnen. Ist doch das Hochaltarbild, das bei der eben erwähnten Gelegenheit aus der Akademie, wie man ganz richtig urteilte, als eine Arbeit desselben Spinello hierher vergeben wurde, meist hinter dem Aufbau des liturgischen Apparats leider nur unvollständig sichtbar¹⁾.

Aber wer vor dem Verlassen der Kirche zufällig oder absichtlich um jenen ersten Pfeiler des Südschiffes herumgeht, wird sich für eine aufmerksame Prüfung der beiden ihm vorher abgewandten Seiten belohnt finden, denn sie weisen wider Erwarten an Stelle der Heiligengestalten in der unteren Reihe zwei Szenen aus der Legende des hl. Nikolaus von Bari und des hl. Sebastian auf. Diese Pfeilerfresken, mit denen noch zwei Heiligengestalten auf dem gegenüberstehenden Pfeiler der Fassadenwand zusammengehören, sind nach Milanesis Zeugnis schon im Jahre 1849 durch Gaetano Bianchi aufgedeckt und aufgefrischt worden²⁾. Sie können somit nicht als unbekannt gelten, werden aber weder im Ciccone, noch, soviel ich weiß, irgendwo anders aufgeführt, die neueste Arbeit Cocchis über die Florentiner Kirchen ausgenommen, der Milanesis Notiz fast wörtlich wiederholt³⁾. Über den Meister spricht er (bezw. Milanesi) sich mit Vorsicht dahin aus, daß etwas von der Art des Spinello Aretino darin sei,



ABB. 1. S. MARIA MAGGIORE (FLORENZ).
MITTEL- UND R. SEITENSCHIFF.

1) Dies zur Ergänzung meiner gegen die Zuschreibung des Bildes an Alegretto Nutii gerichteten Bemerkung, Kunstgeschichtliche Monatshefte. 1905. Juli, S. 158.

2) Milanesi zu Vasari, Le Vite 1, p. 679 (Ed. Sansoni).

3) A. Cocchi, Le chiese di Firenze. Firenze, 1903, p. 89.

wenn sich auch diese Malereien nicht mit Sicherheit ihm selbst zuschreiben ließen. Milanesi hätte sich durch den Mangel eines dokumentarischen Nachweises nicht abhalten lassen sollen, seiner durchaus richtigen Empfindung überzeugten Ausdruck zu geben. In der Tat sprechen die stilistischen Merkmale sowie die ganze Bildgestaltung laut und deutlich für eigenhändige Arbeit des hochbegabten letzten Trecentisten. Doch nicht auf die bloße Feststellung seiner Autorschaft kommt es an, vielmehr darauf, daß hier eine seiner fortgeschrittensten und befriedigendsten künstlerischen Leistungen in recht gutem Zustande erhalten ist, die unsere Vorstellungen von seinem Vermögen der Naturbeobachtung und Komposition noch wesentlich zu bereichern geeignet ist. Florenz besitzt zwar in der Farmacia von S. Maria Novella und in der gegen 1387 im Auftrage des Benedetto degli Alberti ausgemalten Sakristei von S. Miniato zwei umfangreiche Freskenzyklen Spinellos, aber bei allen Vorzügen der lebhaften Dramatisierung und erfindungsreichen Szenenmalerei, die namentlich in der Geschichte des hl. Bernhard in S. Miniato hervorleuchten, wird man an beiden Stellen dem Künstler schwer gerecht werden können. Die moderne Restauration hat hier eine seiner Art durchaus fremde Härte der Zeichnung hineingebracht und in der Farmacia die Farben viel zu grell aufgefrischt. Dazu kommt die Ungleichheit Spinellos, den sein schnelles Schaffen in traditionellen

Szenen, wie sie an letzterer Stelle die Passion darbietet, leicht zur Oberflächlichkeit verführt. Sein Bestes gibt er nur, wo er freier aus sich selbst schöpfen kann. Erst die von keiner Restauration berührte Katharinenlegende in der kleinen ländlichen Hauskirche des Benedetto degli Alberti, der seine Kunst so hoch zu schätzen wußte, bei Antella di Val d'Ema in der Nähe von Bagno a Ripoli hat uns in Schmarsowsfeinfühligter Erläuterung¹⁾ diese be-

1) Schmarsow, S. Catherina in Antella. Festschr. zu Ehren d. k.-hist. Inst. in Florenz. Leipzig. 1897, S. 29.

sten Seiten offenbart, sein frisches Hinausstreben über die typische trecentistische Auffassung der Figur und die Steigerung des seelischen Ausdrucks bei völliger Beherrschung aller Darstellungsmittel, welche die Trecentomalerei ausgebildet hatte. Im figurenreicheren Historienbilde mit weitem Schauplatz entfaltet sich sein Stil am glücklichsten an der Geschichte der Heiligen Potitus und Ephesus im Pisaner Camposanto. Doch liegt seine Stärke weniger in der Bewältigung der Massen, als in der Durchdringung einer einfacheren Handlung mit neuem Lebensgehalt. Die von dem späteren Bewurf wieder befreiten monochromen Malereien im Chor von S. Maria Maggiore bedeuten keinen bemerkenswerten Gewinn für unser Urteil, lassen sogar dem Zweifel an der eigenhändigen Ausführung Raum. Daß sie im Auftrage des Barone Capelli († 1348) entstanden, schloß Vasari wohl nur aus dem Epitaph des vor dem Hochaltar befindlichen Erbbegräbnisses²⁾. Das Patronat über diesen übte nach Richa erst dessen Sohn Filippo aus³⁾, den Milanesi daher auch für den Auftraggeber Spinellos hält, ein Vermittelungsversuch, der die chronologische Schwierigkeit höchstens ein wenig abschwächt. Eher dürfte anzunehmen sein, daß Spinello in weitem Umfange zur Ausmalung der Kirche berufen war (wenngleich dieselbe außerdem nach Richa sowohl einzelne ältere wie auch jüngere Fresken enthielt), daß dann aus finanziellen oder irgend welchen anderen Gründen eine Einschränkung des Programms erfolgte und im Chor Spinellos Kompositionen von einem Gehilfen ausgeführt wurden, nachdem er teilweise selbst die Pfeiler und vielleicht auch die Wände des rechten Schiffes bereits bemalt hatte. Reste dieses besseren Teiles seiner Arbeit sind uns in den bereits erwähnten Malereien erhalten geblieben. Ihre Erhaltung hat unter der Reinigung nicht sehr



ABB. 3. SPINELLO ARETINO. JONAS UND MARTYRIUM DES HL. SEBASTIAN. (S. MARIA MAGGIORE, FLORENZ)



ABB. 2. SPINELLO ARETINO. WUNDER DES HL. NIKOLAUS (S. MARIA MAGGIORE)

1) Vasari, a. a. O. I, p. 678.

2) Richa, Notizie delle chiese Fiorentine. Firenze. 1755, III, p. 282.

erheblich gelitten, und die Auffrischung hat den Stilcharakter nicht verfälscht, wengleich die ursprüngliche Modellierung die etwas schlichtere Behandlung der Fresken von Antella kaum übertroffen haben wird, wie es jetzt stellenweise doch wohl der Fall ist. Eine dicke Staubschicht war das einzige leicht beseitigte Hindernis der Besichtigung, als ich vom würdigen Herrn Curat die Erlaubnis erhielt, die Darstellungen zu photographieren.

Schon die Einzelfiguren an beiden Pfeilern bieten manche Berührungspunkte mit den typischen Heiligengestalten auf Spinellos Altarbildern und an den Wänden des Oratoriums zu Antella, doch ist ein näheres Eingehen auf sie mit den zu Gebote stehenden Aufnahmen nicht möglich. Bemerkenswert erscheint an ihnen vor allem das sichtliche Bemühen des Künstlers, die Illusion der körperlichen Erscheinung durch den plastischen Eindruck des Stehens auf dem nur noch in schwacher Aufsicht wiedergegebenen Sockel zu steigern, wie auch die Tabernakel dadurch als raumumfassende Aufbauten gekennzeichnet sind, daß neben den vorderen Fialen die der hinteren Ecken des gotischen Baldachins aufragen. An den unteren Gestalten des freistehenden Pfeilers, dem Täufer und der hl. Magdalena, deren Füße unter dem gerafften Gewande des einen und dem über den Körper herabwallenden Haar der anderen bis zu halber Höhe des Schienbeins entblößt sind, hat Spinello das Problem des verkürzt gesehenen Standes, dessen vollkommene Lösung erst zwei Jahrzehnte später gelingen sollte, ehrlich anzugreifen versucht. Bei den anderen Figuren hat er das herkömmliche Aufliegen des Gewandes auf dem Boden überzeugender zu geben verstanden, als die meisten Trecentisten. Wie die beiden erstgenannten so zeigen auch Stephanus und die Personifikation der S. Fede über ihnen und ebenso die der S. Scholastica am Fassadenpfeiler unten, die durch Buch und Feder charakterisiert ist, eine schon über das Trecentistische hinausgehende Individualisierung der Köpfe. Typischer gehalten sind die beiden Apostel Johannes über ihr und der von Milanesi als figura bellissima gerühmte Petrus auf der dem Seitenschiff zugewandten Pfeilerfläche oben.

Hier hatte es der Meister satt, Einzelfiguren zu malen. Die Erzählerlust wandelte ihn an, und es mochte ihn reizen, zu beweisen, daß er auch auf schmalster Fläche ein Bild zu gestalten vermöge. Er wählte für den hl. Nikolaus von Bari die beliebte Szene, wie der Heilige einem Vater und seinen drei Töchtern, die in Trauer versetzt sind, weil ihnen nur die Wahl bleibt zwischen Elend und Schande, unvermerkt das Gold zum Fenster hineinwirft (s. Abb. 2). Vorbilder gab es genug, — kaum zwei Jahrzehnte früher hatte Agnolo Gaddi die Geschichte in der Capella Castellani in S. Croce sehr hübsch vorgetragen, — aber für dieses Bildfeld mußte die Sache ganz anders angefaßt werden. Im offenen Obergeschoß eines Hofgebäudes, dessen Winkel in perspektivisch geneigter Schrägansicht einspringt, — den Blick noch weiter in die Tiefe ziehend, überragt es ein über Eck gesehener turmartiger Oberbau (in der Abb. nicht

mehr sichtbar) — sitzen die vier Betrüben. Auf den Fußspitzen herankommend, hebt sich der Heilige leise, um seine Gabe über das Gitter der Brüstung in das Zimmer der Mädchen rollen zu lassen. Ich möchte glauben, daß zwei Bildchen der Altartafel Ambrogio Lorenzettis aus S. Procolo (jetzt in der Akademie) die Anregung zu dieser Auffassung gegeben haben. Die Bewegung des Heiligen ist dort in der gleichen Szene eine ganz ähnliche, das Motiv des offenen Obergeschosses bietet wiederum die Episode von der Erwürgung eines Knaben durch einen Teufel, und zwar so, daß die darin sitzende Tischgesellschaft, wie hier die Mädchen und ihr Vater, weil von unten, nicht in voller Gestalt sichtbar sind. Aber Spinello verbindet damit eine stärkere Abstufung des optischen Maßstabes der Figuren. Wie geläufig ihm eine solche Unterbringung einzelner Teilnehmer auf hohem Altan oder anderem erhöhten Standpunkte ist, dafür bietet jeder seiner Freskenzyklen Proben. In unserer Freske sind die Größenverhältnisse besonders glücklich gegriffen und wirkt daher die trecentistische Perspektive einmal ungemein anregend, — besonders vor der Freske selbst, wo sich das Ganze durch die Farben und durch den blauen Himmelsgrund oben noch stärker vom Rahmen löst. Den weiblichen Köpfen lassen sich namentlich in Antella ähnliche Typen mit dem etwas spitzen Kinn und der dreieckig eingerahmten Stirn gegenüberstellen, der Greis kommt einem der Mönchsköpfe bei der Aufbahrung des hl. Bernhard in S. Miniato ziemlich nahe. Ein echter Spinelloscher Jünglingskopf aber ist vor allem der hl. Nikolaus mit seinem liebenswürdigen Profil und der charakteristischen Lockenwelle, die vom Scheitel über das Ohr herabfließt. Man findet ihn unter den Anverwandten der hl. Katharina bei deren Bekehrung und Taufe in Antella, unter den Engeln bei ihrer Vermählung (siehe Schmarsow, a. a. O., Tafel Seite 28), als Erzengel Michael in dem Schlachtbilde des Pisaner Campo Santo. Obgleich ihn Bianchis Pinsel etwas verstißt hat, bleibt der Typus unverkennbar. Auch die Haltung der Linken vor der Brust ist ein bezeichnendes Motiv. Welcher Trecentist aber außer Spinello selbst hätte aus den Elementen seiner Kunst so geschickt ein Ganzes zusammenweben können, von so gemütvoller Ausdruck der Trübsal und milden Hilfsbereitschaft?

Nachdem er einmal seiner Neigung die Zügel hatte schießen lassen, konnte der Künstler sich nicht enthalten, auch die beiden Heiligen der letzten Seite des Pfeilers in lebendiger Handlung darzustellen. Doch faßte er diese im oberen Bilde so einfach und ruhig wie möglich, der Übereinstimmung mit den Einzelgestalten ringsum zuliebe (s. Abb. 3). Aus grünlichen bewegten Meereswogen kommt der Riesenkopf des Walfisches —, die Vorstellung freilich scheint eher an die Naturform des Haies anzuknüpfen, — hervor, aus dem sich Jonas in vollster Gelassenheit erhebt, mit der Rechten auf das Schriftband weisend, das er in der Linken hält. So entbehrt das Bild nicht einer gewissen unfreiwilligen Komik. Sein ganzes Können setzte dafür der Meister in der unteren Dar-

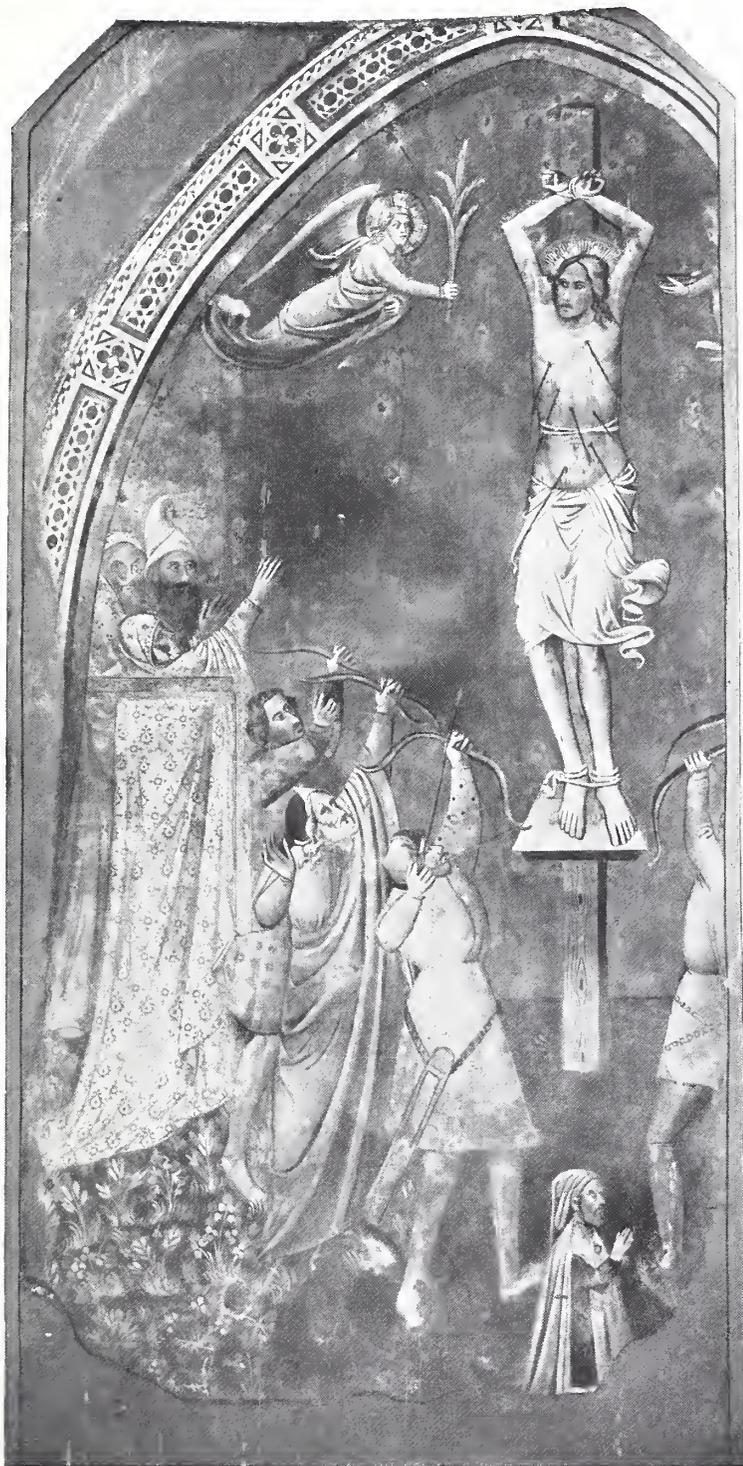


ABB. 4. SCHULE DES NICCOLO DI PIETRO GERINI. MARTYRIUM DES HL. SEBASTIAN (S. AMBROGIO IN FLORENZ).

stellung des hl. Sebastian ein. Er schreckte nicht davor zurück, in die schmale Fläche die figurenreiche Szene seines Martyriums hineinzuzwängen, wußte ihr vielmehr alle Vorteile abzugewinnen. Die Komposition war auch schon im Trecento ausgebildet worden¹⁾,

1) Außer der oben abgeb. Freske ist sie ähnlich auf

aber wenn wir vergleichen, wie noch ein Nachfolger Agnolo Gaddis, wohl ein Schüler Niccolo Gerinis¹⁾, den Vorgang an der inneren Fassadenmauer von S. Ambrogio geschildert hat (s. Abb. 4), so erscheint Spinellos Leistung in der Tat als eine ganz außerordentliche. Dort sind im breiteren Bildfeld die Bogenschützen und Heidenpriester ziemlich symmetrisch zu beiden Seiten in schwachen Deckungen auseinandergestaffelt, die räumliche Gruppierung bleibt ganz primitiv. Hier wird in höchster Ökonomie der Komposition durch drei dicht zusammengenommene Figuren im Vordergrund, über denen nur noch einige Köpfe und gespannte Bogen, Helme, Lanzen und Fahnen zu sehen sind, ein vollkommen anschaulicher Eindruck von der den Pfahl umdrängenden Menge, deren Mordwerkzeuge von allen Seiten auf den Märtyrer gerichtet sind, erzeugt. Und welcher Unterschied liegt in jeder Form und Bewegung, angefangen von Sebastian selbst. Bleibt auch der Akt noch hager und schlank, so hat er doch Muskeln und Fleisch bekommen, deren verständnisvolle Modellierung Bianchi wohl noch etwas verfeinert, aber nicht erst hineingebracht haben kann. Statt der häßlichen Kreuzung der Arme bringt ihre Fesselung auf dem Rücken eine Bereicherung der Körperhaltung durch die mit der Kopfwendung kontrastierende Drehung des Rumpfes hervor. Die engere Zusammenschiebung mit dem Engel, der dem Heiligen die Palme hinreicht, steigert auch die Innigkeit der geistigen Beziehung. Unten aber ist auf *eine* Gestalt als eigentlichen Gegenspieler des Heiligen der Hauptakzent gelegt. Das ist der vom Rücken gesehene, nur ein wenig aus der Mitte nach rechts verrückte Bogenschütze. Sein Pfeil, sein Arm, seine ganze aufstrebende Bewegung leitet den Blick auf den Märtyrer. Die anderen, von denen der rechts Stehende mit ihm sehr nahe übereinstimmt, aber ganz hinter ihn zurücktritt, spielen nur eine Begleitrolle. Und stellen wir Gestalt für Gestalt aus beiden Fresken nebeneinander, so wird uns vollends der gewaltige Fortschritt Spinellos in der Erfassung der Wirklichkeit bewußt. Die Stellungen sind in der traditionellen Komposition schon fast dieselben und dennoch ist eine Verlebendigung der Bewegung erreicht, die den Meister mehr als Vorläufer Masaccios

der Mitteltafel eines Triptychons vom Ende des Trecento im Dommuseum vertreten.

1) Für die freundliche Überlassung der im Auftrage des Kunsthistorischen Instituts hergestellten Aufnahme dieser Freske bin ich Herrn Professor Brockhaus zu Danke verpflichtet.

denn als Epigonen des Trecento erscheinen läßt. Das Verständnis der Funktionsform in Körper und Gewandung ist ein völlig neues. Die Art, wie sich die Figuren auf gespannten Fersen heben, kennzeichnet Spinello besonders deutlich. Schmarsow (a. a. O. S. 34) hat im Vergleich nach oben mit Masaccio mehr die schwache Seite hervorgehoben, wenn er die entsprechende Bewegung des Henkers in Antella als eine fechtermäßige charakterisiert. Und doch ist er zuerst Spinellos Kunst gerecht geworden. Er durchschaute, daß gerade das »Gespannte seiner Malereien« den »Drang nach vorwärts« bedeutet. In unserem Bilde fühlen wir wenig von dem Mißverhältnis zwischen Wollen und Können, das nicht selten daraus entspringt. An äußeren Kennzeichen für Spinellos Autorschaft fehlt es auch hier nicht. Die jugendlichen Köpfe, namentlich der obere links mit der Stutznase, sind leicht in seinen Werken nachzuweisen, von der beliebten Form der Sturmhaube, die der mittlere Bogenschütze und die Krieger im Hintergrunde tragen, und

den hohen Stiefeln mit umgekrenpelten Schäften nicht zu reden. Endlich haben wir in beiden Szenen auch seine echte auf dem vorwiegenden Zusammenklang von tiefem Grün, vollem Gelb, Grauviolett und dunklem Braunrot aufgebaute Farbenskala vor Augen. Nach alledem wird man ohne Bedenken diese Bilder zu seinen reifsten Arbeiten rechnen und wohl schon dem ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, frühestens aber der Wende des Trecento zuweisen müssen. Sie bezeichnen wohl die höchste Stufe, die dem strebsamen Meister in persönlichem Fortschritt zu erreichen beschieden war, und stellen im Gegensatz zum musikalischen Stil eines Lorenzo Monaco, der an der Schwelle des Quattrocento eine neue Strömung in das Florentiner Kunstleben hineinbringt, das folgerichtige Endglied in der Entwicklung der giottesken Deszendenz dar. Es ist mehr eine innere Wahlverwandtschaft, was uns manchmal bei Spinello —, so auch in unserer Nikolausfreske, — an die Lorenzetti erinnert.

EIN MADONNENBILD DES JACOPO BELLINI

VON GEORG GRONAU IN FLORENZ

Über dem reichen Schaffen des Begründers der venezianischen Malerei großen Stiles, des Mannes, der vorausgreifend, wenn auch in der Form befangen sagte, was die von ihm Erzogenen und seine Enkelschüler in immer geläuterter Form ausgesprochen haben, hat ein eigener Unstern gewaltet. Seine Bilder für die Scuola grande di San Marco gingen bereits 1485 durch Feuersbrunst zugrunde. Das große Fresko, das er für den Dom von Verona gemalt hat, wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts zerstört. Das Altarwerk in der Gattamelatakapelle des Santo zu Padua ist nicht erhalten; aus der Serie von achtzehn Bildern in der Scuola di San Giovanni Evangelista sind nur zwei gegenwärtig noch nachweisbar, und diese gewiß keine eigenhändigen Werke.

Dafür blieben, ein einzig dastehender Besitz in unserem Bestand, zwei Skizzenbücher von ihm erhalten, die uns einen tiefen Einblick in den reichen Born seiner Erfindungsgabe tun lassen.

Von unbestreitbaren Bildern seiner Hand kannten wir bis vor kurzem drei: zwei Madonnenbilder in den Galerien von Venedig und Lovere (am Iseo-See) und den großen Kruzifixus in der Veroneser Sammlung. Neuerdings sind dem Jacopo noch mehrere andere Werke zugeschrieben worden, die aber doch nicht ohne weitere ernste Prüfung ihm gelassen werden können: das große Altarwerk mit der Verkündigung in San Alessandro in Brescia, ein Madonnenbild mit anbetendem Stifter im Louvre und das schöne Bild des San Crisogono zu Roß in San Trovaso zu Venedig (von Michele Giambono?).

Ein weiteres Madonnenbild wurde allgemeiner erst bekannt, als es durch Cavenaghi einer sorgfältigen Restauration unterzogen ward. Jetzt im Besitz von Don Guido Cagnola in Mailand, wird es von allen, die es gesehen haben, als Original angesprochen. Und in der Tat sind Formen und Farben so sehr seinem Geiste entstammt, daß man gern diese Bereicherung annimmt: um so mehr, als Jacopos Kunst sich hier im frühen Werden zeigt, dem Schaffen seines Meisters Gentile da Fabriano nahe verwandt, ängstlich fast im Bilden, reich und originell in der farbigen Ausführung.

Da brachte nun als neues Stück der Zufall ein Madonnenbild an den Tag, das, von Corrado Ricci sofort für die Uffizien erworben, jetzt zwischen einem Bild des Sohnes Giovanni — der Madonna am See — und dem edeln Triptychon von der Hand des Tochtermannes, Andrea Mantegna, den würdigen Platz gefunden hat.

Von der Beschreibung darf mit Fug Abstand genommen werden; doch die Abbildung vermittelt eben nur die Vorstellung der Komposition. Von dem, was den eigentlichen Reiz des Bildes ausmacht, die so ganz originelle Wahl der Farben, gibt keine schwarze Reproduktion einen Begriff. Die Farben sind voll und reich angenommen; man denkt an eine schöne farbenreiche Scheibe. Die Madonna hebt sich in hieratisch-starrer Ruhe, ganz frontal, mehr reliefartig, als plastische Rundung vortäuschend, von blauem Grunde ab. Einst war es ein helles Himmelsblau; noch sieht man den alten Ton dort, wo der übergreifende Rahmen

ihn vor den äußeren Einflüssen bewahrt: jetzt aber ist er tief, schwer, fast schwärzlich. Ein farbiger reicher Nimbus mit orientalischer Ornamentation umgibt das Haupt. Das weiße Schleiertuch ist mit einem breiten karminroten Streifen bordiert, in den wieder orientalische Schriftzeichen (wir sind in Venedig, der Vermittlerin des Orienthandels) eingewirkt sind. Ein besonderer, ganz golddurchwirkter Stoff, sanft bläulich-violett, umschließt Mariens Leib: eine Stoffart, die ebenso wieder auf den genannten Madonnenbildern Jacopos in Venedig und Lovere (und auch auf dem Louvrebild?) vorkommt. Und aus demselben kostbaren, weichen Stoff sind Röckchen und Mäntelchen des Kindes; nur sind die Farben zart olivgrün und blau. Wo dieser goldgewirkte Mantel Mariens über der Brust sich öffnet, sieht man das bläulich-rote Gewand diskret hervorscheinen.

Worte vermitteln ungenügende Farbvorstellungen. Sie reichen nur im allgemeinen aus, aber versagen, wo es sich, wie in diesem Falle, um fein gewählte Abstufungen handelt. Und wie das Wort, so die Reproduktion in schwarz und weiß. Dies sei für den gesagt, der etwa allein von dieser aus Jacopo Bellinis Madonna beurteilen will.

Das Bild ist in seiner reinen Temperatechnik in seltener Weise erhalten. Strichelnd, fast wie ein

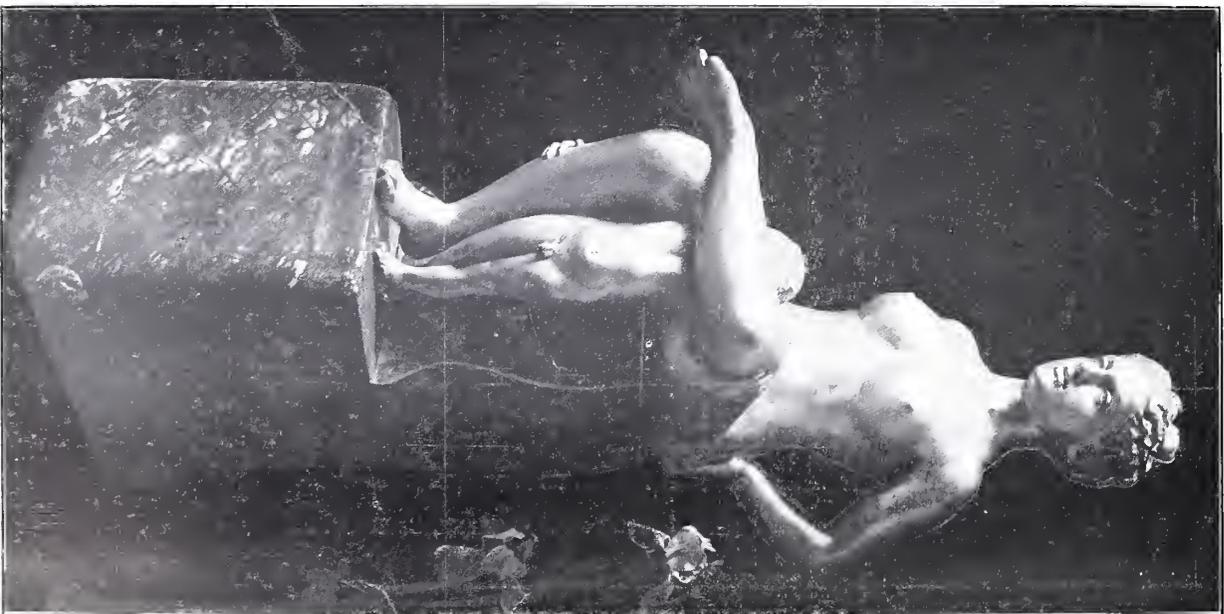
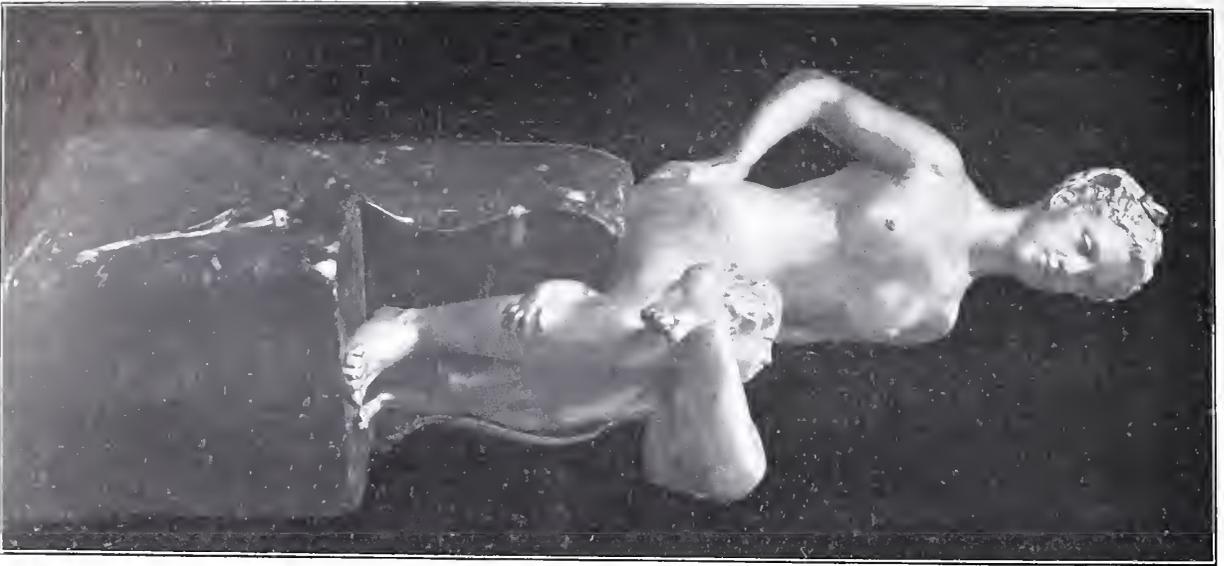
Künstler, der den Stift führt, Linie neben Linie legend, hat der Maler den Pinsel gehandhabt. Von Kleinigkeiten abgesehen ist keine ernsthafte Retusche zu beobachten.

Vergleicht man die Uffizien-Madonna mit den schon früher bekannten Bildern des gleichen Gegenstandes, so will es scheinen, daß Jacopos Kunst sich hier gereifter darstellt, auf der Höhe dessen, was sein Talent diesem Thema hat abgewinnen können. Wohl bleibt eine gewisse hieratische Strenge zu beobachten, die aber vielleicht der Besteller gewünscht und anbefohlen haben mag, wie denn gewiß Jacopos Sohn Giovanni noch in seiner Reifezeit auffallend altertümliche Bilder hervorbrachte.

Wie viele von den Zügen, die man an diesem Bild beobachtet, hat dann der jüngere Meister übernommen und in schlichtere, weniger feierliche, doch drum menschlich nähergehende Form gebracht. Das ekstatische Schauen des Kindes, der demütige Blick Mariens, die Art, wie sie das Kind auf der wagrecht gestreckten Hand hält, selbst das schüchterne Genremotiv, daß der Kinderfuß durch das Gewand der Madonna hindurchschimmert, alle diese Motive hat Giovanni wiederholt. Vielleicht steht von all seinen Arbeiten das Bild in der Madonna dell'orto dieser Madonnenkomposition Jacopos am nächsten.



JACOPO BELLINI. MADONNA. FLORENZ, UFFIZIEN.



EIN NEUES WERK VON MAX KLINGER
SILBERSTATUETTE GALATHEA. — WEIMAR, DRITTE KÜNSTLERBUNDAUSSTELLUNG





DER NEUE CRANACH IN DER SAMMLUNG DES STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUTES

VON FRANZ RIEFFEL

VOR einigen Wochen erfuhr man durch eine Mitteilung des Direktors der Städel'schen Galerie Dr. Swarzenski, daß er einen neu aufgetauchten, aus Südspanien stammenden frühen und bezeichneten Cranach auf der Versteigerung Molinier in Paris für seine Sammlung gekauft habe. Der Städel wetteifert jetzt schier mit Amerika. Erwirbt 1905 ein Hauptbild Rembrandts und 1906 einen frühen Cranach! Das heißt, was man so einen frühen Cranach nennt. Ein wirklicher früher Cranach, ein Jugendbild, ist vorerst nicht bekannt. Das Städel'sche Altarbild ist der Aufschrift nach im Jahre 1509 gemalt. Damals war Cranach zwar noch ein *vir iuvenis*, aber nach unseren Begriffen gerade kein heuriger Hase mehr, nämlich mindestens 36 Jahre alt.

Dargestellt ist auf den Außenseiten der Flügel Maria mit dem Kind und die hl. Anna, auf den Innenseiten und der Mitteltafel die hl. Sippe. Auf dem (vom Beschauer aus) linken Flügel sieht man Alphäus mit den Zügen des Kurfürsten Friedrichs des Weisen von Sachsen, vor ihm seine Frau Maria Cleophas mit ihren Kindern. Sie reicht Jacobus dem Jüngeren die Brust; der Knabe zu ihren Füßen ist wahrscheinlich Josephus Justus, zu ihr hin wenden sich (auf dem Mittelbild) Simon (wohl der ältere Knabe im Pilgerkleid) und Judas Thaddäus. Auf dem rechten Flügel Zebedäus, der die Züge Johanns des Beständigen, des Bruders Friedrichs des Weisen, trägt, seine Frau Maria Salome und ihre Kinder Jacobus der Ältere und Johannes der Evangelist. Jenem (vermutlich) kämmt sie die Haare. Auf dem Mittelbild: Maria und Anna, diese hält das Christkind; neben Maria Joseph; auf der Empore Joachim und die zwei früheren Gatten der hl. Anna. Der in der Mitte erinnert sehr entfernt an den Kaiser Maximilian. Oft fehlen auf den Sippendarstellungen die zwei ersten Gatten. So auf dem Altar des Quinten Massys von 1509 (früher in Löwen, jetzt in Brüssel), auf dem Sippenfenster Baldungs von 1515 im Freiburger Münster. Dagegen finden sie sich z. B. auf dem Artelshofener Altar Wolf Trauts von 1514 in München, auf Scorels Obervellacher Bild von 1520, auf dem Hochaltar des Ulmer Münsters, dessen Flügel Martin Schaffner 1521 gemalt hat, endlich auf Cranachs eigenem Sippenholzschnitt, L. 36, etwa aus 1509/10 und auf dem Bild seiner Werkstatt in Aschaffenburg. Die Dürerschen Sippenbilder von 1511, Holzschnitte und Zeichnung geben die hl. Gesippen nach Personen und Zahl ziemlich willkürlich wieder.

Eine ausführlichere Beschreibung erspart die Abbildung. Ich füge nur folgendes bei:

Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. XVII. H. 11

Die Außenseiten sind als Steinwerke grau in grau gemalt. Die Farbe der Innentafeln ist saftig und stark, hält sich im Dreiklang Rot-Blau-Gelb und schwelgt in Krapp und Kirschrot. Alphäus (Friedrich der Weise) trägt schwarzen Rock, grüne Strümpfe, goldbrokatnen Mantel mit rotem Futter; Maria Cleophas gleichfalls schwarzes Gewand und einen roten Mantel. Maria ist in ein weißes Untergewand gekleidet; ihr Überrock ist blau mit gelbem Futter; Annas roter Mantel ist ebenfalls gelb gefüttert. Joseph trägt einen roten Rock und blaue Kappe. Der ältere Knabe auf dem Mittelbild (Simon?) hat einen grün- und rotgestreiften Pilgerrock an, das Hemdchen des jüngeren (Judas Thaddäus?) ist hellgelb. Auf der Mitteltafel spricht der durch das Fenster hell hereinblickende, echt cranachisch gewölkte Himmel und der gold- und rotgemusterte Brokatstoff über der Empore mit Zebedäus (Johann der Beständige) trägt ein hellrotes Wams, darüber einen blauen Rock mit gelber Borte und rote Strümpfe, Maria Salome einen blauen Rock und goldbrokatnen rosagefütterten Überrock. Im Zusammenklang der Farben auf diesem Flügel läßt sich das (verputzte?) spitze Grau der Wände ausgiebig und etwas kleppernd vernehmen. Auf dem Fußboden wechseln weiße mit braunen und hellbraunroten Fliesen. Die Wappen an der Empore sind einzelne Felder des sächsischen Gesamtwappens: Kuschwerter, Rautenkranz, Löwe und Adler. An der rechten Marmorsäule des Mittelbildes hängt die Malertafel mit der Aufschrift: Lucas Chronus faciebat anno 1509.

Der Gesundheitszustand des Altares ist für ein Werk aus dieser Zeit recht leidlich. Stärkere Übermalungen finden sich am blauen Mantel und der linken Hand der Jungfrau, am Leib des Kindes, am Kopf und Leib des Hundes. Hier wird etwas abgeholfen werden können. Erfreulicherweise haben gerade die wichtigen Teile, so zumeist die Köpfe wenig oder gar nicht gelitten.

Das Mittelbild ist 1,20 m hoch, 0,99 m breit, die Flügel je 1,20 m hoch und 0,435 m breit¹⁾.

An den Innentafeln bemerkt man eine sorgfältig erwogene Anordnung, die das Mittelbild mit den Flügeln in *ein* Schema einschließt. Die Gestalten eines jeden Flügels verhalten sich zu denen der anderen im Gegensinn fast symmetrisch; das Mittelbild durchqueren wagrechte Parallelen: die drei Männer

1) Mitteilung über die Holzart habe ich nicht erhalten können.

auf der Empore, der die Empore abschließende Wappensims, die Köpfe des Joseph und der beiden Frauen; auf den Flügeln hat die Lotrichtung die Überhand. Der Maler hat Mühe darauf verwandt, den Raum schicklich, ohne Überladung zu füllen. Der planvolle Bau mit seinen großen Linienzügen gibt dem Altar etwas Ansehnlicheres, als man bei Cranach zu finden gewöhnt ist. Sonst wirken die Leute auf seinen kleingestaltigen Gemälden wie richtige Nippfiguren, auf den größer bemessenen aber nur wie überlebensgroße. Allerdings ist der Maler durch den überlieferten Typus der Sippendarstellung zu dem festen Baugerüst mit wagrechter Gliederung gezwungen worden.

Den Beweisantritt dafür, daß der ältere Lukas Cranach der Schöpfer des Altares ist, glaube ich mir ersparen zu sollen; die seltsam latinisierte Bezeichnung Lucas Chronus (die einzige volle Namensbezeichnung auf einem Bilde des Malers) mit der Jahreszahl ist unbezweifelbar echt. Immerhin fällt der Altar in seinem Werk auf. Die Maria-selbstdritt-Gruppe mit dem diagonal zur Mutter hinstrebenden Kind gebärdet sich wie eine Übersetzung aus dem Italienischen. Solche Kinder hat Raffael gegen 1505 gemalt, als er den Leonardo studierte (Bridge-water-Madonna; Madonna Terranuova). Bemerkenswert ist auch die Anordnung der kauenden Maria Cleophas mit dem säugenden Kind. Der italienisierende Zug, der geschlossene Aufbau der Einzelgestalten und des Ganzen erklärt sich, wenn man das Datum beachtet. Im Jahre 1508, vermutlich im Sommer, nicht über Ende Oktober oder Anfang November hinaus, war Cranach in den Niederlanden; die größere Zeit hindurch wohl in Antwerpen; dort erhielt er noch am 6. Oktober 1508 eine Zahlung (Flehsig, Cranachstudien I, Leipzig 1900, S. 16/17). Die venezianische quattrocentistische Kunst hatte er, wenn nicht schon früher, dann mindestens in Wittenberg oder Torgau 1505 und später durch Jacopo de' Barbari kennen gelernt. Dieser stand vor und mit ihm in kursächsischen Diensten (C. Gurlitt, Die Kunst unter Friedrich dem Weisen. Dresden 1897. S. 34, 40/41. Flehsig, Cranachstudien. S. 9/10), war sogar 1507 und 1508 noch in Deutschland, in Kursachsen oder doch in benachbarten Ländern (L. Justi, Rep. f. Kunstw. XXI. S. 348). Nun mußte dem Cranach in den Niederlanden, namentlich in Antwerpen, die dort eben eindringende und die einheimischen Künstler überwältigende Kunst der hohen italienischen Renaissance entgegentreten, wie sie von Leonardo und von seiner engeren und weiteren Umgebung geübt wurde. Aus Stichen und aus Studien und Kopien niederländischer Meister konnte er den *usus moderus* kennen lernen. Vielleicht tat sich ihm die Werkstatt des Mabuse auf. Das ist an sich möglich. Denn Mabuse hat wenigstens einen Teil des Jahres 1508 hindurch in Antwerpen gearbeitet; in demselben Jahr noch ist er mit Philipp von Burgund, dem späteren Bischof von Utrecht, nach Italien gereist. Wirklich klingen der Marientypus, das Christkind und die Köpfe der übrigen Kinder zumal an Mabuse an. Gerade er könnte auch seiner künstlerischen Persönlichkeit nach

dem Cranach die Kenntnis florentinischer, vielleicht leonardischer Vorbilder vermittelt haben. Dazu läßt sich ein äußerer Grund für Beziehungen zu Mabuse anführen. Dieser hat — um 1508? — in dem Schloß Zuytborch für Philipp von Burgund gemalt, Jacopo de' Barbari arbeitete mit ihm zusammen (K. Justi, Rep. f. Kunstw. S. 348). Es wäre nicht zu verwundern, wenn Barbari den Kunst- und Amtsgenossen dem Mabuse empfohlen hätte. Mabuse war damals der erste Künstler in Antwerpen. Der ältere Quinten Massys, dessen Ruhm allein den des Mabuse überstrahlte, wird, während Cranach sich in Antwerpen aufhielt, in Löwen gelebt und sein 1509 vollendetes Sippenbild dort gemalt haben. Jedenfalls ist es Antwerpener Kunst und eine spätere, weniger strenge und stärker italianisierende, als die des Massys, die Cranach nachempfunden hat, als er die Frauen- und Kindergestalten des Frankfurter Sippenbildes schuf.

Wenn auch die überlieferte Gestalt des Sippenbildes einigen Anteil an der bedeutenden Erscheinung unseres Altares hat, so bleibt doch viel für Cranachs persönliches Verdienst übrig. Besonders der linke Flügel hat nicht bloß den Vorzug der Anordnung, sondern auch in Farbe und Stimmung eine Gehaltenheit, Sammlung und Stille, wie sie Cranach nicht oft erreicht hat. Mit dem Gekreuzigten von 1503 und der Ruhe auf der Flucht von 1504 bezeichnet er den Gipfel des Cranachschen Stiles. Er wirkt in der Tat groß. Das Fremdländische, das in der Maria-selbstdritt-Gruppe stärker verspürt wird, zeigt sich hier kaum (in der Maria-Cleophas-Gruppe). Der ehrenfeste Alphäus (Friedrich der Weise) gehört alles in allem zu dem Besten der gleichzeitigen deutschen Kunst und kann sich auch neben den rhythmisch anziehenderen beiden Paumgartner behaupten, zu denen er sich etwa verhält, wie Scharlachberger zu Rüdeshheimer. Langsam klingt der Ernst und die fromme Ruhe dieser hl. Gesippen in der typisch cranachschen aber doch noch persönlich gefühlten thüringer oder oberfränkischen Waldlandschaft aus. Der kleine Joseph der Gerechte hat auf den ersten Blick nur vier Zehen. Dr. Swarzenski hat mich hierauf, wie auf anderes aufmerksam gemacht, als er mir das Bild zeigte. Aber das scheint wohl nur so wegen der bei Cranach gewohnheitsmäßig großen Lücke zwischen der ersten und zweiten und der Verkrüppelung der kleinen Zehe. Die Körperverhältnisse des Zebedäus (Johann des Beständigen) sind minder geraten; die ungebührlich langen Beine sollen vielleicht dazu dienen, die Gruppe fester zu verbinden. Zebedäus ist auch nicht recht bei der Sache. Er lugt etwas verdrossen über sein Buch hinaus. Die Farbestimmung leidet unter dem obertonlosen Grau der Wände. Vortrefflich sind dagegen die beiden Knaben. Die Mitteltafel gibt ziemlich bewußte Staatsaktion, deren Feierlichkeit der etwas rustikale schlafende Joseph eher stört als mildert. Auch dieses Bild hat übrigens seinen besonderen malerischen Reiz, die intime luftige Ecke rechts hinter der Säule. Weniger Luft ist über der Empore, trotzdem Cranach einen prachtvollen prahlerischen Brokatvorhang zur Ver-

stärkung des Raumeindruckes dort aufgehängt hat. Die Heiligenscheine auf den Innentafeln bestehen, wie bei Cranach bis ins dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts hinein fast ausnahmslos, aus kurzen goldenen Lichtstrahlen. Die sechs männlichen Heiligen haben keine. Sind es lauter Bildnisse? Auf den Außentafeln tragen die heiligen Mütter solide tellerartige Nimben. Bei steinbildartig aufgefaßten Heiligengestalten niederländischer Schulen sind mir Heiligenscheine nicht erinnerlich; ähnliche Scheiben wie hier finden sich unter anderen bei Mantegna, Jacopo de' Barbari, Altorfer. Maria steht königlich in der Hoheit der Gottesmutter da, Anna sieht in ihrer Tracht (Haube und Schlappärmeln) gar spießbürgerlich und niederländisch aus. Der tiefe Schädel ist cranachisch, der verkniffene Mund vielleicht persönliche Eigenschaft der Dargestellten. Denn die hl. Anna scheint bildnisgetreu zu sein. Etwas versänftigt und verschönt finden sich dieselben Züge bei der hl. Anna und der Maria Salome der Innentafeln.

Dieser Umstand in Verbindung mit den zwei Kurfürstenbildnissen bereitet die Frage nach der ursprünglichen Heimat des Altares vor. Der glückliche Erwerber hält ihn, und offenbar mit Recht, für das verschollene Altarbild der Marienkirche in Torgau. Die Kurfürsten Friedrich und Johann stifteten zum Andenken an die am 12. Juli 1503 gestorbene Gemahlin Johanns, Sophie von Mecklenburg, am 19. Juli 1505 einen Altar in die Torgauer Marienkirche; »in honorem S. Annae et XII opitulorum fuit dedicata« (Flechsigt, Cr.-St. I, S. 81; »geweiht«, wie man übersetzt hat, würde vermuten lassen, daß der Altar damals bereits bestanden hätte; dann müßte es aber »consecrata« statt »dedicata« heißen). Die große Wahrscheinlichkeit, die sich aus den Bildnissen der beiden Kurfürsten, aus dem Gegenstand (Annenaltäre werden stets als Sippenaltäre gemalt; z. B. der Löwener Annenaltar des Massys) und aus dem Datum ergibt, verstärkt sich durch die Tatsache, daß das Vierzehn-Notthelferbild in Staffelform zu Torgau in der Marienkirche noch vorhanden ist. Es ist auf Lindenholz gemalt und (nach gütiger Mitteilung des Herrn Archidiakonus Past. Herrmann in Torgau) 1,17 m breit und 0,83 m hoch (nicht 84,5 zu 17,5 wie im Katalog der Dresdener Cranachausstellung von 1899 angegeben ist). Das dreimal vorkommende Frauenbildnis könnte also das der verstorbenen Kurfürstin sein. Allerdings geht stilistisch das Frankfurter Bild mit der durch die Dresdener Cranachausstellung in 1899 allgemein bekannt gewordenen Torgauer Staffel (Cr.-A. 98), durchaus nicht zusammen. Diese verrät ungemein den Einfluß der venezianischen Schule in der Halbfigurenanordnung, den Typen, dem dunkeln Grund. Aber die stilistische Verschiedenheit erklärt sich und ist gegen die Zusammengehörigkeit der Torgauer Staffel mit dem Frankfurter Altar keineswegs zu verwerfen, wenn man die in jedem Sinn mögliche und nach dem Stil des Notthelferbildes notwendige Vermutung aufstellt, daß Cranach zuerst die Staffel gemalt habe, nicht allzu viel Zeit nach dem Stiftungstag. Friedländer (Rep. f. Kunstw. XXII, 244) nimmt als Ent-

stehungsjahr etwa 1507 an; Flechsigt (Cr.-St. I, 82) setzt die Entstehung ins Jahr 1505. Mit dieser Jahreszahl ist, soweit zu beurteilen, die zu dem hl. Christoph des Torgauer Bildes benutzte Christophstudie in Weimar bezeichnet. Mir scheint die Staffel dem Wörlitzer Flügelaltar der Vermählung der hl. Katharina (Cr.-A. Nr. 127) besonders verwandt zu sein.

Die Einordnung der früheren Bilder Cranachs macht noch immer Schwierigkeiten. So stetig Cranach seit dem Beginn seiner vierziger Jahre, etwa 1515, in seinem Stil bleibt, so jähe Wendungen macht er vorher. Der Verfasser hat 1895 auf den Donaustil der Ruhe auf der Flucht, auf Verwandtschaft mit Altorfer und Wolf Huber, soweit ihm wenigstens bekannt, zuerst hingewiesen und den Gekreuzigten in Schleißheim, sowie das Bildnis des Rektors Reuß in Nürnberg bestimmt für Cranach beansprucht (Rep. f. Kunstw. XVIII, 424 ff.) gegen Bayersdorfers Abmahnung¹⁾. Nachdem sofort W. Schmidt, später Friedländer und Flechsigt beigetreten sind, scheint die Bestimmung nach und nach durchzudringen. Dafür, daß in der Tat Donaustil in den frühesten bekannten Werken Cranachs zu spüren ist, hat sich später mannigfache Bestätigung ergeben; stilistische: durch die richtige Bestimmung der Kreuzigungsholzschnitte von 1502 durch Flechsigt (Flechsigt, Cr.-St. I, 5 ff.), durch die Auffindung des Stephansholzschnittes von 1502 und der Kruzifixusholzschnitte in Wien und Dresden durch Campbell Dodgson (Jahrb. d. Pr. Ks. 1903, S. 284 ff.), auch durch die von Friedländer veröffentlichte und bestimmte Zeichnung in Berlin (Jahrb. d. Pr. Ks. 1902, S. 228 ff.); literarische schließlich auch durch die Verwertung der Scheurischen Nachricht, daß Lukas Cranach vor seiner Übersiedelung nach Wittenberg, also vor 1504 in Österreich gewesen sei, und durch die Ermittlung, daß das Bildnis von 1503 den Johannes Reuß darstellt, der im Sommersemester 1504 Rektor der Universität Wien war (Flechsigt, Cr.-St. I, 284 ff.²⁾. Wenn diese (für uns) früheste Stilperiode Cranachs noch nicht überall anerkannt wird, so ist ja die gleich darauffolgende, zu der auch die Berliner Zeichnung überleitet, sogar noch bis vor kurzem verkannt worden; die L C 1506 bezeichnete Marter der hl. Katharina in Dresden wurde, obgleich sie schon einmal richtig

1) In Anbetracht der vier Täfelchen aus dem Marienleben bei Herrn von Kaufmann in Berlin und der Verkündigung in der Augsburger Jakobskirche bin ich, wie ich seit der Cranachausstellung 1899 weiß, zu weit gegangen. Die Bilder rühren nicht von Cranach selbst her, sondern von einem Maler, der ihm in seiner Jugendzeit sehr nahe stand.

2) Als »Deutscher Meister vom Anfang des 16. Jahrhunderts« ist in der Publikation der Berliner Handzeichnungen ein Blatt mit dem ungläubigen Thomas mitgeteilt. Es hat, scheint mir, große Berechtigung auf die Zugehörigkeit zu den früheren (Donaustil-) Arbeiten des Lukas Cranach hin geprüft zu werden. Abgesehen von Eigentümlichkeiten der Form, denen Cranach treu bleibt (Faltenbildung, Hand- und Fußformen, besonders Daumen- und große Zehe), finde ich in dem derben Temperament und in den Formen auch bestimmte Anklänge an seine Kunst vor 1503.

als Cranach gegolten hatte, dem Maler wieder entzogen. Will man Pfähle einrammen für die zeitliche Einschichtung der Gemälde Cranachs bis zu dem Frankfurter Altar von 1509, so muß man neben den minder ergebigen Holzschnitten nach diesen wenigen sicheren oder nahezu sicheren Bildern greifen, dem Reußbildnis (Cr.-A. 148) und der Kreuzigung von 1503 (Cr.-A. 144), der Ruhe auf der Flucht von 1504 (Cr.-A. 1), dem Katharinenaltar von 1506 in Dresden (Cr.-A. 2 u. 3) und Lützschena (Abbildung der kunstgesch. Ges. f. phot. Publ.). Die einzuordnenden Bilder sind außer der Torgauer Staffel etwa folgende:

1. Die Frau des Johannes Reuß, Schloß Heidecksburg (Erfurter Ausstellung Nr. 131).

2. Die Heiligen Katharina und Barbara in Kassel (Kat. 143).

3. Die Vermählung der hl. Katharina in Karlsruhe (Cr.-A. 111).

4. Die Vermählung der hl. Katharina im Merseburger Dom (Cr.-A. 152).

5. Die Vermählung der hl. Katharina in Wörlitz (Cr.-A. 127).

6. Die Auferstehung zwischen der hl. Barbara und der hl. Katharina in Kassel.

1 und 6 kenne ich nur aus Abbildungen; 1 im Werk über die Erfurter Ausstellung von 1903 Meisterwerke der Kunst aus Sachsen und Thüringen, Magdeburg; 6 nur aus dem kleinen Druck in der »Kunstchronik« N. F. XV, 454 ff.

1. Dies von W. Schmidt zuerst bestimmte Bildnis macht als offenes Gegenstück zu dem 1503 datierten Bildnis des Mannes keine Mühe mehr.

2. Die Kasseler Heiligen setzt Friedländer oder setzte sie wenigstens in seinem Bericht über die Cranachausstellung (Rep. f. Kunstw. XXII, S. 237 ff.) um das Jahr 1514 an; Flechsig (Cr.-St. I, 81) scheint sie nahe an das Jahr 1504 heranzurücken; Hedwig Michaelson (Lukas Cranach d. Ä. Leipzig 1902, S. 34) meint, sie könnten sehr wohl noch vor 1504 entstanden sein. Mir kommt kein Bild des Cranach so schlackenlos venezianisch vor, wie dieses. Die hl. Katharina gibt im Gegensatz das Bewegungsmotiv der Judith Giorgiones in Petersburg so getreu wieder, daß man meinen sollte, Cranach habe dies Bild gesehen; selbst der ovale Schädelbau und der sanfte Blick haben etwas giorgioneskes. Die Tracht ist früh. Den am Hals übereinandergehenden pelzverbrämten Gewandsaum, den hohen Samtstoß des Brokatrockes der hl. Barbara finde ich nur in den letzten Jahren des 15. und in den allerersten des 16. Jahrhunderts. Barbara sieht nach Tracht und Angesicht deutsch aus, Katharina venezianisch; diese hat auch die engen venezianischen (besonders barbaresken) Längsfalten, die übrigens mehrfach und selbst um 1510 bei Cranach noch vorkommen. Die Nimben fallen auf: Lichtkreisbogen mit Lichtpunkten darin. Sind sie echt? Wenn Cranach in den zwei ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts Heiligenscheine malt, so sind es stets kurze Strahlen, die vom Kopf ausgehen. Die viel zu wenig beachteten Bilder waren nicht einmal 1899 in Dresden, gehören aber zu Cranachs anmutigsten und wohl-

klingendsten Schöpfungen. Den Katharinentypus hat Cranach um 1514 etwas vergrößert wieder aufgegriffen. Wann die Kasseler Tafeln entstanden sein könnten, weiß ich nicht. Kaum nach 1506. Am Ende wirklich noch vor 1504?

3. Das Karlsruher Bild. Friedländer, um 1512, bezweifelt (mit Janitschek) die Eigenhändigkeit. Flechsig (Cr.-St., I 80/81) bringt es mit der Ruhe auf der Flucht zusammen (in »Titelbilder Lukas Cranachs d. Ä. und seine Werkstatt«, Leipzig 1900, S. 10: möglicherweise noch vorher); H. Michaelson (S. 36): Werkstatt, Wiederholung des Wörlitzer Bildes (Cr.-A. 127). Mir scheint einiges, z. B. die lahme Zeichnung der Hände gering an dem Bild. Überhaupt sind die Formen unscharf, nicht zeichnerisch empfunden, wie bei Cranach sonst. Ich zweifle an der Eigenhändigkeit, wüßte auch das Bild nicht sicher einzuordnen. Schon den Trachteigentümlichkeiten nach (reiche Perlenstickereien statt Brokatstoffe) würde ich es gern für später halten als das Wörlitzer Bild (Cr.-A. 127).

4. Das Merseburger Dombild. Friedländer: im Cranachstil von 1508 etwa, vielleicht eigenhändig, doch mit einigen fremdartigen Zügen. Flechsig (Cr.-St. I, S. 99); um 1514; derselbe (ebenda, S. 287): wohl vor 1510 entstanden; derselbe (Tafelbilder, S. 11): mag etwa 1507/8 entstanden sein. H. Michaelson (S. 36): Arbeit eines ehemaligen Cranachschülers. Ich finde in dem delikaten Bildchen so viel Fremdes, daß ich nicht wage, es dem Cranach zuzuschreiben, obwohl ich es ihm auch nicht absprechen kann. Verwandt scheint mir die Zeichnung zum hl. Georg in Budapest (Schönbrunner und Meder VII, 723).

5. Die Vermählung der hl. Katharina in Wörlitz. Friedländer (Rep. f. Kunstw. XXII): etwa 1508; derselbe (Tafelmalerei des 15. und 16. Jahrhunderts, Text zum Erfurter Ausstellungswerk S. 9): zwischen 1506 und 1510. Flechsig (Cr.-St. I, 84/85): keinesfalls vor 1507, weil Friedrich der Weise die Haare auf dem Flügelbild kurz trägt und das taten erst seit 1507 (ebenso derselbe in Tafelbilder Lukas Cranachs d. Ä., S. 11). H. Michaelson (S. 28): 1510. Der venezianische Zug ist gerade bei diesem Bild allgemein bemerkt worden. Während in den schwammigen Frauentypen der Torgauer Staffel Barbaris Vorbild unverkennbar ist, erinnert das Wörlitzer Bild auch an die mondänen Heiligengesellschaften und -Figuren des Lotto, Bartolommeo Veneto, Previtali. Dennoch ist es eines der persönlichsten und stärksten Bilder Cranachs. Da es noch große Typenverwandtschaft mit der Marter der hl. Katharina von 1506 hat (die für Cranach ungewöhnlich hervorknospenden Augen), so mag es bald nach dieser entstanden sein, also wohl in 1507, gewiß vor der Reise in die Niederlande. Von dem Katharinenaltar scheint mir übrigens der Dresdener Flügel Gesellenarbeit (kraftlos; leere Hand- und Kopf- formen und Gesichtstypen); der Flügel in Lützschena ist, nach der Wiedergabe der kunsthistorischen Gesellschaft für photographische Publikation zu urteilen, durchweg eigenhändig und weit charaktervoller als die Mitteltafel in Dresden.

6. Die Auferstehung in Kassel. W. Schmidt setzt

(Kunstchr. N. F. XV. 454 ff.) das zierliche Altärchen, das er früher besessen hat, mit Flechsig in die Zeit von 1508/9. Es ist wie die Tracht der hl. Katharina ausweist (Häubchen, gleich dem der Maria Cleophas in Frankfurt, und schlappärmlicher Überrock), unmittelbar nach der niederländischen Reise gemalt.

Übersieht man hiernach die besprochenen Gemälde, so ergibt sich die folgende Gruppierung:

1. Bis 1504 (»Donaustil«): die Bildnisse des Reuß und seiner Frau und der Gekreuzigte von 1503; die Ruhe auf der Flucht von 1504.

2. Bis gegen 1506 (Nachwirkung Nürnberger Eindrücke? des Dürerkreises?): der Katharinenaltar in Dresden und Lützsena von 1506.

3. Bis gegen 1508 (Nachwirkung venezianischer Vorbilder): das Nothelferbild in Torgau; die Vermählung der hl. Katharina in Wörlitz.

4. 1508/9 (Nachwirkung der niederländischen Eindrücke): der Sippenaltar in Frankfurt von 1509 und die Auferstehung in Kassel.

Der Frankfurter Altar verkörpert, wie die Bilder von 1503 und 1504 und wie der Katharinenaltar in Dresden und Lützsena, wie die Wörlitzer Vermählung der hl. Katharina, wie fast jedes Bild vor ihm einen Stilwechsel Cranachs. Er läßt einen Rückblick auf die frühere Zeit zu, enthält aber den späteren, typischen Cranach schon im Keim. Ein so frisches und bewegliches Temperament auch noch aus ihm spricht, man kann doch bereits sehen, wie die Sprache des Malers allgemeiner, leerer werden, wie sein Stil schließ-

lich erstarren wird. Die Kunst Cranachs gleicht einem Bergwasser, das durch ein kurzes, schroffwandiges Hochtal eng und tief, in jähren Windungen, rastlos und stürmisch hindurchbricht und überraschend schnell in die Ebene hinabschießt. Da strömt es in die Breite und fließt flach und gemächlich geradeswegs lange, öde Strecken bis zur Mündung.

Wenn die Erwerbung des Sippenaltars der Städel'schen Sammlung ein künstlerisch und kunstgeschichtlich gleich wichtiges Bild zugeführt hat, so war der Kaufpreis (100000 Mark, glaube ich) nicht gering. Er kommt, selbst abgesehen von dem hohen Wert eines solchen Hauptwerkes, nicht in Betracht, wenn man bedenkt, daß das kostbare Stück vor dem Handel und der amerikanischen Gefahr nun glücklich und stattlich geborgen ist. Zu einem kleinen Teil ist der Preis durch Schenkungen Frankfurter Kunstfreunde bereits aufgebracht. Aber man braucht nicht zu besorgen, daß der Rest den Jahresetat des Städel'schen Kunstinstitutes auf längere Zeit hinaus belaste. Es gibt wenig deutsche Städte, in denen der Gemeinsinn sich so von selbst versteht und auch bis in die mittleren Schichten des Wohlstandes hinunter verbreitet ist, wie in Frankfurt. Das ist der Segen alter Kultur und das Erbeil reichsstädtischen Wesens. Und da es in Frankfurt weder an Interesse für den neuen Cranach fehlt — das beweist der Zudrang zu dem noch nicht öffentlich ausgestellten Bild —, noch an Mitteln, so wird der volle Kaufpreis des Bildes bald aufgetrieben sein. Denn wenn Frankfurt fährt, fährt es vierspännig.



DIE HL. JUNGFRAU MIT KIND DIE HL. ANNA
 AUSSENSEITEN DER FLÜGEL VOM ALTAR DER HL. SIPPE VON LUKAS CRANACH
 FRANKFURT, STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT



ABB. 4. BEGARELLI, MADONNA IM MUSEO ESTENSE ZU MODENA

ANTONIO BEGARELLI

VON DR. SIEGFRID WEBER IN ZÜRICH

EINE eigenartige Gattung der Plastik bildete sich in Modena zu Ende des 15. und in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts heran. Es sind nicht Werke in Marmor von äußerlichem Glanze, welche hier geschaffen wurden, sondern realistische Darstellungen der heiligen Geschichte in Gruppen von lebensgroßen Tonfiguren, welche ganze Kapellen der Kirchen ausfüllen. Sie rufen den Eindruck der Wirklichkeit hervor und erwecken den Anschein, als ob die Szenen sich wie auf einer Bühne vor den Augen des Beschauers abspielen, wodurch sie der Einbildungskraft des Volkes entgegenkommen. Tatsächlich ist auch wohl in Maskeraden, theatralischen Spielen und Vorführungen, welche im Mittelalter an vielen Orten in den Kirchen stattfanden, der Ursprung dieser Art künstlerischen Schaffens zu suchen¹⁾. Schon aus sehr früher Zeit finden sich solche bemalte Tongruppen in Oberitalien, besonders Darstellungen der Geburt Christi, Anbetung der Könige und sogenannte heilige Gräber. Beispiele derart sind die aus dem 14. Jahrhundert stammende Anbetung der Weisen in S. Stefano (Kapelle S^{ta} Trinità) zu Bologna und eine etwa der gleichen Zeit angehörige Grablegung in St. Anastasia zu Verona. Bei den Formen dieser Figuren waltet noch eine gewisse Befangenheit; erst im 15. Jahrhundert entwickelt sich diese Tonplastik zu einem Zweig wirklich künstlerischer Tätigkeit. Die ersten Bildhauer von Ruf, welche sich mit derartigen Aufgaben befaßten, waren Niccolo dell' Arca und Vincenzo Onofri in Bologna.

Von ersterem Künstler ist in dieser Beziehung besonders bemerkenswert eine Klage um den toten Christus in der Kirche S^{ta} Maria della Vita zu Bologna. Hier ist der realistische Ausdruck des Schmerzes bei den Frauen fast übertrieben und überschreitet die Grenzen des in der Plastik Erlaubten. Die Gesichter sind verzerrt, der Mund zum Schreien geöffnet und in den Bewegungen ist die äußerste Verzweiflung zum Ausdruck gebracht. Ähnlichen, wenn auch nicht so übertriebenen Naturalismus, zeigt eine Tongruppe der Anbetung der Könige von Vincenzo Onofri in S. Petronio. In Bologna aber schufen die Künstler nur vereinzelt, wenn auch für die späteren vorbildlich, solche Werke, während in dem benachbarten Modena zwei Bildhauer sich fast ausschließlich dieser Gattung der Kunst widmeten: *Guido Mazzoni* und *Antonio Begarelli*.

Unsere Betrachtung wird sich in der Hauptsache mit dem letzteren Künstler beschäftigen, dennoch muß ich auch über das Schaffen Guido Mazzonis einen Überblick geben schon wegen der Erörterung der Frage, ob die so verschiedenartige Kunst beider Meister im Verhältnis zueinander steht oder nicht. Beide Bildhauer haben in der kunstwissenschaftlichen Literatur bis jetzt nicht die Beachtung gefunden, welche sie verdienen. Die wenigen Forschungen, welche über sie vorhanden, sind meist älteren Datums, doch sind einzelne wegen der Veröffentlichung und Verarbeitung des urkundlichen Materials nicht ohne Bedeutung und auch für mich bei dieser Untersuchung von Nutzen gewesen. Das für die heutige Forschung in dieser Beziehung brauchbarste Werk ist dasjenige von Malmusi: *Le opere di Guido Mazzoni e Antonio Begarelli* (Modena 1823). Noch älter, aber ebenfalls kritisch ist das Buch von Tiraboschi: *Notize de' Pittori Scultori, Incisori ed Architetti natii degli Stati di Modena* (Modena 1786). Andere noch ältere ähnliche Schriften, wie die von Vedriani, Pagani, Scannelli und andere sind unkritisch. Venturi hat im 3. Jahrgang des *Archivio Storico dell'Arte* einen »La scultura Emiliana nel Rinascimento« betitelten Aufsatz über Guido Mazzoni veröffentlicht. Die Fortsetzung desselben, welche Antonio Begarelli behandeln sollte, ist leider nie erschienen. Von zeitgenössischen Nachrichten ist die handschriftliche Chronik des Lancilotto von Bedeutung²⁾. Vasari erwähnt Guido Mazzoni, im Leben des Giuliano da Majano, Begarelli im Leben des Benvenuto Garofalo und Girolamo da Carpi, sowie einmal kurz im Leben Michelangelos. Dem Mazzoni gibt Vasari den Beinamen Modanino, Begarelli nennt er Modana. Eine das

1) Hierauf macht auch Venturi aufmerksam in dem Aufsatz: *La Scultura Emiliana nel Rinascimento*, im *Archivio Storico dell'Arte*, Bd. III., S. 5.

2) Auch im Druck erschienen und herausgegeben: *Cronaca di Tommasino Lancilotto*, pubblicata per cura della Deputazione di Storia Patria dell' Emilia.

Leben und die Werke dieser Künstler vom stilkritischen Standpunkte aus betrachtende Arbeit, welche den heutigen wissenschaftlichen Anforderungen genügt, gibt es demnach noch nicht. Deshalb habe ich mir hier die Aufgabe gestellt, ein einheitliches Bild des Antonio Begarelli und seiner Kunst vor Augen zu führen. Zu diesem Zweck will ich die nicht beglaubigten und nicht datierten Werke ihrem Stil nach in die verschiedenen Perioden der Lebensarbeit des Künstlers einzureihen unternehmen, auch seine eigenhändig geschaffenen Gestalten, von denen durch Schülerhände geformten scheiden. Um aber die Kunst dieses Meisters und ihre Entwicklung recht verständlich zu machen, schenke ich nun wie gesagt zunächst seinem Vorgänger Guido Mazzoni einige Beachtung.

Das Geburtsjahr dieses Künstlers ist unbekannt. Wie Venturi in dem erwähnten Aufsatz darlegt, hat Mazzoni seine künstlerische Tätigkeit offenbar mit der Herstellung von Masken für die kirchlichen Spiele begonnen¹⁾. Vielleicht war in der Tonbildnerei Galeotto Pavesi sein Lehrer, der 1463 Tonfiguren für den Dom von Parma schuf²⁾. Mazzonis erste um 1475 entstandene Arbeit, die Gruppe der Beweinung Christi in der Kirche der »Minori Osservanti« in Busseto bei Parma erinnert tatsächlich noch sehr an des Künstlers handwerkliches Schaffen bei der Verfertigung von Masken. Der Ausdruck der Züge dieser Figuren trägt nämlich noch etwas Maskenhaftes an sich, das sich vor allem in dem großen grobgeformten Mund der Wehklagenden offenbart. In den späteren Werken, einer ähnlichen Pietà in S. Giovanni decollato zu Modena aus dem Jahre 1480, einem höchst naturwahren Presepe im Dom daselbst, und der Beweinung des toten Christus in S^a Maria della Rosa zu Ferrara von 1485 tritt diese Eigentümlichkeit mehr zurück. Der Ausdruck des Schmerzes jedoch hat in allen Kunstwerken Mazzonis etwas allzu Grimassenhaftes. Mazzoni stellt seine Figuren, ebenso wie Niccolò dell' Arca, alle auf gleichem Niveau nebeneinander ohne eine besondere kunstvolle Gruppierung. Der Wirkung sucht Mazzoni durch naturalistische, bunte Bemalung zu Hilfe zu kommen. Alle seine Gestalten zeugen von ausgeprägtem Realismus, der sich auch in Äußerlichkeiten, wie in der Gewandung zeigt; hat der Künstler auf dem Presepe im Dom die Dienstmagd, welche dem Christkindchen den Brei bläst, doch sogar mit einem zerrissenen Ärmel dargestellt. Wie naturwahr ist ferner die derbe Handwerkerkleidung von Joseph von Arimathia auf den verschiedenen Beweinungen gegeben! Aber nicht nur äußerliche Naturwahrheit sucht Mazzoni, sondern in seine derben, aus dem Leben gegriffenen Gestalten versteht er auch die Empfindungen der Seele hineinzulegen. Wie herrlich ist nicht auf den Darstellungen der Pietà die tiefe Trauer in den Zügen der Johannes-

gestalten ausgedrückt! Und selbst der übermächtige Schmerz im Antlitz der Marien wirkt doch nur deshalb grimassenhaft, weil der Künstler über die Möglichkeit hinaus die Qual und die Trauer der Seele darstellen wollte. Durch diese einer bedeutenden Künstlernatur würdige Bestrebung verfehlte er den Eindruck auf seine Zeitgenossen nicht. Sein Ruf verbreitete sich deshalb schon während seines Lebens weit über die Grenzen seiner Heimat, und von weiter wurden ihm ehrenvolle Aufträge zuteil. So wurde er 1490 nach Neapel berufen, um auch dort eine seiner realistischen Darstellungen zu schaffen. Von diesem Kunstwerke, das leider heutigen Tages auseinandergenommen ist, befinden sich noch einige Figuren in der Kirche Montoliveto daselbst. Fünf Jahre darauf, 1495, nahm ihn Karl VIII. von Frankreich in seine Dienste. Mazzoni schuf für diesen Herrscher dessen großes Grab in St. Denis, das aber leider während der Revolution 1793 zerstört wurde¹⁾. — Laut der alten zeitgenössischen Chronik des Belleardi kehrte Mazzoni 1516 wieder in seine Heimat Modena zurück, woselbst der Meister bald darauf 1518 starb. Werke aus diesen seinen letzten Lebensjahren sind uns nicht mehr erhalten.

Es ist eine durchaus eigenartige Künstlerpersönlichkeit, welche uns in Guido Mazzoni entgegentritt. Er führt uns Werke in der Plastik vor Augen, die einen so volkstümlichen Naturalismus aufweisen, wie wir solchem in der Skulptur kaum wieder begegnen, und über welchen man Mängel, wie die etwas allzu einförmige Komposition und die Wiederholung einzelner Gestalten vergißt. Entfernt erinnert diese Kunst an dasjenige, was uns die späteren Niederländer in ihren Gemälden an lebenswahren Szenen vor Augen führen. Unwillkürlich drängt sich da die Frage auf, wie kam es, daß in Modena so ohne Vorgänger plötzlich ein derartiges künstlerisches Genie erscheint? Rätselhaft und ungelöst ist bis heute die Frage, wo Guido die Anfangsgründe seiner Kunst erlernt hat. Keinen Bildhauer von Bedeutung hat Modena vor Mazzoni aufzuweisen und auch von auswärtigen Plastikern waren nicht besonders hervorragende in Modena beschäftigt. Selbst der Donatello-Schüler Agostino di Duccio, von dem ein unbedeutendes Relief an der Südseite des Domes sich befindet, war doch nur ein Meister zweiten Ranges und in seiner Art so völlig von Mazzoni verschieden, daß er kaum einen Einfluß auf diesen ausüben konnte. Mag das Formen in Ton Mazzoni auch immerhin durch die Maskenfabrikation vertraut geworden sein, für die künstlerische Bemeisterung aller Einzelheiten des Figürlichen bedurfte es doch einer Anlehnung an wirkliche Kunstwerke und der Anweisung und des Lernens bei einem Bildhauer von Fach. Bei wem dies aber stattgefunden hat, darüber gibt die Kunstgeschichte bis heute keine Antwort. — Mir scheint nun aber, daß die Vermutung nahe liegt, daß Guido die Unter-

1) Dies geht auch hervor aus der erwähnten Chronik des Lancilotto (Bd. X, S. 311 in der angeführten gedruckten Ausgabe).

2) Venturi: La Scultura Emiliana nel Rinascimento im Archivio Storico dell'Arte, Bd. III, S. 8.

1) Der Sockel war von schwarzem Marmor, das Figürliche von Bronze. Vgl. Venturi a. a. O., S. 20. Daselbst auch eine Abbildung nach einem alten Stich auf S. 21.

weisung und Anregung, welche er in Modena nicht finden konnte, im nahen Bologna gesucht hat, wo die Plastik blühte, ja der Ausgangspunkt für die ganze Bildhauerschule der Emilia war. Hier wirkte, wie wir sahen, Niccolo dell' Arca schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts: vom Jahre 1463 ist die »Klage um den Leichnam« in S^{ta} Maria della Vita daselbst datiert, welche im Aufbau so viel Ähnlichkeit mit den einige Jahrzehnte später von Mazzoni errichteten Gruppen hat. Allerdings geht die Wucht des Schmerzensausdrucks hier noch über das hinaus, was Mazzoni zu bieten wagt, aber gerade der rücksichtslose Realismus, verbunden mit Seelenausdruck, ist ja dasjenige, was so unvermittelt bei Guido Mazzoni erscheint. Die Schule von Bologna aber zeigt stets als eine Erbschaft von der dortigen Tätigkeit des Jacopo della Quercia ein besonderes Streben nach Naturwahrheit und einen gewissen, von der antiken Kunst abweichenden Naturalismus, verbunden mit der Wiedergabe innerlicher Gemütsbewegungen. Eine weitere Eigenart ist die besonders reichliche Darstellung der Gewänder. Diese von Jacopo della Quercia übernommenen Eigentümlichkeiten finden sich am meisten ausgebildet bei Niccolo dell' Arca, der überhaupt sehr von dem großen Sienesen beeinflußt erscheint. Andererseits aber sind es auch jene Eigenschaften, die deutlich in den Gruppen Mazzonis hervortreten. Auch hier sehen wir die Körperformen meist verdeckt durch die reiche, aus dicken Stoffen bestehende, naturalistisch gegebene Gewandung; auch bei Mazzoni ist der Realismus in Ausdruck und Gestaltung das charakteristische Merkmal. Zudem ist jene Pietà des Niccolo dell' Arca in Bologna den

Gruppen Mazzonis auch im Aufbau so ähnlich, daß sie als Vorbild für diese erscheint. Aus allen diesen Gründen glaube ich daher, daß Guido Mazzonis Stil auf demjenigen des Niccolo dell' Arca beruht, ja daß er vielleicht als dessen Schüler bezeichnet werden kann. Indirekt aber würde somit Guidos Kunst auch auf diejenige des Jacopo della Quercia zurückzuführen sein, ja vielleicht wäre letztere ohne die Tätigkeit des großen Sienesen in Bologna und ohne den dadurch hervorgerufenen Einfluß desselben auf die Skulptur der Emilia nie so kraftvoll und doch innerlich in die Erscheinung getreten¹⁾.

Die Kunst Guido Mazzonis erregte, da sie volkstümlich war, einen über ihren eigentlichen Wert hinausgehenden Ruf und Einfluß, und regte deshalb zur Nachahmung an anderen Orten an. Es ist mir

1) Venturi: La Scuola Veneta in Bologna, L'Arte 1905, S. 26, weist allerdings darauf hin, daß Jacopo della Quercia seinerseits durch die in Bologna wirkende venezianische Bildhauerschule, besonders durch die Massegne und Andrea da Fiesole, beeinflußt wurde. Sicher macht sich, wie auch ich glaube, dieser Einfluß in der Gesamtanordnung des Professorengrabmals des Galeazzo Bentivoglio bemerkbar. Daß aber Jacopo seinen Stil durch diesen Einfluß erst in Bologna ausbildete, halte ich nicht für möglich, da er schon als fertiger Künstler, der seinen Ruf durch die Fonte Gaja in Siena begründet hatte, dorthin kam. Der Stilcharakter der Figuren seiner Werke der Bologneser Zeit und später ist aber im wesentlichen der gleiche, wie er uns schon in der Fonte Gaja entgegentritt. Mag Jacopo della Quercia einige Anregung in Bologna empfangen haben, jedenfalls ist an den Werken der zeitgenössischen einheimischen Bildhauer zu erkennen, daß er mindestens ebensoviel, ja mehr, der dortigen Schule gegeben hat.



GUIDO MAZZONI. BEWEINUNG CHRISTI. FARBIGE TONGRUPPE IN SAN GIOVANNI IN MODENA



ABB. 1. GRUPPE DER BEWEINUNG CHRISTI IM MUSEUM ZU VARALLO. (VON MAZZONI BEEINFLUSST)

daher sehr wahrscheinlich, daß die zahlreichen und großen Gruppen bunt bemalter Tonfiguren, welche in den Kapellen der Sacri Monti mancher Orte Oberitaliens zu sehen sind, der Anregung Mazzonischer Werke ihre Entstehung verdanken. Es handelt sich dabei vor allem um solche Darstellungen an den Wallfahrtsstätten zu Varallo, Orta, Varese und Locarno. Hauptsächlich die älteren unter ihnen lassen in der natürlichen, wie zufällig erscheinenden Komposition eine Anlehnung an den Meister von Modena erkennen. Dies beweisen mir in erster Linie die ältesten noch aus dem Ende des 15. und aus dem 16. Jahrhundert stammenden Werke in Varallo. Nach Samuel Butler¹⁾ ist die Kapelle der Grablegung die erste, welche Figuren enthielt. Die Statuen dieser Grablegung, welche demnach also die ältesten sind, werden jetzt in dem kleinen Museum des Bergstädtchens aufbewahrt, da sie in der betreffenden Kapelle durch moderne ersetzt wurden. Das alte Bildwerk ist noch recht roh und primitiv, auch sind die Figuren nicht aus gebranntem Ton hergestellt, sondern aus Holz

handwerksmäßig geschnitzt und bemalt. Durch die Anordnung jedoch, welche im Museum dieselbe ist, wie früher in der Kapelle, sowie in den groben, maskenhaften Gesichtszügen, wird man unwillkürlich an Mazzonis Gruppen in Busseto und andere seiner Werke erinnert (Abb. 1). — Auch die nächstältesten Darstellungen: die Anbetung der Hirten und das Presepe, letzteres von Gaudenzio Ferrari, erinnern an der einfachen schlichten Art und der natürlichen Gruppierung noch an die Weise Mazzonis. Dies spricht mir dafür, daß durch Mazzonis Kunst die Anregung, solche Gruppen zu schaffen, gegeben wurde.

Mit dem Tode Mazzonis aber war vor allem in der Plastik Modenas die Spezialität der Tongruppen nicht erloschen, vielmehr setzte eine jüngere Kraft jene Art der Skulptur fort, dieselbe noch verfeinernd und veredelnd. Es war *Antonio Begarelli*, welchem die Kirchen Modenas in den großartigen Terrakottawerken ihre schönste Zierde verdanken. Das Geburtsjahr Begarellis ist unbekannt, doch läßt sich aus verschiedenen urkundlich überlieferten Umständen schließen, daß der Künstler Ende des 15. Jahrhunderts geboren wurde¹⁾. Auch über den Lehrgang, wie

1) Samuel Butler: *Ex Voto, Studio Artistico sulle Opere D'Arte del Sacro Monte di Varallo*. Edizione Italiana di Angelo Rizzetti. (Novara 1894, S. 51, 52 und 275.)

1) Tiraboschi, *Notizie de' Pittori, Scultori etc. Modenesi*, S. 105 ff.

überhaupt über die gesamte Jugendzeit Begarellis sind wir wenig unterrichtet. Gegen die früher fast allgemeine Annahme¹⁾, daß Guido Mazzoni dem Begarelli die ersten Unterweisungen in der Plastik gegeben hat, sind von Venturi²⁾ und Perkins³⁾ Bedenken geäußert. Es wurde eingewendet, daß Mazzoni während der eigentlichen Lehrjahre Begarellis nicht in Modena weilte, und der Stil Antonios in vielem sehr von demjenigen Guidos abweicht, vielmehr in seiner Ruhe und Formenschönheit demjenigen des Tonbildners Alfonso Lombardi gleicht. Auch sind die Bildwerke Begarellis nie bunt bemalt, vielmehr gab der Künstler denselben nach Vasari eine Farbe von marmorähnlichem Glanz, die im Laufe der Zeit bei neuem Anstreichen einem grauen Steinton gewichen ist. Hierbei darf aber nicht außer acht gelassen werden, daß gerade die frühesten Arbeiten des Antonio Begarelli im übrigen eine auffallende Anlehnung an Mazzoni zeigen; auch ist es durchaus nicht unmöglich, daß Antonio noch in den letzten Lebensjahren Mazzonis dessen Gehilfe war, ja ihn vielleicht sogar in dieser Eigenschaft nach Frankreich begleitet hat⁴⁾. Es ist jedenfalls auffallend, daß bald nach dem Tode Mazzonis erst Arbeiten Begarellis entstanden sind, von denen wir Kunde haben. Hierdurch werde ich in meiner Vermutung bestärkt, daß Antonio sich zu Mazzonis Lebzeiten mit einer Stellung als dessen Gehilfe oder Mitarbeiter begnügte. Daß Begarelli sich dann nach und nach immer mehr den idealeren Stil des Cinquecento aneignete, mag mehr durch den Einfluß der gesamten zeitgenössischen Kunst, als durch einen einzigen Lehrmeister hervorgerufen sein. Erfüllte doch der Geist Michelangelos das gesamte 16. Jahrhundert. Kein Wunder daher, daß auch Begarelli sich dem Einfluß der Werke dieses größeren Genius nicht ganz entziehen konnte. Andererseits hegte auch Buonarrotti tiefe Bewunderung für die Bildwerke Begarellis. Soll doch Michelangelo nach Vasari beim Anblick der Tongruppen Begarellis ausgerufen haben: «Wenn diese Erde Marmor würde, dann wehe den Statuen der Alten»⁵⁾.

Begarelli offenbart also in seinen Gruppen und Statuen im allgemeinen eine Richtung, welche dem 16. Jahrhundert entsprechend nicht mehr die bloße naturgetreue Wiedergabe des Einzelnen erstrebte, sondern die Formen der Natur mit künstlerisch idealisierter Schönheit verband. Trotzdem glaube ich an den Frühwerken Begarellis zu erkennen, daß dieser in seiner Jugend unter dem Einfluß des Guido Mazzoni stand⁶⁾. Diese Einwirkung sehe ich deutlich

in dem, seinem Stilcharakter und der noch einfachen Gruppierung nach zu urteilen offenbar frühesten Werk Begarellis, einer Darstellung von Christus im Hause der Maria und Martha, in einem seitlichen Durchgang von St. Domenico in Modena¹⁾. Die Mitte nimmt die stehende Gestalt Christi ein, vor welchem Martha mit hingebendem Aufblick und inniger Verehrung kniet, wohl in dem Augenblick, in welchem sie die Worte spricht: «Herr, wärest du hier gewesen, mein Bruder wäre nicht gestorben.» Zur Linken an der Wand stehen zwei Jünger, während von rechts Maria herantritt und weiter hinten durch einen Tisch, an welchem zwei Frauen sitzen und zu dessen Seite einige Wasserkrüge stehen, angedeutet ist, daß der Künstler sich die Szene als in einem Innenraum vor sich gehend gedacht hat.

Die Anordnung der einzelnen Figuren ist hier sehr einfach und erinnert besonders darin, daß alle Gestalten auf einem Niveau nebeneinander gestellt sind, noch vollkommen an die Gruppenbildung des Guido Mazzoni. Auch in den einzelnen Statuen, besonders denjenigen der Jünger, verrät sich noch in der Behandlung der Gewandung, der Stellung und dem etwas starren und nichtssagenden Gesichtsausdruck eine gewisse Unfreiheit, welche die Arbeit als Jugendwerk charakterisiert²⁾. Nur in der Gestalt der Martha finden sich bereits die Charaktereigentümlichkeiten und der Stil Begarellis voll ausgeprägt: wunderbar ist in den Zügen ihres schönen Antlitzes die völlige Hingabe an den Heiland zum Ausdruck gebracht. Im übrigen aber sind die Anklänge an Guido Mazzoni hier stärker, als auf irgend einem anderen Werke Begarellis. Dies aber ist nach meiner Überzeugung, da die Arbeit sich durch die erwähnten Unfreiheiten als Frühwerk ausweist, ein deutlicher Beweis, daß Begarelli sich offenbar durch Guido Mazzoni und an dessen Werken herangebildet hat.

Als Frühwerk gesichert³⁾ ist die bereits 1524 begonnene große Gruppe der Beweinung Christi unter dem Kreuz in der Kirche St. Agostino (auch S^{ta} Maria Pomposa genannt) zu Modena⁴⁾ (Abb. 2). Es ist das früheste durch Überlieferung datierte Werk, welches aber im Aufbau und in der allgemeinen Vollendung bereits die soeben besprochene Gruppe in S. Domenico übertrifft, aus welchem Grunde ich glaube, mit Recht letztere noch vor die Pietà in St. Agostino setzen zu müssen. Die künstlerische Aufgabe, welche Begarelli in St. Agostino gestellt war, ist wegen des Umfanges und wegen der Figurenzahl bereits eine viel umfassendere, auch ist hier der Einfluß Mazzonis noch deutlich, jedoch weniger in der Komposition, als in

1) Nur Forcirolo, *Antiqua et recentia illustrium virorum Mutinensium monumenta*, äußert bereits die Vermutung, daß Alfonso Lombardi Begarellis Lehrer gewesen sei.

2) *La Scultura Emiliana etc.* Archivio Storico dell'Arte, III, S. 23.

3) Perkins, *Italian Sculptors* S. 254. (London 1868.)

4) 1507 war Mazzoni vorübergehend in Modena. Vgl. Venturi a. a. O.

5) *Im Leben Michelangelos.* Ausgb. Mil. VII, S. 281.

6) Dies wird übrigens außer von Venturi und Perkins fast allgemein angenommen. Vgl. Burckhardt-Bode, Cice-

rone 518 c. — Malmusi, *Le opere di Guido Mazzoni e Antonio Begarelli* u. a.

1) Phot. Alin. Nr. 15678 und 15679.

2) Als solche ist sie auch von den meisten Schriftstellern angesehen; nur Burckhardt-Bode, Cicerone, und Lübke, *Geschichte der Plastik*, führen sie als Spätwerk an, letzterer offenbar auf Burckhardt fußend.

3) *Chronik des Lancelotto*; Malmusi a. a. O.

4) Phot. Alin. Nr. 15666.



ABB. 2. ANTONIO BEGARELLI. BEWEINUNG CHRISTI UNTER DEM KREUZ IN ST. AGOSTINO ZU MODENA

dem an Übertreibung grenzenden Ausdruck des Schmerzes bei einzelnen Figuren. Die Gesichtstypen gleichen noch vollkommen denjenigen der Marien auf den Beweinungen Mazzonis. Auch der rechtsstehende und sich vorbeugende Johannes zeigt jene vom Schmerz allzu verzerrten Züge, welche die Eigentümlichkeit und in gewisser Weise den Fehler der Werke Guidos ausmachen. Vollkommen den Begarelli eigenen Stil zeigen dagegen die drei jugendlichen Marien, von denen besonders die beiden knieenden in Gestaltung und Bewegung völlig denjenigen der Gruppe in S. Domenico gleichen. Die still ergebene Trauer ist ergreifend bei der stehenden Maria und der schönen Gestalt des ganz rechts befindlichen Nikodemus gegeben. Ich weise diesbezüglich besonders auf das schmerzverzerrte Antlitz und den Faltenwurf der Gewandung Marias hin, welche den eben vom Kreuz herabgenommenen Leichnam auf ihrem Schoße hält. Trotzdem zeigt dieses Kunstwerk gegenüber demjenigen von S. Domenico schon einen großen Fortschritt, sowohl in der vollendeten Schönheit einzelner Figuren, als auch in der malerischen Anordnung der Gestalten, welche hier nicht mehr wie bei Mazzoni auf flachen Untergrund nebeneinander gestellt, sondern auf welligem, nach der Mitte ansteigendem Boden in künstlerischer Weise aufgebaut sind. Durch die verschiedenen Stellungen der einzelnen Gestalten ist die Gruppe gut belebt, dabei ist in wunderbar vollendeter Weise zum Ausdruck gebracht, wie sich Aller Aufmerksamkeit nach der Mitte hin auf den Leichnam Christi konzentriert. Schon sehr barock sind die beiden klagenden, oben zur Seite des Kreuzes schwebenden Engel gebildet, im übrigen aber ist es ein Werk voll des edelsten Wohllautes, ein Werk voll feiner Harmonie und klassischem Schönheitsgefühl, wo naturwahre Bewegungen nicht mehr, wie bei Mazzoni nach der Natur kopiert, sondern vom Künstler veredelt und durchgeistigt sind. In diesen Eigentümlichkeiten zeigt sich in Begarelli der Künstler des 16. Jahrhunderts, während Mazzoni in seinem strengen Naturalismus als der typische Vertreter des Quattrocento gelten kann.

Ein weiteres Frühwerk Begarellis, das etwa gleichzeitig mit der Kreuzabnahme in St. Agostino entstanden sein dürfte, ist eine Madonna mit Kind und dem kleinen Johannes, welches ursprünglich außen am Stadthaus von Modena aufgestellt war. Jetzt befindet es sich im Museo Civico¹⁾. Die drei Gestalten bilden für sich eine kleine Gruppe. In Auftrag gegeben wurde dieselbe urkundlich 1522, und zwar dem Sohne des Antonio Begarelli, Lodovico²⁾. Dieser hat jedoch, wahrscheinlich durch Tod verhindert, den Auftrag nicht ausgeführt, denn unter dem Jahre 1528 findet sich in der handschriftlichen Chronik Lanciottos die Kunde von der Vollendung der Arbeit durch Antonio. Die Arbeit entzückt trotz einiger Mängel, zu denen die allzu großen Hände und Füße Marias zu rechnen sind, durch ihre zarte Anmut in

Ausdruck und Bewegung. Zum erstenmal läßt sich hier auch die Fähigkeit Begarellis erkennen, die kindlichen Formen meisterhaft zu beherrschen. Der Einfluß Guido Mazzonis tritt hier bereits zurück. Dagegen erblicke ich im Typus und in der Gewandung einen Anklang an die Art des Jacopo della Quercia, welcher überhaupt, wie ich zu erkennen glaube, in dem treuen und wahrheitsgemäßen Erfassen der Natur auch auf Begarelli einen gewissen Einfluß gehabt hat.

Endlich gehört der Frühperiode unseres Meisters noch ein kleines sogenanntes Presepe im Dom zu Modena an, das urkundlich 1527 für den Sebastianaltar geschaffen wurde³⁾, sich jetzt aber im rechten Seitenschiff der Kirche befindet. Die Figuren dieser Gruppe sind in kleinem Maßstab ausgeführt. Man sieht die Anbetung des Christkinds in schlicht naiver Weise dargestellt. Besonders lieblich ist die vor dem Kinde knieende Gestalt Marias. Die Hirten, meist jugendliche Erscheinungen, sind von klassisch edlem, sehr schlankem Wuchs, wie solcher für die Kunst Begarellis eigentümlich ist, und auch feiner schöner Gesichtsbildung. Besonders reizvoll ist die mit wallendem Lockenhaar und wehendem Mantel heranschreitende Figur ganz rechts, welche an ähnliche Gestalten des Jacopo della Quercia und Ghiberti erinnert. Gruppierung und Formengebung sind hier noch wieder einen Grad freier und ungezwungener als auf der Beweinung in St. Agostino. Bewegungen und Gesichtszüge sind in edler Ruhe gegeben, frei von den übertriebenen Grimassen des Guido Mazzoni. Hier ist der Stil Begarellis bereits vollkommen ausgeprägt.

Mit diesem Werke kann die Frühperiode Begarellis als abgeschlossen betrachtet werden. Es folgt jetzt die Zeit der Vollkraft des Künstlers.

Zu dieser gehört die bald darauf, 1531—37, entstandene Kreuzabnahme in St. Francesco, eines der bedeutendsten und umfangreichsten Werke Begarellis²⁾ (Abb. 3). Die Szene ist vollkommen malerisch aufgefaßt, voll Leben und Bewegung und vollendet in der Durchführung. Die Komposition ist jedoch noch allzu symmetrisch, welcher Fehler den naturwahren Eindruck etwas stört, und den der Meister, wie wir sehen werden, in den noch späteren Werken zu vermeiden verstanden hat. Außerdem sind die einzelnen Glieder dieser Gruppe untereinander nicht genügend verbunden; die vier Heiligen zu den Seiten stehen mit der Hauptdarstellung nur in losem Zusammenhang, auf welchen Fehler schon Perkins mit Recht aufmerksam macht³⁾. Die einzelnen Bewegungsmotive aber sind wunderbar gegeben: vollkommen naturwahr ist die Kraftanstrengung der vier Jünger bei dem Herunterschaffen des Leichnams dargestellt. Der Beschauer erkennt deutlich, wie das Gewicht des Körpers die Armmuskeln schwellen macht, Tücher strafft und den ganzen Widerstand und das stärkste Gegenstemmen der tiefer auf der Leiter stehenden beiden Jünger erfordert. Bei der zu Füßen des Kreuzes

1) Phot. Alin. Nr. 15677.

2) Malmusi a. a. O.

1) Malmusi a. a. O.

2) Phot. Alin. Nr. 15680.

3) Perkins, Italian Sculptors, S. 255.

ohnmächtig hinsinkenden Maria ist das schöne, vom Leiden überwältigte Antlitz eine künstlerisch vortreffliche Leistung. Der Schmerzensausdruck der übrigen Marien ist ebenfalls schön gegeben, und vor allem in einer bedeutend milderer und gehalteneren, für die Plastik mehr geeigneten Form, als in den Werken Guido Mazzonis, und auch noch den früheren Arbeiten Begarellis. Unter den seitlich stehenden

den Heiligen Franziskus und Antonius zur Rechten sagen; diese sind offenbar nach den Zeichnungen des Meisters von einer anderen Hand geformt. Sie sind im Ausdruck weniger lebensvoll als die übrigen und auch in Stellung und Bewegung befängener, weshalb ich überzeugt bin, daß sie nur von einem Gehilfen herrühren.

An diese Kreuzabnahme in S. Francesco knüpft

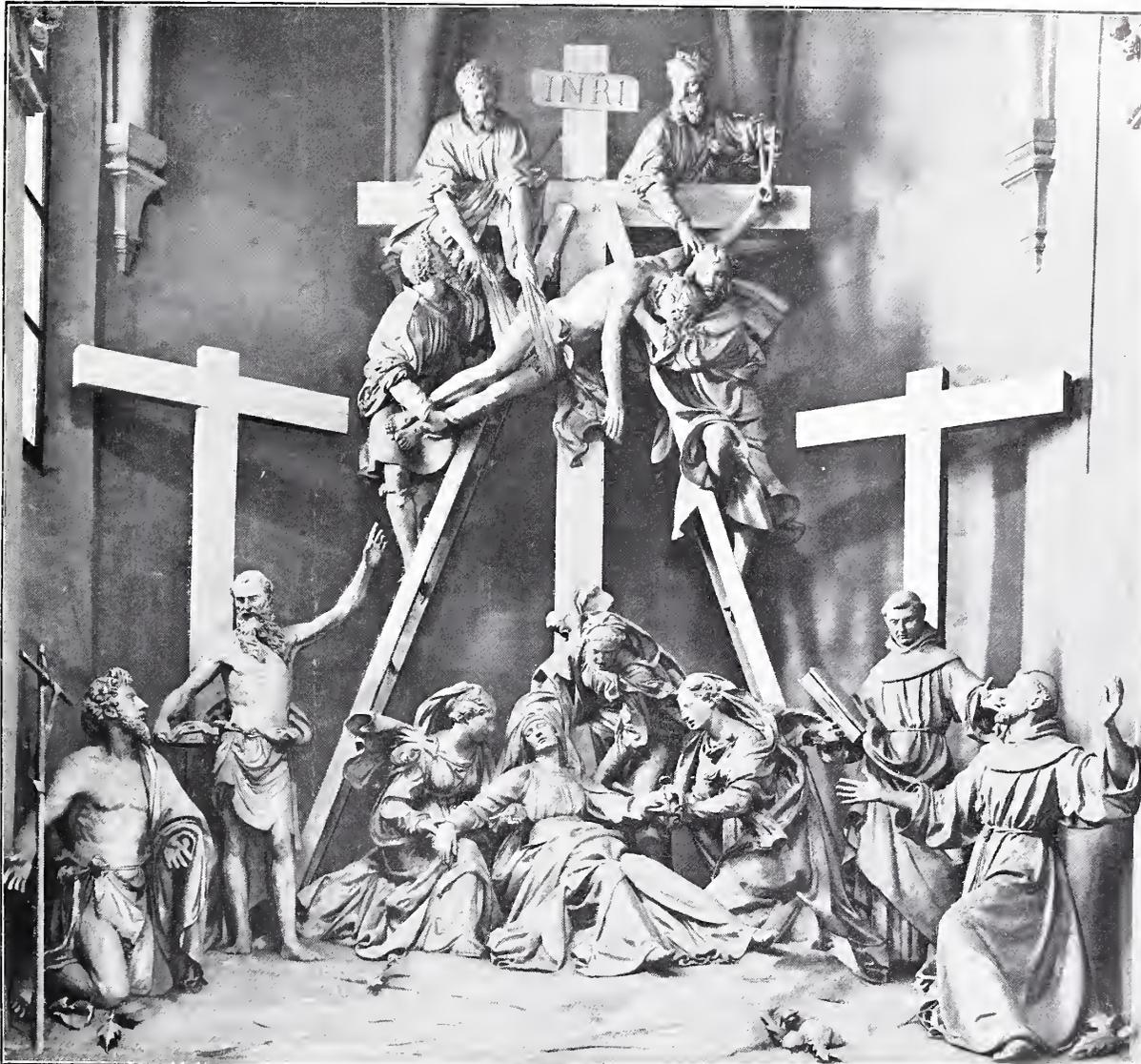


ABB. 3. ANT. BEGARELLI. KREUZABNAHME IN S. FRANCESCO ZU MODENA

Heiligen sind Johannes der Täufer und Hieronymus für Begarelli typische Gestalten, in der schlanken Figur und den länglichen Köpfen mit lockigem Bart- und Kopfhaar und den edlen männlichen Zügen. Alle die bis jetzt erwähnten Figuren tragen so ausgeprägt den Typus und Stilcharakter Begarellis und sind in jeder Weise so vollendet gearbeitet, daß ich in ihnen eigenhändige Arbeiten des Meisters zu erkennen glaube. — Das gleiche läßt sich jedoch nicht von

sich die zuerst von Scanelli¹⁾ gebrachte Mythe, daß drei Figuren derselben von Correggio gearbeitet seien zum Dank und als Gegenleistung dafür, daß Begarelli ihm Modelle für die in Verkürzung gemalten Engel der Domkuppel in Parma fertigte. Es gibt aber keinerlei sichere Anhaltspunkte und Beweise dafür, daß diese Erzählung auf Wahrheit beruht, vielmehr erwähnen

1) Scanelli, *Microcosmo della pittura*.

weder der zeitgenössische Schriftsteller Lancilotto noch Vasari ein Wort davon, weshalb schon Malmusi, Tiraboschi und andere Schriftsteller diese Geschichte in das Reich der Fabel verweisen. Schon aus zeitlichen Gründen ist nämlich ein derartiges Zusammenarbeiten beider Künstler nicht wahrscheinlich, da Correggio schon 1534 starb, das Werk für S. Francesco aber urkundlich von 1531—1537 geschaffen wurde, und Correggio in seinen letzten Lebensjahren sich schwerlich mit einer derartigen ihm ungewohnten Arbeit befaßt haben dürfte. Ich erkenne übrigens in sämtlichen Statuen, mit Ausnahme der beiden Heiligen Franciscus und Antonius zur Rechten, den Stil Begarellis in ausgeprägter Weise. Die eben genannten Figuren stehen aber so sehr in der Vollendung hinter den übrigen zurück, daß sie unmöglich von einem so genialen Künstler, wie Allegri, geschaffen sein können, sondern offenbar noch die Arbeiten eines jugendlichen Gehilfen oder Schülers sind.

In seiner Gesamtheit aber gehört das Werk von S. Francesco, trotz der gerügten Mängel in der Komposition, zu den großartigsten Leistungen Begarellis, wenn auch nicht zu den reifsten. Ein bedeutender Fortschritt macht sich gegen frühere Darstellungen besonders in dem edlen Ausdruck der Physiognomien und der wohlthuend gehaltenen Äußerung der Trauer bemerkbar.

Gleichzeitig mit diesem Werke wurden Begarelli 1532 vier Statuen für das Dormitorium im Kloster S. Pietro in Auftrag gegeben und zwar eine auf einen Drachen tretende Madonna mit Kind, Petrus, Giustina und Benedikt. Die heute außerdem noch vorhandenen Heiligen Franciscus und Bonaventura sind in der Urkunde nicht erwähnt¹⁾ und offenbar später hinzugefügt. Sämtliche Statuen zieren jetzt die Pfeiler im Mittelschiff der Kirche S. Pietro in Modena. Diese wirken jedoch wenig glücklich und beweisen, wie Begarellis Begabung fast ausschließlich auf dem Gebiete der Gruppenbildung lag²⁾; für diese Art der Kunstbetätigung paßte sein Streben, den Gestalten gleichsam spontane Bewegung zu verleihen, bei Einzelstatuen aber wirkt dieses Bestreben unruhig, unvermittelt und unbefriedigend; hier verlangt man in der Plastik Monumentalität und ernste würdevolle Ruhe. Diese Eigenschaften aber gehen den Statuen von S. Pietro völlig ab, und die allgemeine Unruhe vermehrt noch die allzu detailliert gegebene, bauschige Gewandung. Im übrigen scheinen mir diese Figuren auch nicht alle eigenhändig von Begarelli geschaffen zu sein. Der hl. Benedikt hauptsächlich verrät in vielem die Schülerhand und auch der kleine Putto zu seiner Rechten ist weniger lebensvoll und zeigt einen anderen Stil als die den übrigen Statuen beigegebenen Genien. Am besten und nach meiner Meinung wohl sicher von Begarellis eigener Hand geschaffen sind die Statuen der Madonna und Giustina. Der letzterer Heiligen beigegebene kleine Flügelknabe

ist besonders lieblich, und ist ein guter Beweis für die Befähigung Begarellis in der Wiedergabe der kindlichen Formen.

In die dreißiger Jahre möchte ich ferner noch einige undatierte Werke setzen, welche bereits nicht mehr die Befangenheit der früheren Periode zeigen, aber auch noch nicht die völlige Reife der Spätzeit. Hierher gehört zunächst eine Madonna mit Kind im Museo Estense (Abb. 4), die aus einer jetzt abgebrochenen Kirche Modenas, S. Filippo Neri stammt. In manchem erinnert diese noch an die frühe Madonna im Museo civico, doch ist die ganze Auffassung bedeutend freier und ungezwungener; sehr natürlich ist der schöne Kopf herabgebeugt, und an Stelle des steifen Postaments bilden Wolken den Schemel der Gottesmutter. Die Gewandung ist auch hier etwas übertrieben gegeben, und tritt allzusehr in den Vordergrund. Die Hände aber sind bei diesem Werke viel feiner und künstlerischer gebildet als bei der früheren Madonna. Das Jesuskind mit dem entzückend geformten Köpfchen läßt in der, teilweise allerdings leider schlecht restaurierten Körperbildung bereits die Bekanntschaft Begarellis mit den Formen der Kunst Allegris erkennen.

Etwas später, vielleicht um 1440, mag die schöne Gruppe der Kreuzigung Christi zwischen Maria und Johannes und zwei Heiligen in Bomporto bei Modena entstanden sein, jedenfalls nicht früher, da die Kirche 1534 durch einen Brand zerstört wurde¹⁾. In die Spätzeit des Meisters aber möchte ich aus stilistischen Gründen das Werk setzen. — Die Gruppe, welche ursprünglich in einer Seitenkapelle der Dorfkirche aufgestellt war, ist jetzt deshalb nicht mehr vollständig vorhanden, da die Figuren der beiden Heiligen gewissenloserweise vor Jahren von dem Patron der Kirche verkauft wurden. Die noch übrigen Reste, der Crucifixus mit Maria und Johannes, sind jetzt sehr gut in einer Nische hinter dem Chor, von einfallendem Licht beleuchtet, aufgestellt. Die einfache, edle Schönheit der Kunst Begarellis ist hier schon fast völlig zur Reife gelangt. Die Johannesfigur rechts ist in den nicht vom Gewand bedeckten Teilen des Körpers von vollendeter Modellierung und wunderbarer Schönheit des Ausdrucks der durchgeistigten Züge. Hier ist nichts mehr von Übertreibung und Verzerrung zu spüren; auch Maria zur Linken zeigt nur die ruhigergebene Trauer in dem trotz der gealterten Züge noch schönen Antlitz.

Nicht ganz auf der Höhe dieser noch in Bomporto befindlichen Figuren stehen hinsichtlich der Ausführung und Gestaltung die beiden Heiligen, welche ehemals die Gruppe zu den Seiten abgeschlossen. Ich habe daher die Überzeugung gewonnen, daß diese nur von Schülerhand ausgeführt sind. Es sind dies Johannes der Täufer und Franz v. Assisi, die sich jetzt im Privatbesitz des Herrn Ingenieur Giusti in Modena befinden (Viale Margherita Nr. 2). Seit den dreißiger Jahren mehrten sich die

1) Tiraboschi, *Notizie de' Pittori, Scultori etc.*, S. 108.

2) Hierauf weist auch schon Burckhardt hin. (Cicerone, 8. Aufl., S. 510 c.)

1) Malmusi, *Le opere di Guido Mazzoni e Antonio Begarelli.*

Aufträge an unseren Meister derart, daß er nicht mehr imstande war, die umfangreichen Werke allein auszuführen, weshalb er sich häufig der Gehilfenhände bedienen mußte.

Das Werk, welches stilistisch der Gruppe von Bomporto am nächsten steht, ist die schöne Pietà in S. Pietro zu Modena, welche urkundlich in der Zeit von 1544—1546 ausgeführt wurde¹⁾. Es ist dies eines der schönsten und reifsten Werke Bega-

rewunderten, desgleichen haben auch Christus, Maria und Johannes am meisten Ähnlichkeit mit den gleichen Gestalten in Bomporto, was mir die zeitlich nahe aufeinanderfolgende Entstehung der beiden Werke zu beweisen scheint. Die Beweinung in S. Pietro ist in der Gesamtheit noch großartiger, noch künstlerischer in der Komposition, weshalb letztere später sein dürfte und die Kreuzigung in Bomporto also offenbar Anfang der vierziger Jahre entstand.



ABB. 5. A. BEGARELLI. PIETA IN S. PIETRO IN MODENA

rellis (Abb. 5). Die symmetrische Anordnung, welche noch bei der Kreuzabnahme in S. Francesco stört, ist hier völlig aufgegeben. Die vier Figuren, aus welchen die Gruppe besteht, sind in völlig natürlicher Weise wie zufällig angeordnet. Die Züge Marias, welche in den frühen Werken uns in ihrer Verzerrung oft noch an die Kunst Mazzonis erinnerten, zeigen hier denselben edlen und stillen Ausdruck des Leidens, den wir bereits bei der Gottesmutter in Bomporto

Durch diese Werke, welche Begarelli auf der Höhe seiner künstlerischen Leistungskraft zeigen, verbreitete sich sein Ruhm auch außerhalb der engeren Grenzen seiner Heimat, so daß auch außerhalb Modenas seine Kunst begehrt wurde. So erhielt Begarelli, nach einer Nachricht Vedrianis, 1548 einen Ruf an das Kloster St. Lorenzo zu Aversa bei Neapel, um für dasselbe dreizehn Statuen zu schaffen. Von diesen ist heutigen Tages leider nichts mehr erhalten. Von seinem Neffen Lodovico soll Begarelli bei diesem umfangreichen Werk unterstützt worden sein. Um

1) Phot. Alin. Nr. 15668 a.

diese Zeit mag, wie ich glaube, auch ein auferstandener Christus, welcher in der Linken das Kreuz hält, im Dom zu Carpi entstanden sein. In der Gesamtaufassung erscheint mir diese Statue bereits etwas von Michelangelo beeinflusst, gehört aber, da sie auch durch Restauration verdorben ist, nicht zu den begeisterndsten Werken unseres Meisters.

Eine Arbeit von besonderem Interesse ist die Bildnisbüste des Carlo Sigonio aus dem Jahre 1555 in einer Kapelle von S. Agostino in Modena. Es ist dies das einzige Porträt, das als gesichert von Begarellis Hand auf uns gekommen ist und daher besonders bemerkenswert. Der feine bärtige Kopf mit den scharfgeschnittenen Zügen gibt uns einen guten Begriff von Begarellis Befähigung für das Bildnis und für seine realistische, naturgetreue Wiedergabe der Persönlichkeit. — Die von Begarelli geschaffenen Grabmäler des Belleardi und Castelvetro, welche ebenfalls Porträtbüsten enthielten¹⁾, sind leider zerstört, doch glaubt man in einem Terrakottakopf im Museum diejenige des Belleardi zu erkennen. Es ist ein scharf geschnittenes, realistisch gegebenes Gesicht, das wohl von Begarelli geschaffen sein könnte; aber gesichert ist die Herkunft nicht.

Aus den fünfziger Jahren besitzen wir außerdem keine datierten Werke des Meisters. Nach Vedriani²⁾ soll ihm allerdings 1553 der sogenannte Altar der Statuen, welcher sich im rechten Seitenschiff von S. Pietro befindet³⁾, in Auftrag gegeben sein (Abb. 6). Andere Forscher aber haben die Urkunde hierüber nicht auffinden können, ja manches andere, was Vedriani hinsichtlich dieses Altars berichtet, hat sich sogar unbedingt als irrig erwiesen⁴⁾. Dagegen steht fest, daß Begarelli denselben unvollendet hinterlassen hat, und daß sein Neffe Lodovico Begarelli das Werk erst viele Jahre später endgültig zu Ende geführt hat. Nach Malmusi sollen die vier untenstehenden Heiligen von Lodovico geschaffen sein, was mir auch durchaus wahrscheinlich erscheint, da die Einzelstatuen in der Ausführung und der Bildung der Gesichter von den Stileigentümlichkeiten Begarellis abweichen. Die Nasen sind beispielsweise größer und stumpfer gebildet als bei Begarelli, ebenso zeigen die Hände eine weniger feine Bildung, und die ganzen Gestalten in ihrer posenhaften Stellung und dem geistlosen Ausdruck entsprechen nicht den schönen übrigen Arbeiten aus der Spätzeit unseres Meisters. Dagegen zeigt die Glorie der Madonna mehr dessen Eigen tümlichkeiten; doch dürfte diese im wesentlichen erst in den sechziger Jahren kurz vor seinem Tode geschaffen sein, weshalb ich am Schluß noch einmal auf dieses Kunstwerk zurückkommen werde.

In den fünfziger Jahren sind dagegen nach meiner Überzeugung einige kleinere Arbeiten mit Figuren in

geringeren Proportionen von Begarellis Hand ausgeführt. Zu diesen gehört ein von Engeln betrauerter toter Christus und eine Taufe Christi, beide in Nischen gruppiert; beide Bildwerke gehören zusammen und stammen aus der Kirche der Serviten¹⁾; jetzt befinden sie sich im Museo Estense. Sie weisen sich durch ihre hohe Vollendung und Schönheit, verbunden mit größter Freiheit in Bewegung und Komposition als Werke aus der Spätzeit Begarellis aus, doch dürften sie nicht später als Ende der fünfziger Jahre entstanden sein, da Begarelli in der letzten Zeit seines Lebens allzusehr durch größere Aufträge in Anspruch genommen war.

Bemerkenswert ist bei diesen Nischengruppen die perspektivische und durchaus malerische Komposition, die in der letzten Epoche Begarellis immer mehr sich ausbildet und fast über das hinausgeht, was in der Plastik erlaubt ist. Die Engelpuppen nähern sich im Stil bereits den von Correggio geschaffenen Flügelwesen, verleugnen aber auch andererseits in ihrer naturalistischen Gestaltung nicht ihre Herkunft von den Flügelknaben des Quattrocento. Manche erinnern sogar noch an die Kindergestalten des Jacopo della Quercia, welcher durch seine Skulpturen im nahen Bologna, wie ich zu erkennen glaube, in der wahrheitsgemäßen und treuen Erfassung der Natur auch Einfluß auf unseren Meister gewonnen hat.

Gleichzeitig mit diesen beiden Bildwerken ist vielleicht auch die kleine das Kind säugende Madonna, welche im angrenzenden Museumssaal aufgestellt ist und aus derselben Kirche stammt, geschaffen. Diese kleine Terrakottafigur ist ebenfalls durchaus malerisch empfunden und zeigt im Gesichtstypus manchen Anklang an Correggio; ihre Ausführung ist ebenfalls von entzückender Feinheit.

An dieser Stelle sei auch die schöne Gruppe im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum: Christus am Kreuz mit schwebenden und knieenden Engeln zur Seite erwähnt²⁾, welche wohl ebenfalls dieser späteren Zeit angehört.

Im Jahre 1559 erhielt Begarelli den Auftrag, einunddreißig Statuen zum Schmuck der Klosterkirche von dem zwischen Mantua und Ferrara am Po gelegenen S. Benedetto in Ton zu formen. Für dasselbe Kloster hat Begarelli, wie aus einem Dokument des Klosterarchivs hervorgeht³⁾, schon 1541 gearbeitet, doch ist nicht gesagt, welcher Art diese Arbeit gewesen. Außer den einunddreißig Statuen ist heutigen Tages kein Kunstwerk mehr in S. Benedetto erhalten, das von Begarelli geschaffen sein könnte. Auch diese einunddreißig Statuen sind, wie man deutlich erkennen kann, nicht alle eigenhändig von unserem Künstler ausgeführt. Eine persönliche Vollendung der umfangreichen Aufgabe in S. Benedetto war schon deshalb eine Unmöglichkeit, weil der Künstler bereits 1561 nach Parma zur Ausführung eines eben-

1) Das Grabmal des Belleardi erwähnt auch Tiraboschi a. a. O. S. 108. Beide Grabmäler besprochen und abgebildet bei Malmusi.

2) Vedriani, *Raccolta de' Pittori, Scultori etc.* (Modena 1662) S. 50.

3) Phot. Alin. Nr. 15668 b.

4) Tiraboschi, *Notizie* S. 111.

1) Erwähnt bei Malmusi.

2) Bode, *Italienische Plastik* S. 167.

3) Tiraboschi *Notizie* S. 110. Malmusi, *Le opere di Guido Mazzoni e Antonio Begarelli*.



ABB. 6. ANTONIO UND LODOVICO BEGARELLI. GLORIE DER MADONNA MIT HEILIGEN IN S. PIETRO ZU MODENA

falls größeren Auftrages abberufen wurde. Beim eingehenden Studium der einzelnen Statuen, welche durch die ganze Kirche in Seitenschiffen, Querschiffen, Chor, Chorumgang, Sakristei und in der Vorhalle am Haupteingang verteilt sind, habe ich vier verschiedene Hände unterscheiden können.

Manche der Statuen sind nach meiner Überzeugung wegen ihrer vollendeten Ausführung bei gehaltvollem geistigem Ausdruck von Begarellis eigener Hand geschaffen; bei einigen anderen glaube ich deutlich den Stil des Lodovico Begarelli zu erkennen und die übrigen Heiligen sind von zwei weiteren unbekanntem aber deutlich zu scheidenden Schülern geformt. Den Stil Begarellis erkenne ich an den großen, markigen Formen und Zügen, die genau mit den beglaubigten selbständigen Arbeiten übereinstimmen, bei folgenden Statuen: Heiliger Petrus in der Sakristei; Opferung Isaaks, Moses und Aaron im Chor; Josua und Esra in den Querschiffen, Heiliger Christophorus, welcher das Christuskind an der Hand führt¹⁾ und Heiliger Antonius abbas im rechten Seitenschiff. Letztere beiden Figurengruppen sind besonders schön und innig gegeben; nur der Meister selbst konnte diese herrlichen Gestalten schaffen. Die Hand des Lodovico Begarelli habe ich durch Vergleich mit den vier Heiligen dieses Künstlers auf dem von Antonio unvollendet hinterlassenen Werke in S. Pietro zu Modena an folgenden Statuen erkannt: Heiliger Georg, Hieronymus, Paulus Eremita, Nikolaus und Andreas. Alle diese Heiligen zeigen besonders im Gesichtstypus enge Verwandtschaft mit den genannten vier Heiligen auf dem Altar der Himmelfahrt Mariä in S. Pietro zu Modena. Hauptsächlich weise ich diesbezüglich auf die etwas dicke und stumpfe Form der Nase hin und auf die Wölbung der Stirn nach dem Kopf zu, die gleich oberhalb der Augen beginnt. Beide Arbeiten dürften also von demselben Künstler geschaffen sein, also von Lodovico Begarelli, dessen Urheberschaft für die betreffenden Heiligen auf der Himmelfahrt Mariä wohl aus stilistischen und urkundlichen Gründen als gesichert betrachtet werden kann. Von den beiden Schülern Begarellis, welche die übrigen Figuren modellierten, ist besonders einer an den anmutigen, zierlichen, wenig scharf modellierten Kopfotypen zu unterscheiden, und dem detailliert ausgeführten Beiwerk an Laub und Zweigen. Dieser schwache Gehilfe hat Adam und Eva in der Vorhalle und einige Statuen im linken Seitenschiff geschaffen.

In der Gesamtaufassung zeigen übrigens alle Statuen die Art Antonio Begarellis nach dessen Zeichnungen und unter dessen Oberleitung sie offenbar alle ausgeführt sind. Doch gilt von vielen, was ich bereits an den Statuen in S. Pietro tadelte, nämlich daß sie für Einzelfiguren zu unruhig gehalten sind, und daher keine so glückliche Wirkung auf den

1) Dies eine ungewöhnliche Auffassung, aber sehr glücklich für ein plastisches Werk. Ein das Christuskind tragender Christophorus würde zudem in der Nische kaum Platz gefunden haben.

Beschauer ausüben, als die *Gruppen* Begarellis. Der Meister mag diese seine Schwäche selbst gefühlt haben, und aus diesem Grunde seine Einzelgestalten, wie in S. Pietro so auch hier, entweder mit einem kleinen Genius, oder mit einem Symbol oder Attribut verbunden haben. Wenn die Statuen in S. Benedetto auch nicht zu den besten Werken unseres Künstlers gehören, so bieten sie doch manches Schöne im einzelnen und sind jedenfalls höchst interessante, bisher viel zu wenig beachtete Glieder der künstlerischen Hinterlassenschaft Begarellis.

Wie schon erwähnt, wurde unser Meister also 1561 nach Parma berufen zur Ausführung von vier Statuen für das Dormitorium des Klosters S. Giovanni. Heutigen Tages befinden sich diese in den beiden Querschiffen der gleichnamigen Kirche. Es sind Maria mit Kind und dem kleinen Johannes, der Evangelist Johannes, dem ein Engel das Buch hält, der heilige Benedikt und die heilige Felicitas.

Die Ausführung dieser Statuen ist hier die denkbar sorgfältigste und daher wohl sicher von Begarellis eigener Hand. Sie zeigen den Künstler hinsichtlich der Technik auf der höchsten Höhe seines Könnens. In der Gesamtaufassung gehören sie allerdings, weil Einzelstatuen, nicht zu seinen vollendetsten Leistungen. Am wenigsten glücklich wirkt daher der völlig gesondert stehende heilige Benedikt, während die kleine Gruppe der Maria mit dem Jesuskind und dem kleinen Johannes, welcher seinem Gespielen eine Blume reicht, durch Natürlichkeit und Lieblichkeit entzückt.

In diese allerletzte Zeit von Begarellis Schaffen möchte ich ein entzückendes kleines Tonrelief setzen, welches die das Jesuskind säugende Maria, umgeben von einer Glorie unzähliger kleiner Engelchen, zeigt, und sich in der Kirche »del Cristo« zu Carpi befindet¹⁾ (Abb. 7). Die Madonna gleicht in der Konzeption sehr der kleinen, oben erwähnten Tonstatuette im Museo Estense zu Modena; nur zeigt sie in noch bedeutend höherem Maße den Einfluß des Correggio. Dieser letztere Umstand bestimmt mich zu der Annahme, daß das Relief in Carpi in den letzten Lebensjahren des Künstlers und nach seinem letzten Aufenthalt in Parma entstanden ist. Es ist dies das in künstlerischer Beziehung fast vollendetste Werk, das von Begarelli erhalten ist. Nicht genug kann man diese Mannigfaltigkeit in Stellung und Ausdruck der unzähligen kleinen, Maria und Kind umgebenden Himmelsbewohner bewundern, welche singend und auf verschiedenen Instrumenten spielend das Jesuskind zu unterhalten suchen. Es ist eine Symphonie kleiner Engelsgestalten, zu deren Komposition der Meister

1) In der Literatur ist es bis jetzt nur vereinzelt und ganz nebensächlich erwähnt, am eingehendsten von *Semper* in seinem Werk: Carpi, Ein Fürstensitz der Renaissance (Dresden 1882), S. 61–62. Auf Taf. 25 eine Skizze des Kunstwerkes. *Semper* nennt diese Arbeit des Begarelli eine »Perle von Carpi«. Außerdem ist das Werk von *Malmusi* erwähnt. — *Vedriani* a. a. O., S. 50, führt noch ein für die Heiliggeistbruderschaft in Sassuolo geschaffenes Madonnenrelief an, welches ich nicht gesehen habe.

durch die himmlischen Heerscharen, mit welchen die Kuppeln der Kirchen Parmas von Correggio bevölkert wurden, angeregt sein dürfte. Hinsichtlich der Körperbildung wie in den Zügen hat der Künstler es jedoch verstanden, sich frei zu halten von jeder Manieriertheit. Nur die urwüchsige kindliche Kraft und Lebensfreude äußert sich in den Kleinen, so daß sie in ihrer Frische noch wie ein glücklicher Nachklang aus dem Quattrocento erscheinen. In dieser Beziehung mag nicht nur Parma, sondern auch Bologna dem Künstler Anregung gegeben haben, und deshalb weise ich hier noch einmal auf den bedeutendsten unter den Meistern der *Frührenaissance*, welche an letzterer Stätte wirkten, hin, auf Jacopo della Quercia. Bereits in der frühen Madonna im Museo civico zu Modena erkannten wir, daß Begarelli nicht achtlos an den Skulpturen des Sienesen vorüber gegangen ist, aber auch hier an diesem kurz vor seinem Lebensende entstandenen Bildwerke fällt noch die Ähnlichkeit in Typus und Bildung der kleinen Engelchen mit den Kindergestalten und Genien des Jacopo della Quercia auf. Hierin erkenne ich einen Beweis für die Nachwirkung der Kunst dieses großen Bildhauers noch bei Antonio Begarelli, dem Meister des 16. Jahrhunderts. Freilich, jene Fülle der Ausgelassenheit und des Frohsinns der Kleinen konnte Begarelli von Jacopo nicht lernen; hier hat er aus seinem uraltesten künstlerischen Empfinden heraus geschaffen und aus der direkten Beobachtung der Natur, und so ergötzt er den Beschauer in genialer Weise mit dem frischen, fröhlichen Kinderleben.

Kehren wir nun zum Schluß unserer Betrachtungen noch einmal nach Modena zurück, an jenen Altar in S. Pietro, den zu vollenden unserem Meister nicht vergönnt war. Wie bereits gesagt, sind hier die vier untenstehenden Heiligengestalten von Antonios Neffen Lodovico geschaffen. Ich habe von diesem Werke nur noch die Madonnenlunette näher ins Auge zu fassen. An dieser scheint mir dem Stilcharakter nach noch Begarelli selbst mit Hand angelegt zu haben.

Die Zeichnung ist wohl jedenfalls von ihm selbst entworfen. Die jauchzenden und jubelnden Engel mit den mannigfaltigen Physiognomien und den genialen Bewegungen zeigen unbedingt die Meisterhand Begarellis, doch scheinen mir Maria und Kind selbst nur von Schülern ausgeführt zu sein, da sie weniger fein und lebensvoll gestaltet sind als auf anderen Werken unseres Meisters. Bei den Engelfiguren ist gegenüber früheren Arbeiten Begarellis der Einfluß Antonio Allegris auffallend. Deshalb glaube ich, daß Begarelli, trotzdem ihm das Werk wohl schon in den fünfziger Jahren in Auftrag gegeben war, doch erst in den sechziger Jahren mit der Ausführung begonnen hat. Dieser Altar in S. Pietro ist zwar das letzte Werk Begarellis, welcher 1565 verstarb, aber nicht das befriedigendste, was jedenfalls in der langsamen, sich verzögernden Vollendung durch verschiedene Hände seine Ursache hat; war der Altar doch nach einer bei Tiraboschi erwähnten urkundlichen Notiz offenbar 1582 noch nicht vollständig

vollendet!¹⁾ Die höchste Reife und das Höchste in seiner Kunst hat Begarelli erreicht in jener Pietà in S. Pietro zu Modena, den feinen Reliefs im Museum daselbst und in jener entzückenden kleinen Madonnen-glorie in Carpi. Welch Unterschied zwischen diesen reifsten Werken und ihrer naturalistischen Anordnung, die kaum die Grenzen des Raumes zu kennen scheint, und jenen frühen, noch so steif und förmlich angeordneten Gruppen in S. Domenico und S. Agostino! Wahrlich, Begarelli war eine geniale Künstlerpersönlichkeit, die stetig fortschreitend zu immer größerer Freiheit durchdrang.

Ich will nun zum Schluß noch einmal kurz die Resultate meiner Untersuchung zusammenfassen. Ich legte zunächst dar, daß es mir wahrscheinlich dünkt, daß Guido Mazzoni, der zuerst in Modena künstlerisch gestaltete Tongruppen schuf, ein Schüler des Niccolo dell'Arca in Bologna war, und in dieser Stadt auch von den Skulpturen des Jacopo della Quercia Anregung empfang. Zu Begarelli übergehend zeigte ich dann, wie dieser in seinen frühesten Werken den Gruppen in S. Domenico und S. Agostino noch von Guido Mazzoni beeinflusst war, woraus ich schloß, daß letzterer Begarellis Lehrer gewesen ist. Wir sahen sodann, wie der Meister in seiner mittleren Periode, welche am charakteristischsten in der Gruppe von S. Francesco vertreten ist, sich völlig von dem Stil Mazzonis frei machte. Seine Komposition leidet in dieser Periode noch an allzugroßer Symmetrie, welche mit der im übrigen malerischen Art seiner Darstellung sich schlecht verträgt. An dieser Gruppe erkannte ich, daß zwei Figuren nur von Schülerhänden geschaffen wurden, ebenso wie manche der wenig befriedigenden Einzelstatuen in S. Pietro, die um dieselbe Zeit entstanden sind. Aber immer mehr tritt bei Begarelli mit dem vorrückenden Alter die volle Naturwahrheit an die Stelle des Gesuchten, und damit nimmt auch der geistige Gehalt und der seelische Ausdruck seiner Gestalten zu. In der 1544—1546 ausgeführten Pietà in S. Pietro sehen wir Begarelli bereits in die reifste Periode seines Könnens eingetreten. In diese Zeit datiere ich die dem Stil nach diesem letzteren Werke ähnliche Kreuzigungsgruppe in Bomporto und zwei Nischen und eine kleine Madonnenstatuette im Museo Estense. Unter den 1559 entstandenen einunddreißig Statuen in S. Benedetto am Po erkannte ich bei vielen nur Schülerhände, darunter auch diejenige von Antonios Neffen Lodovico Begarelli, durch Vergleich mit dem urkundlich von letzterem vollendeten Altar der Statuen in S. Pietro zu Modena. Ein liebliches kleines Madonnenrelief in der Kirche del Cristo zu Carpi ist meiner Meinung gemäß nach dem Aufenthalt in Parma von 1561 geschaffen worden, wegen der auffallenden Anklänge an die Kunst Allegris.

Die Gruppenbildung erkannten wir als die Stärke der Kunst unseres Meisters. Hierin sowie in der

1) Tiraboschi, Notizie, S. 111. Hier auch die von Vedriani gebrachte irrige Mitteilung über den schon 1555 erfolgten Tod Begarellis zurückgewiesen.

lebensvollen Bewegung leistet er das höchste, das möglich ist, ohne die Gesetze der Plastik zu verletzen. Trotzdem ist Begarelli nicht mehr unter die sogenannten klassischen Bildhauer zu rechnen, denn sein Stil ist nicht fehlerfrei; vor allem tritt die Gewandung bei Begarelli zu sehr in den Vordergrund und läßt die Formen des Körpers nicht mehr erkennen, wie bei den Bildhauern der Blütezeit. Sie ist sich Selbstzweck, indem der Künstler mit Virtuosität ihre Fältelung, ihren Wurf und ihr Flattern im Winde zu geben sucht. Aber trotz dieses Fehlers, welcher unseren Meister als einen unmittelbaren Vorläufer des Barock charakterisiert, bewahrt sich Begarelli doch stets ein feines Gefühl für das

Edle und Schöne, welches in der ernsten Ruhe liegt, und die Haltung und der Ausdruck seiner Gestalten sind noch voll reiner Anmut. Noch sind die Bewegungen der Figuren und die Komposition mit den Gesetzen ernster Kunst vereinbar, aber Begarelli ist an der äußersten Grenze angelangt; nur noch ein Schritt weiter in das Virtuositum der Bewegung hinein und die Grenzen des Erlaubten sind überschritten. Daß aber Begarelli, trotz seines hohen Könnens und seiner Fähigkeit, das Äußerste zu wagen, diese Grenzen im wesentlichen nicht überschritt, zeugt von wahrer Genialität, welche ihm durch alle Jahrhunderte hindurch seinen Platz in der Kunstgeschichte neben den großen Meistern sichert.



ABB. 7. A. BEGARELLI. MARIA MIT KIND IN EINER ENGELGLORIE
TONRELIEF IN DER KIRCHE »DEL CRISTO« ZU CARPI

KÜNSTLER ALS SCHRIFTSTELLER UND KRITIKER

Das Schöne

Die Schönheit wird immer das erhabenste Ziel der Kunst bleiben. *Jules Breton.*

Ich habe stets geglaubt, daß das Ziel der Kunst die Aussprache der Schönheit ist. *Jules Breton.*

Schönheit ist das Ziel der Kunst, wobei ich das Wort Kunst in seinem weitesten Sinne auffasse. *William Morris.*

Die Kunst hat einen Ausdruck, der niemals wechselt, solange Kunst Kunst sein wird: das Schöne. Ohne das Schöne ist keine Kunst denkbar. *Raffaelli.*

Die Kunst ist der Kultus des Schönen. Gegen die Leugner dieser Wahrheit würden alle Jahrhunderte aufstehen, deren Asche noch so viele Meisterwerke birgt. *Jules Breton.*

Das Schöne verlangt die Vereinigung mehrerer Eigenschaften: die Kraft allein ist nicht schön ohne die Anmut. Mit einem Wort: die Harmonie wäre der weiteste Begriff des Schönen. *Delacroix.*

Es ist so bequem, fertige Formeln anzunehmen und sich vor der sogenannten idealen Schönheit zu verbeugen. Ideale Schönheit, definitive Schönheit, wo sich doch alles ändert! Man soll uns mit diesen Litaneien in Ruhe lassen. Wenn ich sage, die Schönheit ändert sich, so ist das nicht ganz richtig. Ich müßte sagen: sie paßt sich den Umständen an. *Manet.*

Die wahren Schönheiten der Kunst sind unvergänglich und ewig und würden zu allen Zeiten bewundert werden; aber sie tragen die Tracht ihrer Zeit. *Delacroix.*

Man kann nicht oft genug wiederholen, daß die Regeln des Schönen ewig und unwandelbar sind, während sich seine Formen ändern. Wer entscheidet über diese Regeln und über diese Formen, die sich den Regeln unterordnen müssen, selbst wenn sie ein andres Gesicht tragen? Der Geschmack allein, und der ist vielleicht ebenso selten wie das Schöne selbst: der Geschmack findet das Schöne, wo es ist, und leitet die Künstler, welche Erfindungsgabe haben. *Delacroix.*

Manche Leute glauben, daß es Meisterwerke gibt, die unveränderlich zu allen Zeiten für schön gehalten werden, daß das Schöne für alle Zeiten und für alle

Das Schöne

Breiten schön ist. Das ist ein Irrtum. Das Schöne wird von den verschiedenen Völkern und von den verschiedenen Schulen in der Kunst verschieden aufgefaßt. Das Schöne wird anders aufgefaßt von einem Jahrhundert zum andern, von einem und demselben Individuum in verschiedenem Lebensalter, ja sogar von dem nämlichen Künstler am Anfang, in der Mitte und am Ende des Werkes, an dem er arbeitet. *Wiertz.*

Die Kunst sucht und findet das Schöne in allen Verhältnissen und in allen Zeiten: so sah ihr Hohepriester Rembrandt malerische Größe und edle Würde im Judenviertel zu Amsterdam und klagte, nicht, daß seine Bewohner keine Griechen waren. *Whistler.*

Die Wahrheit, aufgefaßt in ihrem spirituellen Sinne und nicht im Sinne der tatsächlichen und sichtbaren Realität, begleitet stets das Schöne in der Kunst bis zu den äußersten Grenzen ihrer von der Realität am weitesten entfernten, ihrer wunderbarsten und phantastischsten Erzeugnisse. *Töpffer.*

Alles was wahr ist, ist gut; bei tieferer Betrachtung auch schön. *Feuerbach.*

Den Alten war die Schönheit Zweck ihrer Kunst — die Losung unserer Jüngsten aber ist die Wahrheit. Nun ist aber alles Schöne auch wahr, sobald es durch den gesetzmäßigen Werdeprozeß organisch mit uns verbunden ist. Was aber wahr ist, ist noch lange nicht schön. *Leibach.*

Je weiter ich vorschreite im Leben, desto stärker wird in mir die Überzeugung, daß die Wahrheit das Schönste und das Seltenste ist. *Delacroix.*

Man muß das Geheimnis des Schönen im Wahren finden. Die alten Meister haben nichts geschaffen: sie haben erkannt. *Ingres.*

Liebet das Wahre, weil es auch das Schöne ist, wenn ihr es nur unterscheiden und fühlen könnt. *Ingres.*

Man ist immer schön, wenn man wahr ist. *Ingres.*

Das Schöne in der Kunst ist immer wahr, das Wahre aber nicht immer schön. *Rietschel.*

Ein Ding kann nur schön sein, wenn es wahr ist. Außerhalb der Wahrheit gibt es keine Schönheit. *Rodin.*

Das Schöne

Das Schöne steht über und außerhalb aller Formeln, worin man es einsperren möchte. *Töpffer.*

Die einzige Definition des Schönen, die ich annehmen kann: das Schöne ist eine Sache, von der man leichter sagen kann, was sie nicht ist, als was sie ist. *Töpffer.*

In seiner Allgüte kam Gott zum Schlusse, daß der Mensch durch seine Wissenschaft im Guten und Bösen schon unglücklich genug sei, und deshalb wollte er ihm nicht das Geheimnis des Schönen und des Häßlichen enthüllen, damit ein jeder dadurch, daß er das für schön hielte, was seinem Nachbar häßlich schiene, sein Teilchen Glück und Gemüß erhalte. *Wiertz.*

Die Schönheit ist unerschöpflich und nicht zu ergründen, und wenn man so alt würde wie Methusalem. *Feuerbach.*

Wer mir sagen kann, warum ein Bild schön ist, dem bezahle ich eine Flasche! *Degas.*

Das Schöne ist weiter nichts als was uns gefällt. *Wiertz.*

Es liegt im Wesen der hohen Schönheit, eine erschütterliche und absolute Herrschaft auszuüben; wo sich aber diese erhabene Schönheit nicht findet, und sie ist weit davon entfernt, sich gemein zu machen, da wollen wir zum mindesten eine Physiognomie sehen: das Kunstwerk soll uns interessieren, sei es auch durch Häßlichkeit, wenn uns diese nur den Reiz der Neuheit bietet, oder wenn sie sich durch Geist oder Anmut auszeichnet, welche letztere sich ebenso oft im Häßlichen wie im Schönen findet. Das was uns am meisten mißfällt, sind Arbeiten, die gar keinen ausgesprochenen Charakter haben, und aus diesem Grunde lassen uns die unbedeutenden Gesichter wie die unentschiedenen Charaktere vollkommen gleichgültig. *Girodet-Trioson.*

Charakter! Charakter! Charakter! Das ist das Schöne! Das Schöne! Das Schöne! Daran müßt ihr denken: es ist der ausgesprochene individuelle Charakter einer Sache, der ihre Schönheit ausmacht. Die Wirkung des Lichtes macht die Dinge schön. Das Licht aber sucht nicht lange nach Schönheit herum. Die Hälfte der schönen Bildnisse in der Welt sind nach Modellen gemalt, die nicht schön waren. Erinnerung euch an die scheußlichen Zwerge, die Velasquez gemalt hat. Ihr würdet die Augen abwenden, wenn sie euch in der Straße begegneten. Er aber gab ihnen den Charakter. Deshalb sind seine Gemälde voll von Schönheit. *Wm. W. Hunt.*

Das Schöne liegt in der Vorstellung und wird lediglich in derselben erst zum Schönen; daß man es an den Dingen außerhalb zu finden glaubt, liegt darin, daß gewisse Dinge so allgemeine Wirksamkeit haben,

Das Schöne

um auch bei dem rohesten Menschen Vorstellungen vom Schönen zu erzeugen, oder vielmehr die Seele in diejenige Tätigkeit zu versetzen, deren Bewußtsein das Gefühl des Schönen erzeugt. Das Schönste ist also erzeugt durch das Behagen an eigener Tätigkeit in harmonisch-sittlichem Gefühl der Weltanschauung und in dem Gefühl des Göttlichen in der Welt. *Schinkel.*

In jedem Kunstwerk gibt es oder kann es zwei verschiedene Arten Schönheiten geben, die unter sich in gar keinem Zusammenhang stehen: die eine ist geliehen, zufällig, wertlos, die andre geschaffen und wesentlich. Nur diese zweite Schönheit ist wesentlich für die Kunst. *Töpffer.*

Das von der Natur gebotene Schöne steht weit über allen Konventionen der Künstler. Das Schöne wie das Wahre hängt von der Zeit ab, in der wir leben, und von dem Individuum, das imstande ist, es zu begreifen. *Courbet.*

Das Schöne in der Kunst entspringt einzig aus dem menschlichen Gedanken. *Töpffer.*

Wenn man vor einem Motiv sitzt, ist nicht das schön, was da ist, sondern was man darin sieht. *Jules Dupré.*

Das akademisch-populäre Talent kann nur die Schönheit geben, wie sie der behandelte Gegenstand schon in sich hat. Bei rein künstlerischer Schaffensart liegt jedoch die Schönheit durchweg in dieser allein. *Trübner.*

Das absolut Schöne scheint mir der schönste Unsinn. Wer sich damit abgibt, hat keine Augen für die Natur und ist versteinert in der bereits vorhandenen Kunst und meint, die Natur sei nicht reich genug, um immer neue Themen liefern zu können. *Millet.*

Wenn man einen großen Meister kopieren will, geht man nicht an seine Skizzen, sondern man sucht sich seine schönsten Werke heraus. Ebenso muß man der Natur gegenüber verfahren. *David von Angers.*

Vor allen Dingen flieht das Häßliche! *Thomas Couture.*

Scheut die entsetzlichen Themen! Eure Mission ist eine Mission des Friedens und der Liebe. Ihr Maler seid geboren, um die Schönheiten der Erde unserem Verständnis und unserer Liebe nahezubringen und nicht um uns Abscheu einzuflößen! *Thomas Couture.*

Das Häßliche: man befaßt sich damit, weil man das Schöne nicht genug sieht. *Ingres.*

Das Schöne

Ich will nichts wissen von dieser Meduse (von Gericault) und von diesen anderen Bildern aus dem Seziersaal, die uns vom Menschen nichts als den Leichnam zeigen, die nichts als das Häßliche, das Abscheuliche wiedergeben: nein, ich will nichts von ihnen wissen! Die Kunst soll sonst nichts sein als das Schöne, sie soll uns nichts lehren als die Schönheit.

Ingres.

*

Das Häßliche muß unter allen Umständen vermieden werden.

Frouentin.

*

Eines der sonderbaren Ergebnisse unserer jüngst geborenen Zivilisation ist das Erscheinen einer Malerschule, die anscheinend ihr Talent damit vergeudet, womöglich die Schönheit des Häßlichen, die Anziehung des Abstoßenden, zu entdecken. Wenn unsere Künstler von der Häßlichkeit unserer modernen Zivilisation derartig beeinflusst werden, daß sie, die angeblichen Apostel der Schönheit, mit Vorbedacht ein häßliches Thema vorziehen, um ihre Kunst zu zeigen, so können wir vielleicht noch so weit kommen, daß wir unseren Schönheitssinn ganz und gar verlieren.

Walter Crane.

*

Die Häßlichkeit ist etwas Zufälliges und nicht ein wesentlicher Zug der Natur.

Ingres.

*

Das Häßlichste, was es gibt, das sind unsere armseligen Konventionen und Arrangements gegenüber der erhabenen und großen Natur. Das Häßliche, das sind unsere verschönerten Köpfe, unsere idealisierten Falten, das ist die Kunst, die Natur, korrigiert durch den vorübergehenden Geschmack einiger Zwerge, die mit ihrem Schulmeisterstöckchen der Antike, der Renaissance und schließlich der Natur selbst auf die Finger klopfen.

Delacroix.

*

Sie bilden sich ein, etwas Schönes gemacht zu haben, wenn sie die geraden Nasen und die röhrenförmigen Falten zum Überdruß wiederholt haben. Wie können sie ihre Inspiration in diesen ewigen Nachahmungen zeigen? Was, es sollte nur eine Weise geben, schön zu sein? Die Phantasie aller Menschen, aller Breiten und aller Zeiten müßte sich damit begnügen, immer nur dieses eine Ideal zu bewundern? Ich gebe zu, daß dieses Ideal erhaben ist. Was ich tadle, ist einzig die blinde Nachahmung.

Delacroix.

*

Gibt es ein Rezept, um Schönes zu schaffen? Die Schulen geben diese Rezepte, aber aus ihren Lehren ist noch nichts hervorgegangen, wovor man ausrufen müßte: »Wie schön das ist!«.

Delacroix.

*

Diese wunderbare Schönheit, die, wie alle sagen, das Ziel aller Künste sein soll, ist ein Vorurteil. Wenn sie wirklich das einzige Ziel der Kunst ist, was wird dann aus Rubens, aus Rembrandt und aus fast allen nordischen Meistern, die andre Ziele erstreben?

Delacroix.

Das Schöne

Von der Maitresse Tizians und der Frau Rembrandts ist die eine vollkommen schön, die andre vollkommen häßlich: und trotzdem zieht man diese letztere vor.

Meissonier.

*

Man kann sagen, daß alles schön ist, vorausgesetzt, daß es zur richtigen Zeit und am richtigen Orte erscheint, und umgekehrt, daß nichts schön ist, was am falschen Orte steht oder im unrichtigen Augenblick kommt.

Millet.

*

Alles ist schön! So steht die Sache! Manche Leute können die Schönheit dieses Fußbodens mit seinem Licht und Schatten und Farbe nicht sehen. Sie sehen da nur Flecken und Schmutz.

Wm. M. Hunt.

*

Es gibt nichts Häßliches. Ich habe in meinem Leben kein häßliches Ding gesehen. Denn mag die Form sein, wie sie will, Licht, Schatten und Perspektive werden sie immer schön machen.

Constable.

*

Wie kann man nur Schönheit mit Tugend verwechseln und vor einem Kunstwerke fragen: »Wird es gutes wirken?«

Whistler.

*

Die Anmut ist das Fehlen von Mühe und von Affektation, mit einem Worte: das Natürliche.

Dalou.

*

Das Nackte ist das Schönste auf der Welt.

Meissonier.

*

Kunst und Wissenschaft

Ein Bild zu malen ist eine Kunst und eine Wissenschaft zugleich.

Delacroix.

*

Ich glaube an die Wissenschaft, und in meiner Skulptur habe ich mich immer nach der Wissenschaft gerichtet. Aber neben der Wissenschaft muß man Geschmack besitzen. Der Geschmack ist alles. Er gibt weit mächtigere Gesetze als der Zirkel. Wer die Wissenschaft der Malerei oder der Skulptur besitzt ohne den Geschmack, wird niemals ein Maler oder Bildhauer sein.

Rodin.

*

Es muß in der Kunst absolute wissenschaftliche Gesetze geben, da es solche Gesetze in der Natur gibt.

Rodin.

*

Die Griechen waren ganz einfach Gelehrte, ihre Kunst ist die reine Geometrie.

Rodin.

*

Wer gut erlernt, wie man das Lineal und den Zirkel handhabt, kann zur Ausführung der feinsten und zartesten Zeichnungen gelangen.

Hokusai.

*

Kunst und Wissenschaft

Es gibt keine innigere Verbindung als die zwischen Kunst und Wissenschaft. Die Wissenschaft enthält das exakte Prinzip aller Zweige der Zeichnung und befestigt die Einheit der Zeichnung selbst. *Guillaume.*

*

In der Komposition eines Bildes sind alle einzelnen Teile zur Bildung des Ganzen so notwendig, daß es einer arithmetischen Aufgabe ähnelt; nehmt die kleinste Einzelheit weg oder fügt sie hinzu, und das Ganze ist falsch. *Constable.*

*

Die Malerei ist eine Wissenschaft und sollte wie eine Erforschung der Naturgesetze betrieben werden. *Constable.*

*

Alles was Wissenschaft ist, kann gelernt und somit gelehrt werden, aber die Kunst, die da anfängt, wo die Wissenschaft aufhört, kann nicht erlernt werden. *Jules Breton.*

*

All das könnt Ihr wissen und es darstellen; aber wenn Ihr es nicht fühlt, wird es Euch nie gelingen, es zu malen. Dieses Fühlen macht den Unterschied zwischen einem hölzernen Ding und einem schönen, hinreißenden Gemälde. *Wm. M. Hunt.*

*

Die Kunst sucht das Wesen in der Erscheinung, die Wissenschaft die Erscheinung im Wesen. Die eine gestaltet, die andere zerlegt, sie sehen nach verschiedenen Richtungen und sprechen verschiedene Sprachen und doch sollen sie der alten Dame Kultur zuliebe Arm in Arm wandeln bis an das Ende der Dinge. *Feuerbach.*

*

Die Kunst übersetzt die göttliche Schöpfungskraft ins Menschliche; die Wissenschaft reproduziert das Geschaffene im Geiste. Kann man sich eine größere Verschiedenheit der Aufgaben denken? *Feuerbach.*

*

Die Kunst hat nichts mit wissenschaftlichen Spekulationen zu tun. *Breton.*

*

Das Modell

Wenn ich ins Atelier komme, meine ich, in ein Grabgewölbe zu treten. Ich weiß sehr wohl, daß man sein Modell nicht auf der Straße ausziehen kann. Aber man könnte aufs Land gehen und wenigstens im Sommer im Freien Aktstudien machen. Im Atelier sind die Farben falsch, und das Licht ist ebenso falsch. *Manet.*

*

Was ich gern täte, wäre, die Modelle ins Grüne zu stellen, in die Blumen, an den Meerstrand, dort-

Das Modell

hin, wo die Luft die Umrisse frißt, wo der ganze Hintergrund in den Herrlichkeiten des Lichtes verfließt, denn, das könnt ihr mir glauben, ich bin kein Schafskopf. *Manet.*

*

Ist in dem Ruysdael von van der Hoop (dem mit der Mühle) kein »Freilicht«? Ist da keine Luft drin, kein Raum? Luft und Erde gehören zusammen, bilden ein Ganzes. *Vincent van Gogh.*

*

Hat man je etwas Lächerlicheres gesehen wie die Idee dieses herrlichen Giorgione? Nackte Frauen mitten in der grünen Landschaft, und dazu die Flötenspieler! Wenn man sich heute einfallen ließe, so etwas zu malen, würde man schön ausgelacht werden! *Meissonier.*

*

Das Modell zieht den Künstler zu sich herab. Ein dummes Modell macht uns dumm. *Delacroix.*

*

Ich beobachte mein Modell lange, ich verlange von ihm keine bestimmte Pose, ich lasse es frei im Atelier herumgehen wie ein aus dem Stalle entronnenes Pferd, und ich halte die Beobachtungen fest, die ich dabei mache. *Rodin.*

*

Haben Sie einen Akt fertig, so zeichnen Sie ihn noch einmal aus dem Kopf. Meine besten Schüler haben mir diese Ermahnung immer gedankt. Die Akademien pflegen bloß die Handfertigkeit der Nachahmung, aber nie diese Kraft des Gedächtnisses. Daher sind die armen Künstler nachher aufs Modell angewiesen, weil sie nicht genug Stoff im Kopfe haben. *Cornelius.*

*

Mit dem Gebrauch des Modells habe ich's immer so gehalten: Selten zeichne ich den ganzen Körper, ich zeichne die Bewegung aus meiner Idee, wie nach meiner Ansicht die Natur es in ihrer Spontaneität machen würde (nicht jedes Modell ist freie Natur); dann zeichne ich die einzelnen Glieder nach dem Modell, gebrauche diese aber dann so, daß man es nicht ahnt. *Cornelius.*

*

Das Modell gibt nie die Idee des Themas; der Künstler muß in seinem Herzen den Ausdruck der Bewegung suchen. Das Modell ist weiter nichts als der Plan, der den Künstler seine Stellungen bestimmen läßt, wie die militärische Karte dies dem Soldaten ermöglicht. In dem Gehirn des Künstlers muß wie in dem des Feldherrn der intellektuelle Gedanken leuchten, welcher die materielle Handlung beherrscht. Dieser seelische Inhalt muß auf der Leinwand oder im Marmor ausgesprochen werden.

David von Angers.



AUS DER PETERSKIRCHE ZU MAINZ
Originallithographie von Peter Halm

Das Modell

... wie die Luft die Uhrzeit frägt, wo der ganze
Himmelsraum ist den Herdichkeiten des Lichts ver-
fügt, etwa, das Köhler die mit grauen ich Lio kom
...
Mayer

... in dem Modell von van der Hoop (dem
mit der Müll) kein ... Ist da keine Luft
dann kein Raum? Luft und Erde gehören zusammen,
bilden ein Ganzes.
Vincenz van Gogh

... Hat man je etwas ... gesehen wie die
Idee dieses ... Nackte Frauen
miten ... Jazu die Flöten-
spieler ... so
etwas zu ...
Wissonier

... Die Modell ... zu sich heran.
Ein ...
Delacroix

... Ich beobachte mein Modell lange, ich verlange
von mir keine bestimmte Pose, ich lasse es frei im
Raum herumgehen ...
Rodin

... Man ... Sie ihn
... Schüler
... Die
... der Nach-
...
...
Cornelius

... Mit dem Gebräuch des Modells habe ich's immer
so gehalten: Selten zeichne ich den ganzen Körper,
ich zeichne die Bewegung aus meiner Idee, wie nach
meiner Ansicht die Natur es in ihrer Spontaneität
machen würde (nicht jedes Modell ist freie Natur);
dann zeichne ich die einzelnen Glieder nach dem
Modell, gezeichnete diese aber dann so, daß man es
...
Cornelius

... Themis der
...
...
...
...
...
David von Angers

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...

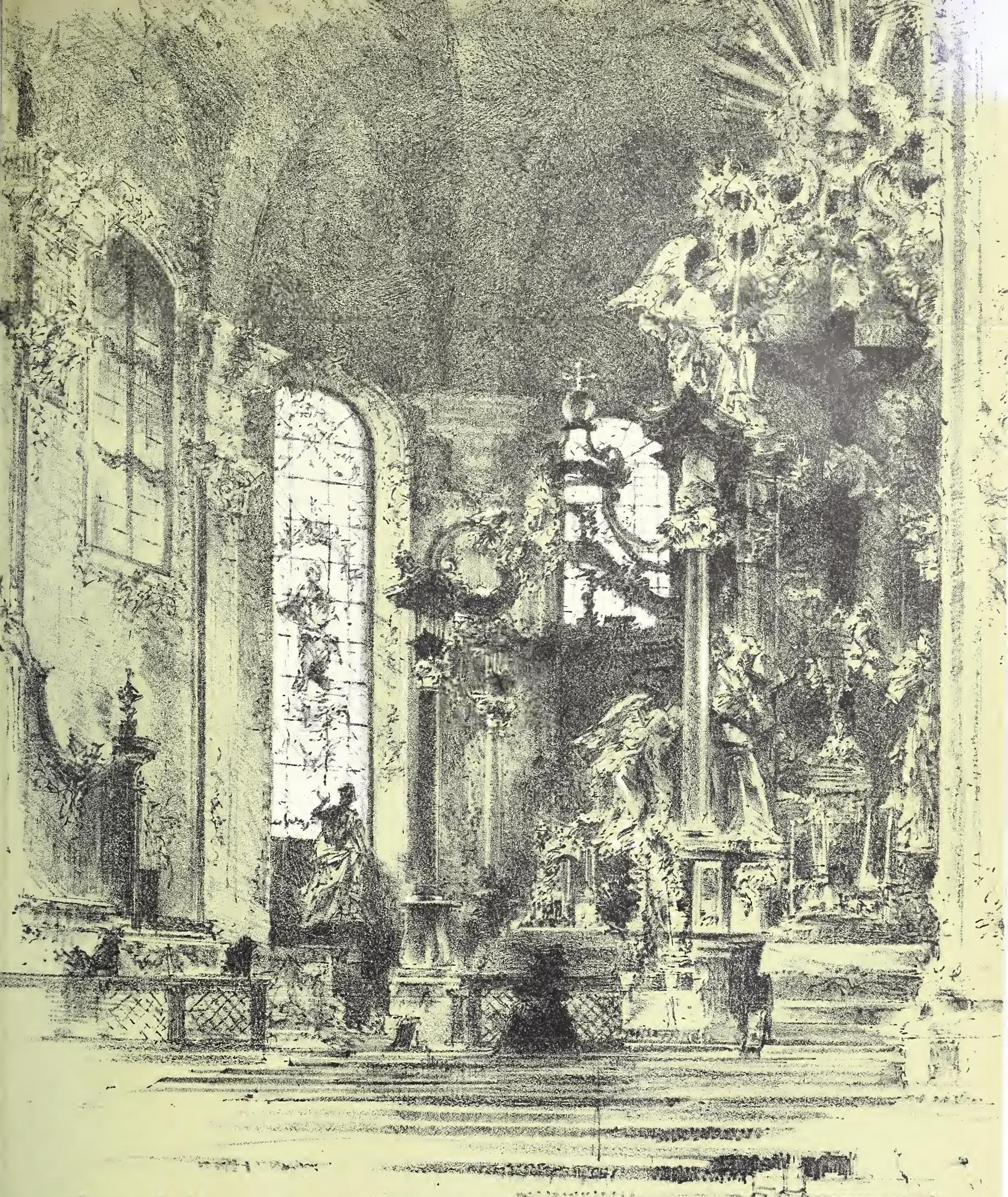
...
...
...

...
...
...

...
...
...

...
...
...
...
...
...
...

...
...
...



SANZ, PETERBYKOWE

15



BILDNIS DES BARON BERGER

RADIERUNG VON HERMANN STRUCK NACH DEM GEMÄLDE VON MAX LIEBERMANN

DIE DEUTSCHE JAHRHUNDERTAUSSTELLUNG BERLIN 1906

VON FRANZ DÜLBERG

(Schluß)

In einer Reihe großer feierlicher, schwerer Akkorde klingt die überlaute Polyphonie der Deutschen Jahrtausstellung aus. Wie in Tempeln werden in getrennten Räumen die großen Einzelgestalten der Künstler vorgeführt, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als das notwendigste malerische und zeichnerische Können für allgemein wiedererobert gelten durfte, die Grundlagen eines neuen deutschen malerischen Stiles legten und jetzt auch an die Aufgabe herantreten konnten, seelische Werte mit den der Malerei einzig gemäßen Mitteln zur Erscheinung zu bringen. Ich spreche von »seelischen Werten« und vergesse dabei nicht, daß in der Reihe, die ich jetzt am Schlusse betrachte, sich auch die »nüchternen Realisten« Leibl und Liebermann befinden. Es ist schließlich eine Frage des Temperaments, ob man seine persönliche Weltansicht in größer oder in kleiner geschnittenen Stücken in die Pastete der künstlerischen Darstellung eines Gegenstandes hineinmischen soll, das heißt also beim Maler, ob man Allegorien auf Tod und Liebe, oder alte Weiber, Flachlandschaften und Porträts malt. Liebermanns »Frau mit den Ziegen«, die leider auf der Ausstellung fehlt, gibt uns durch den Gegenstand, durch den Rhythmus der Linien und durch die farbige Haltung den Kampf, den der Mensch mit der widerstrebenden Umwelt zu führen hat, in greifbarem Symbol; beim Zeichnen der »Vier Reiter der Apokalypse« mag Cornelius Weltuntergangsstimmung empfunden haben, leider bleibt die Stimmung nur im Gegenstand und übersetzt sich nicht in die zeichnerische und malerische Behandlung der Einzelform; Menzels »Eisenwalzwerk« bietet eine Sammlung unübertrefflich wahrer Einzelheiten des modernen Arbeitslebens, aber die ungeheure betäubende Stimmung, die einen jeden von uns beim Betreten einer großen Maschinenhalle befällt, ist nicht in allen Gestalten des Bildes festgehalten — hier ist Realismus, wenn man darunter versteht, daß die einzelnen Sachen nicht durch eine gemeinsame beherrschende Idee zusammengehalten werden. Ich spreche von den Grundlagen eines neuen deutschen malerischen Stiles und weiß dabei wohl, daß Leibls schönste Hauptwerke nach Art der ältesten niederländischen Malerei aufgebaut sind, daß dem Feuerbach Veronese bisweilen zu nahe kam und daß Liebermann ohne Courbet und Israëls nicht denkbar wäre. Es ist der Unterschied der Gesinnung und der Arbeit, der hier entscheidet. Die Altmeisterlichkeit Leibls ist nicht, wie bei Lenbach und Diez, als ein malerischer Mantel umgehängt, sondern auf mühevollen eigenen Wegen ist Leibl eben einmal zu gleichem Ergebnis gelangt wie van der Goes in seinem Portinari-Bild, Feuerbach fand eine ganz selbständige, im Farben- und Formwert neue Heroisierung der Landschaft, und wenn die Lier, Baisch, Stäbli, Schindler als die Gefolgsmänner der Franzosen von 1830 auftreten, so steht Liebermann

doch in seinen besten Werken selbständig auf den Schultern seiner fremdländischen Vorgänger. Noch bleibt die Frage, wie der, welcher die farbige und zeichnerische Leistung der Cornelius, Schwind und Rethel beanstandet, die oft schwere, braune und unnatürliche Farbe des Hans von Marées, seine jedem Kinde offenliegenden Verzeichnungen und die oft ungeklärten Farbenmassen Böcklins verzeihen kann. Darauf ist zu antworten, daß die zeichnerische Sicherheit der Corneliusgruppe eben in erster Linie Gelerntes bietet und die Ansätze zu individuell sehender Farben- und Formbehandlung dort nur recht bescheidene sind, daß bei Marées dagegen die blitzartigen farbigen zeichnerischen und kompositionellen Visionen uns oft den äußersten Genuß verschaffen und daß das, was hier fehlt, eben nur das Durchschnittskönnen eines jeden normal ausgebildeten Malers ist. Bei Böcklin endlich erscheint fast jedes Werk aus einem farbigen Grundgedanken heraus entwickelt. Klarheit, Reichtum und Eleganz der Durchführung dieses Farbgedankens sind bei den einzelnen Werken verschieden: neben der oft bleiigen Schwere der großen Kreuzabnahme steht die tänzerische Leichtigkeit des Liebesfrühlings.

Wilhelm Leibl aus Köln (1844—1900) ist in der Linie Holbein die stärkste Erscheinung unter den Deutschen. Zwei Hauptwerke und die Bilder, die er von Händen gemacht hat, treten weit vor allem, was er sonst malte, heraus. Da sind die Dorfpolitiker. Vor weißgrauer Wand die schwebende Linie von fünf Köpfen. Fünf Menschen. Eine Rückenfigur, der das Fenster ein leichtes Licht auf den schwarzen Rock gibt, mit dem weißen Fleck der Schürze. Einer, der die Zeitung hält, in hellvioletterm Rock und feuerrotem Wams. Einer, der die Hand auf den Stock stützend, hineinschaut, in blaugrauem Mantel. Einer, der prüfend und ruhig breitbeinig sitzt und zusieht, den Mund skeptisch verzogen. Warm hellbraun ist sein Rock, sein Wams wieder feuerrot mit Silberknöpfen. Schließlich einer, der gespannten Auges mit zugekniffenen Lippen hinhört, in Blaugrau gekleidet. Es sind alles alte Männer, die Ausführlichkeit der Runzeln ist vielleicht in den beiden Köpfen rechts etwas zu weit getrieben. Die Hände aber sind von allerstärkster Belebung. Es sind keine gepflegten und keine ganz verwehrten Hände, die Nägel sind meist grau umrändert, und doch empfindet man diese Wiedergabe des Schmutzes nicht als peinlich — diese Hände müssen so sein. Eine Spur von Knaushaftem, von Anekdote, die nicht ganz ins Malerische aufgelöst ist, ist doch noch in diesem Bild. Die äußerste Vollendung aber — ich muß noch einmal die Flügel des Portinari-Bildes von Hugo van der Goes nennen, und ich weiß, was ich damit tue! — hat das Bild »In der Kirche« (994, Worms, Frau Schoen-Renz). Ein junges Mädchen sitzt da, von großen, eckigen und doch unendlich anmutigen Formen. Ihre weiße

Schürze ist fast im Relief gearbeitet. Wir können ihren in Kaffeebraun und Blau gemusterten Kattunrock und die braunrot und grüne Blumenstickerei ihres Mieders nachrechnen. Dann eine Alte in einem gestreiften Rock von der Farbe des fallenden Laubes, sie hält ein zerschlissenes Gebetbuch an die Augen. Man kann den Text im Buche lesen. Eine Dritte sitzt aufgerichteten Hauptes, die Hände gefaltet, ganz in Schwarz. Das rauheschnitzte Holz des barocken Chorgestühls, der rotbraun glasierte Krug, der vor dem jungen Mädchen steht, das alles ist von letzter Meisterschaft. Eine ruhige warme Sachlichkeit liegt im Blick des jungen Mädchens. Von wunderbarer Schönheit der Malerei sind aber wieder ihre Hände. Sie sind schlank, ein wenig zu groß und knochig, eben an Arbeit gewöhnt, aber von prachtvoller regelmäßiger Ausbildung. Und das Mädchel putzt sich gern, hält sehr auf Ordnung, auch das sieht man an diesen Händen. — Ein paar ausgeschnittene Hände und ein Stück Mieder, wohl aus Bildern, die der Künstler im Unmut selbst vernichtete, sind dazu auf der Ausstellung zu sehen, sie gehören wohl demselben Mädchen an. Ein anderes Bruchstück (1017, Berlin, Sammlung Seeger) bietet zwei fette, weiche, kleine, gewiß feuchte und nicht eben edle Mädchenhände, die ein geschlossenes Buch halten. Von ergreifendstem Pathos jedoch bei größter malerischer Breite sind die beiden Hände des Wilderers, die das gespannte Gewehr halten (1015, gleicher Besitz). In rosigem, fast violetterem Tone gemalt, sind sie nichts als Jugend und Kraft. Wie da die Gelenke über den kurzen, abgestoßenen schwarz umränderten Nägeln anschwellen, wie der Handballen sich spannt und metallisch glänzt! — In ein paar Jugendarbeiten sehen wir diesen Maler wachsen. Eine merkwürdige Zeichnung sieht man im Neuen Museum: ein alter Mann zu Pferde, der bei einer Überschwemmung in einer Stadt ein paar Kinder rettet — das Motiv also ganz im Sinne Schnorrs oder Schwinds, alles aber ist mit ungemeiner eckiger Flächigkeit behandelt, die natürlicher berührt als etwa in Rethels Totentanzzeichnungen. Das Ölbild des Vaters, das er mit 22 Jahren malte, hat in der Anordnung nichts Ungewöhnliches: etwas unruhig fragend blickt das durchfurchte aber regelmäßige Greisengesicht uns an, ein geschlossenes Buch und ein rotes Taschentuch hat er in den Händen. Auf dem schwarzen Rock blinkt ein Ordensbändchen. Nur das leuchtende Weiß auf der Stirn, das etwas reichliche Orange gelb der Fleischschatten und das Braunviolett des Grundes verraten den werdenden Koloristen (1021, Köln, Museum). Demselben Jahre 1866 gehört der prächtige Kopf eines weißbärtigen Mannes an, der ziemlich finster zur Erde blickt. Die Falten und Runzeln sind hier in großen Massen plastisch herausmodelliert, die grauen Kopfhaare zum Teil mit Violett gegeben. Ein Jahr später entstand das kühn angelegte, farbig ungemein delikate helle Bildchen »Der Schauspieler« (981, Berlin, F. Gurlitt). Im Lehnstuhl, mit roten Trikots an den Füßen, aber mit aufgestreiften Hemdärmeln sitzt er da, ein langer hagerer Mensch, aber ein entschieden schönes, durch-

geistigtes Gesicht. Die Hand pathetisch vorstreckend, probiert er gerade eine schwierige Stelle. Sehr glücklich ist der Ausdruck zwischen Komik und Ernst gerade in der Mitte gehalten. Das momentane Leben dieses Bildes finden wir, wieder ein Jahr darauf, noch gesteigert: »Im Atelier«. Der Besucher, in Hut und schwarzem Mantel, hält in lebhafter, fast ekstatischer Bewegung ein Kunstblatt im richtigen Abstände vor sich, das er soeben aus der Mappe des Freundes herausgerissen hat. Der, in lehmgrauem Anzug, sitzt rittlings auf dem mit blaurotem persischen Teppich bedeckten Tisch und blickt, auf die Kritik gespannt, dem andern über die Schulter. Ein olivbrauner gemusterter Vorhang schließt hinter ihnen ab. Die hier mit so reicher Farbigeit gepaarte plastische Kraft dieser Gruppe ist schwer zu überbieten (1021a, Köln, Frau Auguste Joest). 1869 — das Pariser Jahr! Da malte er das, was man in Deutschland so gern als eine Besonderheit von Paris ansieht (als ob wir nicht bei uns, mindestens der Quantität nach, genug davon hätten!): »Die Kokotte« (983, Berlin, Sammlung Seeger). Nach Sünde und Elend sieht die, die er fand, nicht aus, eher wie ein etwas altmodisch-sentimentales Mädchen, das vielleicht ein Verhältnis hat. Faul, behaglich-mißvergnügt, wohlgenährt, merkwürdig rötlichen und gesunden Gesichts liegt sie auf dem Sofa, in der einen Hand eine lange Pfeife, die andere mit gespreizten, offensichtlich viel zu langen Fingern herabgestreckt. Die Kleidung, ein kleiner schwarzer Hut mit einem Federstutzen, breiter weißer Rüschenkragen und schwarzes Kleid, tut ganz gewiß nichts, um die Reize des Mädchens gefährlich zu machen. Vielleicht aber soll das Kunstgewerbe, das sie umgibt, die gemusterten haarigen Decken, der blaue Krug und die Schale aus getriebenem Messing, das Dirnenhafte ihres Geschmackes zum Ausdruck bringen! — Weit energischer ging Leibl gegenüber der Kehrseite der Medaille ins Zeug: die alte Pariserin (984, gleicher Besitz). Hager und groß, mit harten verkümmerten Zügen, sitzt sie, den Rosenkranz in den knochigen langen Händen, an einem Tischchen. Das ist sehr breit, fleckig, in rötlichem Ton, hingestrichen — man sieht, hier zum erstenmal wurde Leibls Handschrift ganz frei. Noch wuchtiger kommt seine Malweise heraus in der ganz breiten Studie eines Mädchens aus dem Volke, das sich mit frechem Blick nach links umwendet. Die Farbenmassen sind hier wie mit dem Besen zusammengekehrt (1013, gleicher Besitz). So im Besitze des Pariser Geschenkes malte Leibl 1875 das Bild der beiden Dachauerinnen, das jetzt die Nationalgalerie hat. Man kann dies Werk den normalen Höhepunkt seines Schaffens nennen — für das Kirchenbild und die Handbilder haben wir aus unserer Zeit heraus keinen Maßstab. Der breite flockige Auftrag, der in maßvoller Weise das Trübnersche Prinzip der Farbenquadrate angibt, die Stimmung auf Schwarz, Rot und Weiß läßt dies Bild ganz einem vom Regen blank geputzten antiken Mosaik gleichen (ich weiß, daß ich mit diesem Hinweis einen Grundgedanken von J. Meier-Graefes Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst berühre).

Breitbeinig sitzen die beiden Weiber da in der Bauernstube, in ihrem Sonntagsstaat, zu dem gemusterte Strümpfe gehören. Die Linke, anscheinend ältere, scheint der andern freundlich blickend etwas zu erzählen, was diese, halb träumerisch, halb überlegsam, anhört. Mit stärkster Plastik heben sich die sfumato gemalten Köpfe vom blauweißen Grunde und den blauweißen Fensterverschlägen ab. — Daß einem Meister, dem dieses gelang, es leicht wurde, als Interieurmaler die wohlschmeckendsten Dinge zu geben, liegt allzu nahe. Wir ärgern uns vor einer

Studie, die in einem Zimmer einen fleischrot bezogenen Sessel, einen Hut und einen Krug dabei vorführt, fast darüber, daß Pieter de Hooch schon früher da war (979a). Die heiße Lebensliebe des Mannes wird uns am stärksten aus einigen Bildnissen seiner reifen Zeit deutlich. Er malte Anton v. Perfall als Jäger (1005, auch dieses Bild gehört der Nationalgalerie). Hell ist da alles, auf grün und braun gestimmt. Der junge Mann steht auf einem abgebrochenen Aste am Ufer eines bayrischen Sees, nach rechts zu uns zurückgewandt, vor einer geköpften Weide. Der treue, ruhig feste Blick, das gebräunte, flaumbärtige Gesicht, die edle kräftige Schlankheit der Haltung — das ist von einer Raumschönheit, die wir in unserer Zeit nur an den besten Werken Adolf Hildebrands kennen. Nur der am Boden geduckte gespannt lauernde Hund ist im

Körper vielleicht etwas leblos geraten. Wie ändert sich gleich die Darstellungsweise in dem Bilde eines anderen Perfall! Es ist, als ob die Malerei mit dem Gemalten schwer, breit und glänzig geworden wäre. Ein schwerer, ruhiger Mann sitzt da, im Lehnstuhl hingegossen, um den er einen Arm herumlegt. Sein schwarzer, wohlgepflegter Bart beherrscht das Ganze. Der Blick hat etwas ruhig Zuwartendes und doch führendes (998, München, Pinakothek). Neben dem bayerischen Aristokraten dann der Kölner Herrscher: das Pallenbergporträt (1019, Köln, Museum). Auch der sitzt behaglich im Stuhl, die linke Hand ruht auf dem Knie, aber die Rechte hält die Handschuhe

zusammen geballt wie einen Geldbeutel. Der Abstand zwischen Nase und Mund ist sehr groß, die Augen blicken spöttisch, als hätte der Mann gerade einen »kölschen« Witz auf der Pfanne. Und mit welcher lustiger Fleckenversammlung hat Leibl die altersroten Züge und das etwas struppige Haupt- und Barthaar wiedergegeben — man merkt heute noch, wie ausgelassen der Pinsel auf der Leinwand herumgetanzt ist. Wieder wechseln alle Darstellungsmittel in dem Bildnis der Gräfin Treuberg (München, Gräfin R. v. Treuberg). Leibl, der doch bei dem früheren großen

Bildnis seiner Schwester sowohl in der etwas konventionell auf die Brust gelegten Hand wie in dem gelbrottem Ölfarben des Gesichts sich Lenbach in schlimmeren Sinne genähert hatte, erkannte hier sofort, daß dieser vergeistigten Erscheinung nur mit mehr zeichnerischen als malerischen Mitteln beizukommen sei. Die tiefen grauen Augen, der helle Fleischton, die feinen schmalen, ineinander gelegten Hände, das einfache blau und grau gestreifte Hauskleid, die kerzengrade Haltung, der graue Grund — das alles läßt uns kaum daran glauben, daß der Meister dieses Bildes jemals Bauern gemalt hat! — Breit, nachlässig, jovial zeigt sich Leibls Pinsel dann wieder in der Bildnisstudie eines guten Freundes und Kunstgenossen, des Wieners Karl Schuch (992, Berlin, H. Nabel). Den scheint jedes Mitglied des Künstler- und Freundeskreises, dessen Mittelpunkt Leibl war,

mindestens einmal gemalt zu haben. Leibl gibt die Züge faltig, durchlebt, den Fleischton leicht violett-rötlich. Eine Virginia im Mund, die Brille auf der Nase, in hohem runden Hut wendet sich Schuch vor weißem Grund nach links zu uns um. Ein Ausdruck überlegener »Wurschtigkeit« liegt auf diesem Gesicht.

Die stille Farbenpoesie unseres größten und in der Handschrift selbständigsten »Malenkönners« wurde auch einer kleinen Schar zeitweise mit ihm persönlich eng verbundener Maler zuteil, die freilich alle nicht zu einem einheitlichen und schon durch seine Zahl genügend gewichtvollen Oeuvre gelangt sind. In Leibls Sinne malte *Ludwig Eysen* das er-



RUDOLF HIRTH DU FRÈNES. BILDNIS DES MALERS SCHUCH
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München



KARL SCHUCH. STILLEBEN
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

greifende Bild seiner Mutter. Die alte vornehm hagere Frau mit ihrem spitz zugehenden Kinn, dem leicht rötlichen Teint und dem schwarzgrauen Kleide sitzt strickend im Feldstuhl. Die Kommode, ein Büchergestell und die weiße Wand bilden ihre Umgebung. Alle Farben sind hier dunstig umhaucht, wodurch die Kommode sogar etwas mehr nach Marmor als nach Holz aussieht. Eigener, unabhängiger von Leibl, erweist sich Eysen in einer ungemein lichtfreudigen grünen Landschaft, die einen Hügelhang mit weißen Doldenblüten und einem wohlgewachsenen Baum in der Mitte gibt. Bei den zitternden breiten Schatten mag man an die besten Werke Claude Monets denken, aber die impressionistische Formel ist hier mit deutscher Jugendlichkeit ausgefüllt (389, 390, beide Werke in der Nationalgalerie). Einen Augenblick scheint auch *Wilhelm v. Lindenschmit*, dem wir schon einen geglückten Ausflug in die Sphäre Teutwart Schmitsons nachrechnen konnten, in den Bann des Leiblschen Stiles geraten zu sein. Jedenfalls zeigen zwei sehr kraftvoll gemalte Studienköpfe zu seinem »Marburger Religionsgespräch« genau dasselbe Arbeiten, das wir an Leibls »Dachauerinnen« und ausgesprochener bei Leibls Fortsetzer Trübner beobachten. Das Ziel, mit diesen Mitteln »Haut« zu geben, hat freilich Lindenschmit diesmal nicht erreicht.

In engerem und dauernderem Zusammenhang mit Leibl blieb *Rudolf Hirth du Frènes*, Leibls Mitschüler bei Artur v. Ramberg. Sein großes Bild der Hopfenlese (734, Breslau, Museum) ist vielleicht das rückständigste Werk der Gruppe — auf den ersten

Blick spürt man den Unterschied gegen Vautier und Knaus gar nicht, nur die sehr weiche, dunstige und zarte Farbengebung, bei der das rote Kopftuch der Frau zur Linken und das Grün des Hopfens geschickt als stärkste Töne herausgebracht sind, gewinnt auch den, den das auffällig in die Mitte gerückte Genremotiv des Burschen, der seinem Mädchen etwas zuflüstert, verstimmen mag. Viel entschlossener wirkt Hirths breite Farbenskizze »Leibl und sein Freund Sperl im Boot« (736, Karlsruhe, Kunsthalle). Die Färbung beschränkt sich hier auf Schwarz, Braun und Weißgrau. Sehr weich und sicher ist das aufgeregte Wolkengetriebe am Himmel gemalt. Von seinen Porträts wirkt das des Kommerzienrats v. Krause (732, Berlin, W. v. Krause) farbig ein wenig trocken, doch ist die ältliche Bedächtigkeit

in den milden Zügen und der tastenden Haltung der Finger lebendig wiedergegeben. Fein geriet ein weiblicher Studienkopf (733, Breslau, Museum), wo die Maske in gutem, leicht rötlichem Fleishton aus sehr dunklem Grund heraustritt. Aus schwarzem Grunde herausgearbeitet ist auch Hirths Schuchporträt (731, München, Pinakothek). Schuch erscheint hier im Schlapphut mit Brille und leichtem Bartanflug, ein leise überlegen spöttischer und zugleich träumerischer Zug liegt hier auf dem Gesicht. Die Gesichtsfarbe schimmert in außerordentlich warmen eleganten Tönen.

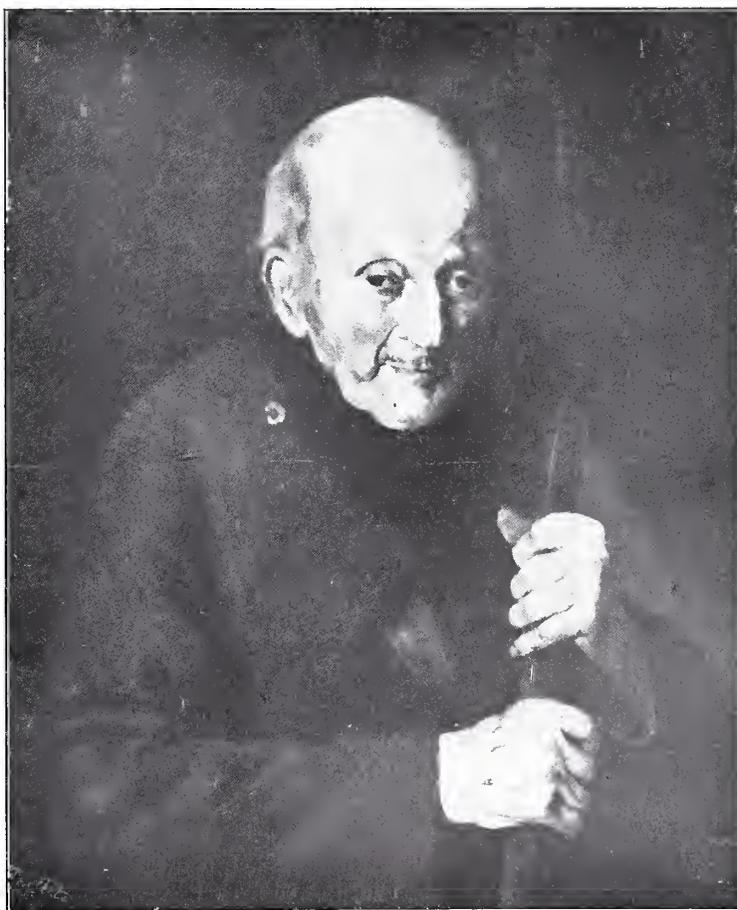
Der *Schuch* (1846—1903) verdiente aber auch, daß man ihn malte, nicht nur durch seine fesselnde im Ausdruck stets wechselnde Persönlichkeit. Auch seine Kunst gehört zum köstlichsten, was wir haben. In seinen Stilleben, deren bestes die Nationalgalerie hat, spricht ein ähnlicher Unsterblichkeitsglaube wie in den besten leeren Zimmern und leeren Rüstungen Menzels, nur mit viel größerer malerischer Geschlossenheit. Cézanne hat hier gewiß angeregt, und die Richtung war durch Willem Kalf gegeben — Schuch ist frei von der Plumpheit des einen und der essigscharfen Öligkeit des andern. Er malt etwa einen Hummer und eine Zinnkanne auf einem Tisch. Die Zinnkanne schimmert lichtgetroffen, der Hummer glänzt in prächtig verhaltenen, fein abgestuften Variationen über Ziegelrot. Oder eine Ente mit Zwiebeln und zinnernem Kochtopf, oder rote Äpfel mit einem Zinnhumpen auf gedecktem Tisch. Das Tischtuch erscheint durch die starken Schatten vielleicht etwas schmutzig, die Farbtöne

der Äpfel aber sind ebenso stark wie aristokratisch. Auch ein altes Dorfstraßengemäuer ist von ihm zu sehen. Ein wenig murillomäßig wirkt sein Interieur »Der erste Versuch« (ein Junge als Dieb am Weinschrank) (1595, Berlin, E. Schulte). Wilhelm Trübner, mit dem zusammen er reiste, hat eigentlich dasselbe Bild gemalt. Es hat hier wohl keiner den anderen kopiert, man hatte wohl einfach dasselbe Modell. Trübner ist da viel detaillierter, er stellt einen geschnitzten Stuhl, schön gebundene Bücher und einen blauen Krug hinein. Das Gesicht des jungen Menschen hat bei ihm etwas drollig-gutmütig-besorgtes — bei Schuch ist der Dieb verschmitzter, kälter. Also Trübner war diesmal novellistischer als sein Kollege! Gewiß hat Schuch von sich selbst eine hohe Meinung gehabt, wie königlich hebt sich auf seinem Selbstbildnis die prachtvoll freie Stirn aus dem gerade gerichteten unbedeckten Haupte! Aber auch ruhige Verlässigkeit ist aus diesen Zügen zu lesen (1602, Wien, Frau Luise Locker-Schuch).

Theodor Alt aus Ansbach ist im selben Jahre wie Schuch geboren, er lebt noch, aber seit mehr als einem Menschenalter ist er jeder künstlerischen Betätigung entzogen. Vor drei Jahren brachte man im Münchener Glaspalast mit großem Erfolg eine kurze Reihe seiner Werke ans Licht. Hier siegt ein Bild, das, wenn ich mich recht erinnere, damals nicht mit ausgestellt war. Das Bildnis eines Hundertjährigen (32, München, R. Hirth du Frênes). Die braunen Augen sind noch warm und stark, die Hände halten den Stock, die gebogene Nase strebt sichtlich zur Erde hin, aber der grüne Rock spricht noch laut vom Leben. Und alles liegt im vollen kalten Licht, das von links her kommt. Dies 1869 gemalte Stück kann sich neben den besten gleichzeitigen Werken Manets und Monets sehen lassen und hat noch eine eigene deutsche süße Herbheit voraus. Das bekanntere Werk »Rudolf Hirth du Frênes im Atelier« ist bei aller Feinheit doch ein bißchen »Genrebild«. Wir sehen eine Dame, graugekleidet, die sich im Sessel zurücklehnt. Er, in brauner Samtjacke, steht, Pinsel und Palette in der Hand, in lebhafter Geste hinter ihr. Die grüne Tischdecke und der graue Wandschirm vervollständigen die erlesene Farbenreihe (31, Nationalgalerie). Ein anderes Bild Alts vermag sogar einen durch die herkömmliche Malerei unserer Zeit uns widerlich gemachten Gegenstand, das schlummernde Kind mit roten Wangen und blondem Haar, fast erträglich zu machen (28, im Besitz des Künstlers), und eine Ecke aus Leibls Atelier mit einem rotgelben Tuch, einer braun schimmernden Vase und einem Goldrahmen hat er fast ebenso delikate hingemalt, wie es der Bewohner dieses Raumes vermochte (29, Karlsruhe, W. Trübner).

Leibls Getreuester, *Johann Sperl* (geb. 1840), malte mit unerhörter Hingebung träumende Wiesen, träumendes Gemäuer, träumende Zimmer. Er gibt etwa eine intensive Symphonie in Grün, in einer Wiese, in der ein blondes, violettgekleidetes Mädchen sitzt. In der Mitte verdeckt eine Baumgruppe ein niedriges Häuschen, dahinter hebt sich ein Hügelrücken mit hellen Kornfeldern. Ein weißgrauer flockiger Wolkenschleier läßt an ein paar Stellen das blaue Licht hindurch. Ein andermal nur ein weißes strohgedecktes Bauernhaus, mit braunem Verschlag, ein paar Frühlingsbäume, ein Stückchen Wiese und weiß und blauer Himmel, oder eine gestützte alte Mauer, mit einem kleinen Butzenscheibenfenster, vorn steht tiefroter Fuchsschwanz und andere Bauernblumen (diese drei Werke in der Sammlung Seeger in Berlin). Die Nationalgalerie hat von ihm eine auf braunrot und weiß gestimmte Bauernstube mit der Standuhr im Winkel, der Flinte an der Wand und ein paar verlassenen Stiefeln — ein grügelber Schimmer blinkt durchs Fenster (1658). Alles in allem: eine Kunst, die in ihrem Verzicht und durch ihn groß ist.

Der lauteste Farbenjubiläum, der aus irgend einer Ecke der Ausstellung ertönte, drang aus dem Raume



THEODOR ALT. BILDNIS EINES HUNDERTJÄHRIGEN
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

Wilhelm Trübners zu uns. Aus glänzenden breiten Flecken und Flächen. Trübner ist eigentlich der einzige starke Künstler, der das neue Deutsche Reich in seinem Schaffen akzeptiert hat. Etwas Bismarckisches ist in seiner Kunst. Die Robustheit des Lebens, die Überlegenheit der Natur über den Künstler ist es, was er besingt. Seine Bilder sind fast ohne Ausnahme frech, sie sagen mit der Sorge im Faust: »Bin einmal da«. In Weiterbildung des von Leibl, seinem letzten Lehrer, am stärksten in den »Dachauerinnen« gegebenen Beispiels, schafft er eine Art Mosaik aus meist sich der Quadratform nähernden, durch senkrecht Herunterstreichen und Ausdrücken des Pinsels hingetzten einzelnen Farbkörpern — eine Art Staccato der Malerei. — Er gibt das ganze Elend des modernen Angezogenenseins und Besuchemachemüssens in seinem Schuchporträt der Nationalgalerie, dem größten und ausgeführtesten von allen. Auf Grün und Schwarz — Diamantschwarz! — ist das Ganze gestellt. Da sitzt Schuch, im schwarzen Rock, die Handschuhe in der einen Hand, die Zigarre in der andern, auf grünem Sessel, sein runder Hut liegt, die Öffnung nach oben, auf einem grünen Tisch. Sehr helles Licht fällt von links her auf Gesicht, Hände und Manschetten. Überlegenheit, gute Laune und dabei doch Gelangweitsein sprechen aus den Zügen. Besonders fein sind die nervösen, magerfeuchten und doch kräftigen Hände gemalt — so recht der Typus der heutigen Handform des »Intellektuellen«. — Neben diesen brünetten stellt Trübner den blonden Typus des modernen Menschen in dem Bildnis Martin Greifs von 1876 (München, im Besitz des Dargestellten). Ein Dichter, aber gewiß keiner mit Lorbeerkranz und Wolkenhaaren — man würde eher auf einen Hamburger Kaufmann raten vor diesem rötlichen ruhigen Gesicht, in dem sich viel Haltung und starker Sinn für die praktischen Fragen des Lebens verrät. Ein Prachtstück ist der stumpf feuerrote gemusterte Vorhang. — Lassen diese Bilder den Beschauer wenigstens an sich herankommen, so fixiert das Bild des »Einjährigen« (1839b) — ich glaube, es ist Trübner selbst, der sich während seiner Militärzeit so malte — den Beschauer in fast polizeiwidriger Weise. Mit gescheiteltem tiefschwarzem Haar, roten Wangen, den Kneifer auf der Nase, den Säbel angelehnt, sitzt er da. Die blaue Uniform aber mit den roten Rändern und dunkelblauen Aufschlägen schreit vor dem hellgrauen Grunde so laut sie kann. Ich glaube, man wird sich in einem späteren Zeitalter auf keine schnellere und bessere Weise davon unterrichten können, wie die Deutschen kurz nach dem großen Kriege wirklich ausgesehen haben, als durch Betrachtung dieser drei Bilder! Trübners mittelgroße Interieurs mit Figuren »Der Herr und die Dame«, der zeitunglesende Mohr, das Mädchen auf dem geblühten Sofa sind bereits durch Meier-Graefe mit den Werken Terborchs verglichen worden, denen sie an Zartheit und atmosphärischem Duft gewiß nachstehen, an geschickter Farbauswahl vielleicht ebenbürtig und an malerischer Frische gewiß überlegen sind. Ein weniger bekanntes Stück von teuflisch gutmütigem

Humor »Adam und Eva« (1833, Charlottenburg, Kapitänleutnant Kuthe) gehört in diese Reihe. Sie haben sich seit den Tagen, als Dürer sie »aus der Maß machte«, gewaltig verändert. Sehr bekleidet sitzen sie einander gegenüber. »Sie«, eine Fruchtschale in den Händen, fast auf seinem Schoß. Vorn ein dunkelroter geblühter Stoff, im Hintergrund eine dunkelgrüne Brokattapete. Er schwer, kurzgebaut, bärtig, sie mit nervösem, spitzem Gesicht, mit reichem blonden Haar — ein wenig sehnen sie sich doch zurück nach den unteren Stufen der Darwinsleiter. — Proben seines sicheren Farbensinns gibt Trübner besonders noch in einem »Blick aus dem Heidelberger Schloß« (1834, Darmstadt, Museum), wo ein Mann mit seinem Hund aus einem gotischen Bogenfenster lehnt und das zarte Grüngrau des Glases den Raum beherrscht, und ein Studienkopf eines Mädchens in blauem Hut und mit blauer Schleife (1810, im Besitz des Malers). Das von dunklem Grund in volles Licht gestellte Gesicht mit den grauen Augen und dem feinen Stumpfnäschen glänzt fast wie jener geisterhaft anziehende kränkliche junge Mädchenkopf des Delfter Vermeers, den die Galerie im Haag seit ein paar Jahren besitzt, nur ein schwerer Schatten rechts auf der Wange unterbricht die Pracht. Probleme der alten Meister selbständig zu lösen — diese Aufgabe mußte den entschlossensten Modernen immer von neuem stacheln. An dem Bilde seines toten Christus mag Rembrandts Amsterdamer Anatomie des Dr. Dayman noch mehr schuld sein, als Mantegnas krampfige Breraleinwand, das hellgelbliche Leuchten des Körpers vor Trübners geliebtem Schwarz mag er den besten Riberas abgesehen haben — und doch ist jeder Quadratzoll auf diesem Bilde in eigenem harten Ringen erkämpft. Die Verkürzung des Brustkorbes ist nicht einmal ganz gelungen, aber die leichten bläulichen Todesschatten auf dem linken Knie und dem Oberarm, das stumpfnasige Gesicht mit dem kurzen dunklen Barte, die gedeckten Augen mit den tiefen kreissegmentförmigen Schatten, die offenen Nüstern und der im letzten Seufzer geöffnete Mund mit den violett wirkenden Lippen lassen ahnen, was der Maler alles bei dieser Arbeit durchgemacht hat. Und wenn tiefe tätige Andacht zu den wahren Werten des Lebens für uns Religion ist, so kann man dieses Bild getrost ein Werk der religiösen Kunst nennen (1816, ebenfalls im Besitz des Malers). — Das immer wieder sich vordrängende Ruhebedürfnis des städtischen Arbeitsmenschen unserer Tage, seine ängstliche Liebe zu jeder Einzelheit, die da draußen auf dem Lande von »unberührter Natur« erzählt, spricht aus Trübners Landschaften. Das wohlthuende duftige Gewebe des braungrünen Waldinneren ist ihm auf dem Bilde eines Hügelabhangs mit schwächtigen Stämmen und einem großen Steinblock (1812, auch beim Künstler selbst) entschieden die Hauptsache. Er malt das blaue Wasser des Chiemsees mit seinem Schilf und der fernen Insel, violetter Dunst liegt oben am grünblauen Himmel, violett vertiefen sich die Schatten der Wellen. Es ist hier alles breiter, fließender als bei Monet, an den man gewiß hier denkt, aber man

glaubt vor Trübners Chiemsee, daß die Seine aus Selterwasser bestände. Auch in der Landschaft mit den Holzfällern nimmt man vor allem den Dreiklang des fein gelbgetönten Holzes, des grauen Wasserstreifens und des dunkelgrünen jenseitigen Hügelzuges auf und empfindet das Geräusch des Sägens nur als eine Erquickung nach dem Industrielärm der Stadt (1836, 1837, Hamburg, Kunsthalle). Dieselbe beruhigende Wirkung hat auf Trübners Bild das weiße langgezogene Kloster auf der Chiemseer Herreninsel, wie es auf dem Hügel liegt, von der graugrünen Baumgruppe zur Linken beschützt, unter dem stillen Grau der Wolken, durch die nur rechts ein Stückchen blauer Himmel dringt. Nur das Laubwerk ist hier zu sehr als farbige Masse behandelt (1839, Nationalgalerie).

Der starke mitunter schroffe Glanz Trübners fehlt bei *Max Liebermann*, dem jetzt führenden Meister Berlins. Statt der Trübnerschen Edelsteine gibt die malerische Struktur seiner Bilder uns graupeligen gelbgrauen Kies. Der dämpfende Schleier eines trüben holländischen Herbsttages liegt über fast allen seinen Bildern, und wo einmal ein starker Akzent versucht wird, wie in dem Stilleben, in dessen Hintergrund der Maler selbst als Koch verkleidet erscheint (1048. Prof. Felix Liebermann, Berlin), wirkt er ein wenig absichtsvoll — der kupferne Kessel und der violette Kohlkopf gehen nicht recht zusammen, so sehr das von hinten kommende prächtige Fensterlicht sich bemüht, die Gegensätze auszugleichen. In den Gänserupferinnen der Nationalgalerie (1063) ist noch viel von der dunkelschweren Farbe Courbets. Frans Hals, der so viele verführt hat, brachte ihm wirkliche Erlösung. Ist auch in dem Kind, das in Grau mit seinen Primeln dasitzt, die Anlehnung allzu offenbar (1061. Charlottenburg, B. Cassirer), so gelang doch in der »Kleinkinderschule« der helle bunte Farbenteppich und zugleich, immer mit ein paar Strichen oder Flecken, die malerisch echte Übersetzung des freudigen wie des ernsten Ausdrucks. Freilich ist das ausgeführte Bild (1059, Essen, Krupp) seelisch nicht so reich geblieben wie die Skizze (1051, Berlin, Paul Cassirer). Es ist in erster Linie Raumkunst, was Liebermann bieten will, der vertiefte Raum soll ohne das billige Mittel des verstärkten Konturs uns fühlbar gemacht werden. Die heiß erstrebte »meisterliche Breite« führt gelegentlich zu Entgleisungen. In dem kleinen Bilde »Beim Hufschmied« (1056, Berlin, Fritz Gurlitt), wo sich die dunklen Gestalten von der leuchtend gelben Mauer in herrlicher Greifbarkeit abheben, ist so die Rückenlinie des Pferdes viel zu schematisch geraten, in dem fein in zitterndes grau-rotes Licht gestellten »Luxembourggarten« (1066. Charlottenburg, Kapitänleutnant Kuthe) bleibt das Laub der Bäume auch in größerer Entfernung — Ölfarbe. Zur Höhe großer Kunst erhebt sich Liebermann in dem Bilde des Rübenfeldes (1054, Berlin, Frau Anna Liebermann). In der langen und doch den Beschauer keinen Augenblick ermüdenden Reihe der Arbeiterinnen ist hier — und zwar mit zarteren Mitteln als sie Meunier anwandte — etwas vom Ge-

fühl der monotonen Arbeit gegeben, die die Menschen in langen, öden Ketten aneinanderreihet. Die stärkste aber wenigstens unter seinen ausgestellten Arbeiten ist die »Kartoffelernte« (1052, Berlin, Bruno Cassirer). Über eine weite Fläche am Waldrand erscheinen die Personen wie verstreut; das sorgfältig ausgesparte Licht, das vom fast völlig bewölkten Himmel auf die Gestalt der gerade nach einer Kartoffel greifenden Frau fällt, beweist letzte malerische Meisterschaft und die Stimmung vom unendlichen Alleinsein des Menschen auf der weiten Erde ergreift unweigerlich.

Zwischen den Meistern, denen die durch Farbe, Licht und Luft bedingte Erscheinung der erste Antrieb zu ihrer Kunst, Gedanke und Stimmung nur ein während der Arbeit hinzutretendes Geschenk waren, Leibl, Trübner, Liebermann — und denen, die in Farbe und Form das Kleid ihres leidenschaftlichen und gläubigen Empfindens suchen, Feuerbach, Marées, Thoma, Böcklin, hält Victor Müller (1829 bis 1871) eine Mitte, die man beinahe mit Recht ausnahmsweise »die goldene« nennen darf. In einer Zeit, in der so viele nach dem Interregnum der Kartonschule bei den »Alten Meistern« Rettung suchten, ist er der einzige, dem die volle Ruhe und Rundung der Großen des Cinquecento zuteil wurde. Wenn auf Leibl ein Stück der armen Seele des großen Hugo van der Goes übergegangen sein mag, so darf *Viktor Müller* auf jenem fernen Planeten, auf den wir gerne hoffen, sich mit den erlesenen Brescianern, Romanino, Savoldo, freundschaftlich begrüßen. Auch Paris Bordone, Diaz und Daumier finden sich in ihm wieder. Hervorgegangen aus dem, wie wir sahen, künstlerisch so reich bestellten Boden Frankfurts, zog er wie der gleichalterige Anselm Feuerbach nach Antwerpen und lernte dann zusammen mit ihm in Paris bei Couture, der seine Tugend an der langen und reichbesetzten Tafel der »Décadence des Romains« zu Tisch setzte. Aber er, der auch für Leibl ein Berater werden durfte, erscheint neben Feuerbachs fast immer etwas bleichsüchtiger Art in seiner Kunst vollblütig und vielleicht für das heutige Empfinden etwas zu gesund. Man hat gegen ihn eingewandt, daß ein paar seiner Hauptwerke Szenen aus Theaterstücken darstellen. Als ob uns diese Kunstwerke nicht ebensogut erlaubten, den übersetzten und für die Bühne eingerichteten Shakespeare zu vergessen, wie wir — allen Göttern sei Dank! — immer noch nicht genau wissen, welcher spätlateinische Text den Tizian zum Bilde der »Himmlischen und irdischen Liebe« veranlaßte. In der Kreidezeichnung zu »Hamlet und der Totengräber«, die im Neuen Museum ausgestellt ist, gibt uns die ungeheure Linie der Sehnsucht in dem mit weit umgewandten Halse ausblickenden Hamlet eine Sensation, die in Shakespeares Text nicht vorgesehen ist. Und die Julia, die auf dem Bilde der Münchener Pinakothek zu ihrem Romeo herangeflogen ist und die Arme um seinen Hals schlingt, ist gewiß nicht mehr »14 Jahre« alt, seine Liebe sicher nicht »ein Rausch, den Seufzerdämpf' erzeugten.« Seine Züge, sehr südlich, fast ein wenig jüdisch anmutend, haben gar nichts Eng-

liches. Zu dem sehr weichen sinnlichen Mund und dem tiefen dunklen Träumerauge gibt die überkräftige, kupfern schimmernde Hand, die die Strickleiter hält, die recht wünschenswerte Ergänzung. Ihr brennend dunkelbraunes Haar, das weiße Gewand mit dem gelbgrün gestreiften Schleier, Romeos auf feuerrot, dunkelweinrot und grüngelb gestimmte Tracht, die mächtige Säule der Altane und der fast schwarzdunkle Nachthimmel ergeben eine ebenso weise beschränkte wie eindringliche Farbengruppe, die im Verein mit der prachtvollen Geschlossenheit des zeichnerischen Aufbaues dieses Werk zu einem der allerstärksten Gebilde der deutschen Kunst erhebt. Aber sein Zartestes und Heimlichstes gibt Victor Müller doch in seinen kleinen Märchenbildern. Hier ist der große deutsche Pan, den Schwind bei aller Zierlichkeit seiner Gesinnung mit seinem akademischen Zeichenstift nicht zu beschwören vermochte, freundlich wach geworden. Das Bild »Schneewittchen und die sieben Zwerge« ist in zwei wenig voneinander abweichenden Fassungen vorhanden, die ausgeführtere im Besitz des Sohnes, der als Arzt in Frankfurt lebt und dem die Ausstellung die meisten der Werke des großen Vaters verdankt. In beiden Bildern aber ist die Farbe absichtslos wie Blütenschnee auf die Malfläche gefallen. Vor heller Landschaft steht das schlanke blonde Prinzeßchen, die Füße tänzerisch gehoben, mit den Händchen das Kleid emporraffend, in weiß mit schwarzem Samtbesatz. Die bunte — braune, grüne, rote, gelbe, weiße Schar der Zwerge tollt in ausgelassenem Reigen vor ihr. Leichte grüne Hügel und ein zarter Uferstrich der Ferne rahmen das Ganze ein. Mit größter fegender Breite, in olivengrün und olivengelb angelegt, bringt die Farbenskizze »Schneewittchen und die Hexe« das Gespenstische des Vorgangs zur stärksten Lebendigkeit. Hier ist das blonde Mädchen derber. Sie hat zwei Hündchen an der Leine und blickt, nach rechts rückgewandt, übermütig erstaunt dem unheimlichen Ding entgegen, das in verschwimmender Gestalt zähnefletschend in violettgestreiftem Mantel ihr naht. — Der Freude des rechten Mannes am jungen voll erblühten Weibe hat dieser Heimatgenosse Goethes in seiner Kunst kräftigen und unbefangenen Ausdruck gegeben. Seine Halbfigur der Salome (1231a) bietet eine volle Erscheinung von gesunder Röte der Wangen mit hochmütig stumpfem, halb schmerzlichem Ausdruck. Das braunblonde lose Haar hebt den schimmernden Glanz der weißen Schultern. Der Kopf des armen Schelms Johannes ist Nebensache, als dunkelbraunes struppiges Ding auf seiner Zinnschüssel bildeinwärts gekehrt. Nur der tiefdunkelrote Bildgrund deutet auf das Gefährliche der Erscheinung. Wohl dasselbe Modell hat er einmal als Studie mit nacktem Oberkörper vor sepiagrauem Grund gemalt (1230). Dieses Wesen mit den müde verlangenden Augen, der stumpfen Nase, den vollen Lippen, dem schönen Gelbrot der Wangen und den vollschlanken Formen ist vielleicht nicht »edel« im Bildungssinne, um so näher steht es dem Ursinne des Daseins. Mit unnachahmlicher Zartheit, die auch nicht einen Augenblick die Sphäre des

Zigarettenplakats oder der Wachszünderschachtel streift, sind die rosigen Spitzen der kleinen Brüste angegeben. Neben der sich stolz ihrer selbst freuenden Schönheit wußte er der tiefen Melancholie des Frauenschicksals Ausdruck zu finden in den großen dunklen Augen eines dunklen Mädchens, das eine Orange in den kräftig schlanken Fingern hält (1223). Aber nicht in den Gestalten »Weib« und »Mädchen« erschöpfte sich Viktor Müllers Frauendarstellung. Er wußte genau um den Wert des Vorzeichens, das, ähnlich einem »b« in der Notenschrift, vor einem ganzen Frauenschicksal stehen kann und das mit dem Worte »Dame« ausgedrückt wird. Wie viel sichere Zurückhaltung verkündet sich in der scharfgebogenen Nase, dem grauen weit hinausgewendeten Blick der Frau, die er mit schwarzem Hut und weißem Umhang auf dunklem Kleid vor rotbraunem Grunde malte! (1228). Ihm, dem nichts Menschliches fremd war, lag auch das Tierbild nicht fern, wie das 1863 gemalte lebensvolle Porträt eines weißen Seidenpinschers vor grünem Grunde beweist. — In dem Selbstbildnis des frühverstorbenen Meisters ergreifen die tiefen Schatten unter den Augen und der verschleierte Blick, dabei sind die Züge nicht eben schmal. Träumerisch und doch von höchster Energie ist der Ausdruck, das dunkle Haar und der braune Bart sprechen von entschlossener Männlichkeit (1225). Wie viel weicher, nachgiebiger erscheint der Schwager Scholderer auf dem Porträt, das Viktor von ihm malte, wo das bleiche, müde, sinnende Haupt sich vor schwerem Abendhimmel mit niedergeschlagenem Auge hebt und die dunkle Haarmasse, der weiche volle Bart wie wiegende Wellen um die Züge fließen (1224). Gewiß hat auch Viktor Müller mancherlei ängstliches Suchen in seiner Jugendzeit durchzumachen gehabt, das Bild des Abschiedes von 1856 ist im Gegenstande von Schwindscher Romantik, in der Ausführung vielfach kleinlich und in den drei grünen Tönen des Wald- und Hügelgrundes nicht durchsichtig genug (1231, Dresden, Fräulein Marie Schmitt), aber als er mit zwei- und vierzig Jahren starb, hatte er eine wenn auch karge Reihe von Werken geschaffen, die mit am meisten von allem, was in dieser Zeit in Deutschland gemalt wurde, auf den Preis hohen Wuchses und gesunder Vollreife Anspruch machen können.

* * *

Dieses Gleichmaß zwischen Wollen und Können, das uns in den meisten Bildern Viktor Müllers so beglückend entgegentritt, es ist dem eigentlichen Helden der Ausstellung, der im Vorraum des Erdgeschosses und im gewaltigen Treppenhaus der Nationalgalerie mit einer beherrschenden Zahl großer Werke erscheint, gerade da, wo er den Bogen am weitesten spannte, versagt geblieben. Es ist hart, es aussprechen zu müssen, daß sich *Anselm Feuerbachs* (1829—1880) größte Gemälde, das Gastmahl Platos, die Amazonenschlacht, der Titanensturz zwar durch die vornehmere Anschauung und die geschmackvollere Farbengebung, nicht aber im Grundprinzip ihrer Anlage von der Monumentalmalerei des Peter v. Cornelius unter-

scheiden. Auf den großen deutschen Monumentalmaler, der aus einem Farbengedanken heraus und unter selbständiger deutscher Durchdringung der Einzelform nicht Wasser, sondern Flammen aus den Wänden schlägt, müssen wir eben noch warten, wenn wir uns nicht mit der Erinnerung an Holbeins untergegangene Rathausbilder begnügen oder von den Holländern ihren Rembrandt ausborgen wollen, der in der »Nachtwache« und im »Schwur der Bataver« doch nur unter mancherlei Verzicht ein ähnliches Ziel erreichte. Feuerbachs Formensprache ist, im allgemeinen genommen, keine sehr eigene, die Lehre Coutures, dahinter also Poussin und leider bisweilen mehr der Gips nach der Antike als ihr Marmor machen sich zu zwingend bei ihm geltend;

farbig gibt er, wo er am glühendsten wirkt, Delacroix, wenn er gemäßigt leuchtet, Veronese. Dem eigenen koloristischen Stil, den er in einer Reihe von Werken erreicht, wird man den Vorwurf einer gewissen Kreidigkeit und Unlebendigkeit nicht ersparen können: ein lehmiges Gelb, ein zumal in den Schatten gern verwendetes Mattgrauviolett, ein glanzloses Weinrot, dumpfes Stahlblau und ein nicht immer feines Grün bilden dort die Haupttöne. Zeichnerisch gelingt ihm weit besser der Schwung der Linie als die individuelle sorgsame Beobachtung der Einzelform, es gibt von ihm genug schlechte, unbelebt gezeichnete Hände, und das Laubwerk ist auf fast all seinen Bildern viel zu großblättrig, blechern, geraten. Was ihm wirklich gelang, sind eine Reihe Bildnisse von selten erreichter echter Würde der Haltung, Einzelgestalten und Gruppen von zweien, höchstens dreien, die in ihrer starken und aufs edelste durch die Raumesetze gemäßigten Bewegtheit das viel mißbrauchte Wort vom Rhythmus in der bildenden Kunst rechtfertigen, und ein paar juwelenhaft leuchtende Felslandschaften, in denen eine von Poussin, Claude und Koch unabhängige Heroisierung der Natur zur Tat wurde. In ihrem Ja und in ihrem Nein wird seine Kunstart heute durch den Bildhauer Adolf von Hildebrand fortgeführt.

Bei keinem anderen Künstler ist die Stilisierung so sehr in die Handschrift übergegangen. Vor der prachtvollen Zeichnungensammlung, die von ihm im Neuen Museum zu sehen ist, denkt man an einige Dichter unserer Zeit, die auch ihre Briefe in Versalien schreiben. So sehen wir eine zum Teil aquarellierte Kreidezeichnung auf rotem Papier — der Kopf eines Jünglings, Lorbeer im Haar, mit gesenktem Blick.



ANSELM FEUERBACH. HANDZEICHNUNG

In einem ungemein meisterlichen Blatt aus schönster Zeit (1871), einem Mädchen mit zurückgeworfenem Kopf, sprengt die gewaltige, fast brutale Kraft und Lebensfreude beinahe die strenge Form, die Hand, die hier in schwarzer Kreide, mit Stiften ein wenig Farbe gebend, dieses Lebenswunder festhielt, scheint wirklich einem »vollen, ganz von einer Empfindung vollen Herzen« zu folgen, auch vor dem Raben, den er auf blauem Karton hintuschte, mag der Meister einmal den Talar ausgezogen haben, aber Kentaur und Dejanira sind bei ihm nicht ringende Halbgötter voll arger Menschlichkeit, sondern Wesen im Bronzeton, die sich plastisch wirksam benehmen, und der zurückgelehnte Prometheus ist Architektur, in der freilich die drei Stockwerke des Brustkorbes, der Rippen und der Hüftenmuskeln den Palladio der Menschendarstellung verraten.

Die Wandelbarkeit von Feuerbachs Kunst, das Fehlen eines rechten Mittelpunktes tritt besonders in den Bildern zutage, die er von sich selbst gab. Gewiß haben in der langen Reihe der Rembrandtschen Selbstbildnisse die Züge viel mehr Veränderlichkeit, aber immer ist's der gleiche heiße, herrische Mensch, der aus allen Verkleidungen uns entgegenschaut. Bei Feuerbach scheint nicht nur die Stimmung, sondern auch der Charakter zu wechseln. Der dreiundzwanzigjährige (425, Karlsruhe, Kunsthalle) malt sich mit vollem glänzend auf die Stirn fallenden Licht, die Nase ganz senkrecht gerichtet, in hellem Arbeitskittel mit roter Binde. Ein leichter Schnurrbartanflug liegt über dem Kinn. Das Ganze: ein begabter, frischer Jüngling, der mutig an die Arbeit geht. Zwei Jahre später — wir trauen unseren Augen nicht — da sitzt er in offenem Hemd, aber in schwarzem Re-

naissancegewand, eine Goldkette hat er sich umgehängt, auf den Knien hält er ein Papier. Der effektvoll vor lichtgrünen Grund gesetzte rote Vorhang zur Linken tut ein Übriges, um dem Bilde jede Innerlichkeit zu nehmen und den sinnenden erwartungsvollen Ausdruck des Kopfes um seine Wirkung zu bringen (435, Gotha, Museum). — Erst mit 44 Jahren sehen wir den Meister wieder. Das Bild hat er nicht fertig gemacht. Fett und fahl steht er in Vorderansicht, etwas nach rechts gewandt, in grauer Malerjoppe vor weißem Grund. Der Blick hat etwas unruhig Fragendes, die stumpfe violettgraue Farbe macht das Bild fast unheimlich (485, Berlin, Nationalgalerie). Wieder zwei Jahre weiter — ein munterer, lebhafter Mensch, viel jünger als seine Jahre, ein helles Licht fällt von rechts her auf sein Gesicht, die fleischige und recht konventionell geformte, aber ganz gut gemalte Hand hält die Zigarette. Der braune Rock, elegant geschnitten, und der rotviolette Grund sind sehr geschickt ausgewählt, um sowohl zu dem schwarzen Haar wie zu dem blonden Schnurrbart gut zu passen. Ähnlich absichtsvoll auch die Haltung: der Körper nach vorn, der Kopf in Seitenansicht nach links gewandt, um die Energie des Blickes und den feinen Schnitt der Züge herauszubringen. Man könnte auf einen der Bohème längst entronnenen mit Porträtaufträgen der »besten Kreise« wohl versehenen jungen Malersmann oder vielleicht nur auf einen poetisch veranlagten Rechtsanwalt raten, der mit dem Töchterchen eines wohlwollenden Großindustriellen auf die Hochzeitsreise nach Italien geht (489, München, Pinakothek). Zwei Jahre vor Feuerbachs Tode hält die Hand, die diesmal recht hölzern und uninteressant gemalt ist, wieder die Zigarette. Der Blick geht leicht nach rechts, bräunliche Gesichtsschatten, das jetzt braun wirkende lose gewellte Haar, die grauen Augen lassen die Züge jetzt merkwürdig klein erscheinen. Seltsam nervig tritt der Hals gegenüber dem Gesicht hervor. Der blaue Rock hebt die Gestalt scharf vor dem grauen Grund (491a).

Der Wahrheit, die hinter den Dingen liegt, kam Feuerbach näher in den Bildnissen, die er von seiner Stiefmutter malte. Das von 1867 — ein Kniestück in schwarzem Kleid neben einem Tisch mit braunroter Decke vor grauem Grund (463a) — bereitet mit seinen wundervollen grauen Haarwellen und der herrlichen Ruhe der Haltung schon auf den in der deutschen Kunst fast einzig dastehenden bei voller Wahrung der Innerlichkeit groß und prächtig gearteten Linienfluß des zweiten vor dunkelweinroten Grund gestellten, wohl um ein Jahrzehnt späteren Bildes vor, wo der ruhige freundlich abwartende Blick der braunen, trotz des weißgrauen Schimmers der Haarflechten glutvoll gebliebenen Rehaugen uns an Richard Wagners schönste und echtste Stelle denken läßt — die Augen der niegesehenen Mutter, wie der Bärenjüngling Siegfried sie sich im Walde vorphantasiert. Das ruhige, entsagende und doch nicht leblose Zuwarten, das sich in dem etwas gelblichen Gesicht ausdrückt, wird trefflich durch die

Haltung — die Lage der freilich zu lang und leblos geratenen Hand auf der Stuhllehne! — unterstützt (491b).

In einer Reihe anderer Bildnisse läßt sich die vom Künstler selbst leider nicht mit genügender Kraft festgehaltene Entwicklungslinie — vom einfachen Sichausprechen über die Pose zum Stil — ganz gut verfolgen. Der »Professor Cannstatt« von 1850 (422, Wiesbaden, Frau Laura Cannstatt) ist noch kaum als »Feuerbach« zu erkennen, doch lassen uns der tiefe Blick, die schmerzlich verzogenen Lippen, das gesenkte Haupt und das Schwarz der Tracht vor grünem Grunde gewiß nicht kalt. Das Porträt des Professors Umbreit, drei Jahre später (427, Heidelberg, Universität), ist schon etwas mehr arrangiert: Kniestück, im Lehnstuhl nach rechts, ein Buch in der Hand. Der Mann hat etwas ruhig Aufhorchendes. Die Züge erinnern an Gladstones Kopf, doch sind sie weicher. Freund Algeyer aber ist es 1857 schlimm ergangen. Das Bild, wo er pelzbekleidet vor lichtgrünem Grunde im Stuhle sitzt, die linke Hand auf der Lehne, die rechte im Schoße, erinnert an die fatalsten Stunden Sebastians del Piombo — der Körper hat einen Ruck nach links, der Blick einen nach rechts bekommen. Dazu noch sind die kraftvollen schönen Züge gefährlich auf den »echten deutschen Mann« hinausgearbeitet (449, Berlin, Dr. G. A. Freund). Die Darstellung der Männlichkeit lag diesem frauenhaften Künstler offenbar nicht recht. Neben den Bildern der Mutter bedeuten die porträtmäßigen Studien nach seinen beiden italienischen Modellen fast die Pabhöhe seiner Kunst. Leider mußte das schönste Bild seiner zweiten Genossin, der heute noch lebenden Lucia Brunacci, der Ausstellung fern bleiben, aber die ebenso scharfen und reinen wie kräftig vollen Züge Nanas begegnen uns häufig genug. Ich weiß nicht, ob sie mit einem mehr als Farbenversuch angelegten starkbeschatteten Profil, das eine dunkelviolette Mantille, ein hellviolettetes Kleid und ein rosenfarbener Fächer umgeben (459, Heidelberg, C. und H. Landfried) und mit zwei Profilstudien mit weißer Gewandung (460, 479) gemeint ist, aber bei voller Ruhe der Existenz tritt sie uns in dem 1861 datierten Kniestück entgegen, das der König von Württemberg besitzt (461). Ein tiefer Schatten liegt auch hier auf dem Gesicht, die großen vollen sehr wohlgeformten Hände halten im Schoß einen Fächer, ein violetter Gürtel, an dem eine Kamee schimmert, unterbricht das Schwarz des seidenen Gewandes, grauer Grund hebt das lebensvolle Relief. Ein Jahr später sehen wir sie in dunkelrot bezogenem Sessel, wieder im Profil nach rechts, mit der Hand greift sie in den Saum ihres Gewandes. Der große schwere Fluß der Bewegung und der sehrende Blick sind hier besonders schön (462, Heidelberg, Frau Medizinalrat Wolf). In demselben Jahre tritt sie in einem nicht fertig gewordenen Bild als Mirjam auf. Zu uns zurückgewendet steht sie vor rotbraunem Grund, die Pauke in der Hand, in rote und giftgrüne Tücher gehüllt. Die heroische Wendung des Gesichts und des Halses kommt hier mit vollem Glanz heraus, so

daß man an kleinen Verzeichnungen im Einzelnen nicht mäkeln darf (463, Berlin, C. F. Carthus). Noch einmal erscheint Nana 1870 vor uns, in einem großen schweren Profilbild, mit dem tiefen Leuchten ihres schwarzen Haares, in purpurrotem Gewande vor grünem Grund (476, Karlsruhe, Kunsthalle).

»Le peintre le plus sculpteur qui fut jamais«, dieses Wort Karl Justis über Poussin mag auch für den edlen deutschen Nachfolger gelten. Feuerbachs Figurenmalerei ist dort am stärksten, wo er sich am meisten dem Relief nähert, wo er wenige Gestalten in großen schweren Bewegungen vorführt, ohne sie den Einflüssen der Luft, des Lichtes und der Raumvertiefung allzu stark zu unterwerfen. So gewinnt uns der Adel der Gebärde in dem 1867 entstandenen »Ricordo di Tivoli« (468, Berlin, Nationalgalerie). Am Ufer sitzt ein halbnackter brauner Knabe, von vorn gesehen, und spielt die Laute, höher auf einem Vorsprung ein Mädchen, die Hände über dem Knie gefaltet, in weiß und stahlblauem Kleide. Rechts blinkt ein Strahl des Wasserfalles. Ringsum steht großblättriges Laub. Am blauen Himmel zerteilte weiße Wolken. Die wunderbare Abgemessenheit in den Bewegungen der beiden Menschen läßt uns die geringe Durchführung des Knabenkörpers, das Unregelmäßige, Zerfließende im Gesicht des Mädchens und das tötende Grau, das über dem Ganzen liegt, gern vergessen. Die Gestalt des Mädchens findet sich einzeln in einem Bilde, das noch bei der Witwe Conrad Fiedlers und Hermann Levis in Partenkirchen verblieben ist (469), doch ergreift hier der volle, warm-ernste Blick des lebensgläubigen Kindes viel stärker. In Böcklins Werk entspricht etwa die Klage des Hirten in der Schackgalerie dem »Ricordo« — um wieviel mehr ist aber dort die Bewegung von der Form in die Farbe übertragen! Ein wenig weiter ins Malerische geführt als jene Bilder und doch, wie stark formgebunden etwa gegenüber der tiefen Glut des Giorgioneschen Konzerts im Freien! schließen sich zwei Werke von 1868 an, die Frauen in der Zeittracht in anmutiger Unterhaltung — eine Art profana conversazione zeigen. Das besser Gelungene bietet sechs Gestalten am Ufer eines Flusses. Die mittlere, im Profil, steht und singt, links sitzen zwei und musizieren, rechts sitzen drei andere auf der Böschung des Rasens. Hier hat Feuerbach mit am meisten seine eigene farbige Sprache gefunden: sehr fein ist das Atlasweiß der Stehenden gegen das Schwarz ihrer Nachbarin gestellt, links schließen sich Blaugrau und Olivbraun, rechts Hellblau und Grau, daneben Lichtgrün an, nur wenig Blau unterbricht das Grau des Himmels (473a). Eine farbig stumpfere Variante zeigt vier Mädchen in einem römischen Park, drei sitzen vorn an der Mauer, die vierte, in weißem Gewand, steht in der Ferne und pflückt Blumen. Das Licht fällt von rechts hernieder (473b). — Die schärfste Ausbildung des Reliefstils bei Feuerbach bezeichnet dann »Orpheus und Eurydike« von 1869, wo die Farben, übrigens mit großer Vornehmheit gewählt (Eurydike in Weiß, Orpheus in Weiß mit Violettrot, schwarzgrauer Grund), nur der strengen

Pracht des Linienflusses dienen (475, Hagen, K. E. Osthaus). Eine Rückkehr zu belebterer niederländischer Farbigkeit wird in dem »Urteil des Paris« von 1870 versucht, mit einem gedämpften, goldgelben Ton; hier sind die weiten Raumabmessungen zwischen den weiblichen Akten besonders schön (478, Hamburg, Kunsthalle). Die Versöhnung des Reliefstiles mit malerischer Haltung, dazu noch hohe geistige Bedeutsamkeit machen die 1871 gemalte Iphigenie der Stuttgarter Galerie (480) zum Gipfelwerk dieser Gruppe. Das Gesicht sehen wir nur im verlorenen Profil, wobei die Nase etwas zu gebogen erscheint, die eine Hand stützt das Haupt, die andere ruht auf der Erdscholle ausgestreckt. Der reiche Fluß des weißen Gewandes mit seinen scharfen grauen etwas nassen Falten ist meisterlich und gibt ganz allein die vollkommene Übersetzung des Verses.

»Das Land der Griechen mit der Seele suchend« ins Lineare. Das weißblaue Meer, der hellgrau bewölkte breit gemalte Himmel und das wieder etwas großblättrig geratene Laub, von einem gelben Schmetterling belebt, ordnen sich diesem weißen Glanz, ohne ihre Selbständigkeit zu verlieren, unter. In der vier Jahre späteren Fassung, die der Rechtsanwalt v. Harder in Mannheim besitzt, kann ich nicht eine Verbesserung erblicken. Die hier stehende Gestalt in ihrem beschatteten Profil und dem violetten Mantel erscheint zu schwer und uninteressant, die größere koloristische Lebhaftigkeit in den gut angegebenen zurücktretenden Wellen des weißblaugrünen Meeres und am düstergrauen Himmel kann dafür nicht entschädigen (488). In dem überlebensgroßen unvollendeten »Konzert« der Nationalgalerie scheint der feine Raumsinn des Künstlers bereits geschwächt: die beiden Frauengestalten, nebeneinander im Vordergrunde, wirken zu schwer und zu unbelebt, der Goldgrund und die — nicht sehr eigenartige — Architektur der Halle drängen sich zu sehr auf (490).

Wo Feuerbach den Rahmen der skulpturalen Bedingtheit verläßt, die Farbe in den Mittelpunkt der Komposition stellt, dekorative Wirkungen anstrebt, wirkt er eigentümlich unsicher, leicht durch Fremdes bestimmbar und kommt über einzelne, bisweilen allerdings hinreißend schöne Ansätze nicht hinaus. Aus frühester Zeit schon gibt es einen Bacchuszug von ihm, auffallend farbenfroh, mit viel Orange, Karmin und Weinrot (424, Berlin, Fritz Gurlitt). Der »Hafis in der Schenke«, den er 1852 in Paris malte (426, Mannheim, Rechtsanwalt v. Harder) wirkt wie ein etwas blasser Tiepolo, auch an französische Orientalmaler der Zeit, etwa Henri Regnault, denkt man natürlich. Freilich ist hier mehr greifbares Leben als sonst bei Feuerbach: das fröhliche Leuchten im Gesicht des ergrauenden Dichters ist gut herausgebracht, und der weibliche Rückenakt im Vordergrunde mit moderner Gefühllichkeit aufgefaßt. Drei einander recht verwandte Bilder des Jahres 1854, mit kleinen Gestalten in Landschaft, haben eine etwas klebrige Breite der Malweise und schielen ein wenig nach dem braunen Ton der »alten Meister«: die tanzenden Zigeuner (428, Hamburg, Kunsthalle) mit der recht charakteristischen

Gestalt eines alten Mannes, der am Boden rechts liegt, die badenden Frauen (437), wo die Körper in der Zeichnung nur angelegt sind und das von rechts kommende Licht ein wahres Edelsteinglitzern der Farbe weckt, und die Rokokodamen am Wasser (448), wo in der Schilderung des Sonnenuntergangs ziegelrot und grün schroff gegeneinander gestellt sind. Ein großes Stück aus dem gleichen Jahre, ein tanzendes Mädchen in einem Frucht- und Blumenkranz (429, Berlin, F. Gurlitt) ist eine recht flüchtige dekorative Arbeit, in der man ungerne Feuerbachs Hand erkennt, und auch in der Farbenwahl — rotes Kleid, die Fleischteile in braunem Schatten, grünblauer Grund — so billig wie möglich. In einer Anzahl von Frauenbildern aus derselben Zeit ringen François Boucher und Veronese um die Herrschaft. Ein lächelndes Mädchen unter Rosen mit einem Blumenkörbchen (433, Karlsruhe, Kunsthalle) hat ganz die rosenrote Zuckersüße des Franzosen. Die zarten und feinen, dabei nervigen Glieder, besonders die Füße und Knöchel, sind lebensvoller gelungen als das recht konventionelle Gesicht. Auch vor einem Mädchen, das in Hellrosa mit einem Hunde vor grünem Vorhang sitzt, spüren wir den leidigen Nachgeschmack des Zuckers (436, Berlin, P. Cassirer). Energischer angefaßt ist das Bild eines Mädchens, das um einen toten Vogel trauert (434, Basel, S. Fries-Winter). Das Tier, mit ausgebreiteten Flügeln, ist trefflich durchgeführt, das gelbe Licht, das ins Schwarz eindringt, hat viel kühle Feinheit, aber Schultern und Arm sind völlig verzeichnet und die Erinnerung an gewisse Deckenfelder des Dogenpalastes doch zu offensichtlich. Als Farbaufbau gänzlich aus zweiter Hand sind »Der Tod des Pietro Aretino« (442, Basel, Gottfried Keller-Stiftung) und die skizzenhafte »Versuchung des heiligen Antonius« (443, Augsburg, A. Ridinger) — im Versuchungsbild ist die Koloristik von Tintoretto, das Motiv — rechts die Kirchenväter, links die nackte Frau, von Putton umringt — obendrein von Goyas Caprichos, dort, wo sie Rops bestohlen hat, abhängig. Fast bedeutungslos ist ein 1860 in Rom gemaltes Rundbild der Madonna, deren Gesicht stark im Schatten liegt, mit Engeln (457, Dresdener Galerie), auch Zeichnung und Komposition tragen hier keine persönlichen Züge. Den höchsten Grad von farbiger Lebendigkeit, der ihm gewährt war, erreichte Feuerbach 1858 in zwei Kompositionsskizzen: »Dantes Tod« (451, München, Professor v. Bissing) und »Hamlet« (452, Krefeld, Kommerzienrat Oetker). Der sterbende Dante ruht, feuerrot gekleidet, in einem Sessel, ein Freund in orangefarbener Tracht liegt an seiner Brust, vorn kniet in olivgrünem Gewand eine Frau, die seine Hand hält. Ringsum etwas hieratisch aufgestellte Gruppen von Betenden — hinreißend hier die fast im Dunkel liegende Gestalt eines Jünglings, der an dem gelben Sessel des Sterbenden lehnt. Von links aber schwebt Beatrice, in grauem Gewand von rotgelber Glorie umgeben, herab, eine Engelschar zu ihren Füßen. Noch einheitlicher ist die Glut gesammelt im »Hamlet«. Der Prinz sitzt vorn rechts, den Arm in den Schoß der etwas reif, fraulich aus-

sehenden Ophelia gelegt. Der finstere König in purpurroter Seide, neben Gertrude, die blaugrün und weißrot gekleidet ist, im Thron. Etwa sechs Nebenpersonen. Ein karminroter Vorhang grenzt ab, ein magisches Licht, wohl von der Bühne her, wo die vernichtende Komödie gespielt wird, fällt von links herein. In keinem seiner ausgeführten Hauptwerke hat der Künstler dieses Rubinenfeuer bewahrt. — Die Höhe wird nicht lange gehalten. Eine Reihe von Kinderdarstellungen aus den Jahren 1858—60 (454 bis 456, 458: Leipzig, Museum; Karlsruhe, Frau P. Reiss; St. Gallen, Kunstverein) stehen in eigentlich nicht angenehmer Weise zwischen Saaldekoration und absoluter Malerei in der Mitte, rote, gelbe und blaue Tücher vor giftgrünem Laub müssen eine nicht immer vornehme Buntheit heraufführen, die Körper der kleinen Kerle sind zum Teil nicht recht durchgearbeitet, zum Teil in den Muskeleinschnitten zu scharf angefaßt und die Schatten lagern oft zu schwer. Am besten gelungen sind die »Kinder am Wasser« (456), wo der Knabe, der eben die Böschung hinaufklettert, recht glücklich beobachtet ist, und auch der Lichtschimmer, der durch das dichte Gebüsch kommt, erfreut. — Ein eigenartiger Versuch in Dunkelmalerei, der schon auf die lichtdurchflamnten Dunstgebilde der Carrièreschen Mütterzenen vorausdeutet, stammt aus dem Jahre 1867: Mutter und Kind (470, München, Frau v. Bourchard). Sie ist blond, in weißem Brusthemd und grünem Kleid; in Seitenansicht gesehen, hält sie das Kind, das nach ihrem Kinn greift, mit beiden Armen empor. Vor schwarzem Grunde ist dies sehr fein und mit diesmal wirklich persönlicher Handschrift angelegt.

In einigen großen monumentalen Werken sollten sich nach Feuerbachs Willen der liniensichere Zeichner, der groß erfassende Menschendarsteller, der Rhythmiker der Bewegung und des Raumes und der farbenfrohe Schmuckkünstler vereinigen. Ein gerade in der deutschen Kunst häufiges Unglück will es, daß es aller hochschwingenden Begeisterung des Künstlers nicht gelingt, die Unzulänglichkeiten, die ihm bei jeder Einzelbetätigung anhaften, vor einer zusammenfassenden Aufgabe zu meistern, und daß im Gegenteil die Schwächen der kleineren Arbeiten in den Monumentalbildern gesteigert, ihre Vorzüge weniger lebhaft erscheinen. Die Linie, die von Carstens zu Feuerbach führt, können wir deutlich an dem Entwurf zur Medea, von 1867 (471, Nationalgalerie) verfolgen: links die ragende Gestalt in Violett vor der Felsbucht, rechts die bunte Masse der Schiffer, die das Fahrzeug ins Meer stoßen, — Gesten und Aufbau erinnern stark an die »Überfahrt des Megapenthes«, nur hat Feuerbach weniger Eisen in sich. Vom Entwurf zur Ausführung ist ein Schritt abwärts in des Meisters umfangreichstem Werke, der Amazonenschlacht, die ihn vier Jahre beschäftigte. Die schon recht große Skizze von 1869, die die Nationalgalerie besitzt, ist im Aufbau klarer als das Nürnberger Riesengemälde. Das Roß der mit dem Doppelbeil heransprengenden Frau gibt im Entwurf einen guten Mittelpunkt, im ausgeführten Werk hindert es, so breit und wirksam es gemalt, so heroisch sein Gesichtsausdruck ist, doch

nicht das Zerfallen der Komposition in einzelne Gruppen. Im Entwurf spielen Meer und Landschaft ihre stimmunggebende Rolle, im Nürnberger Bilde herrscht das lehmige Gelb der Körper, nur von einigem Weinrot unterbrochen. Auch drängen sich die berühmten Muster in fataler Weise auf. Der Akt der gefallenen Frau, die mit dem Kopfe fast den Bildrand berührt, läßt in Anlage und Kontur allzu stark an Veronese denken, und vor der anderen Frau, mit erhobenen Knien, können wir, so sehr uns die virtuose Schattenbehandlung fesselt, den Gedanken an Michelangelo »Notte« nicht aus unserem Kopfe bringen. Das Gastmahl des Plato, von 1873, wird in seiner Berliner Fassung durch den gemalten Rahmen mit seinen Widderköpfen und Kränzen, die so gar keine ornamentale Erfindungsgabe verraten, stark beeinträchtigt. Das Zerflattern des Ganzen vermag der Rahmen nicht zu verhindern, man hat das Gefühl, als könnten diese angenehm, bisweilen mit stolz begrüßendem Schwunge, bewegten Gruppen noch ungezählte Meter weitergehen. Einzelne Charakterköpfe zur Rechten, vor allem der des Sokrates, sind kraftvoll geschaut und mit energischen Schatten in Wirkung gesetzt, das Lehmige, Matte der Gesamtfarbe läßt aber auch sie nicht zu eigenem Leben kommen. — Groß angelegt, in der Farbe voll frischer und feiner Stellen fesselt uns endlich der Entwurf zum Wiener Gigantenkampf, von 1874 (487, München, Pinakothek), aber auch hier wird wieder alles durch die gelbe ornamentale Umrahmung zusammengedrückt und durch die doppelte Lichtquelle zerrissen, auch schauen die Sistinawand und die Münchener Jüngsten Gerichte des Rubens gar zu deutlich durch die dünne neuantikische Verkleidung hindurch. Freilich strahlen die Rosse des Sonnenwagens herrlicher als Menschen.

Kein Mißverhältnis von Erstrebtem und Erreichtem stört uns in Feuerbachs Landschaften. Er, der doch das Kleinleben der Natur, Laubwerk, Schmetterlinge, Eidechsen, in seinen großen Werken nicht ohne Härten und nicht sehr lebensvoll wiedergegeben hat, fand, wenn er große Naturformen auf kleinem Raume festhalten durfte, eine Sprache, in der er ohne zu stammeln der Fremdwörter entraten konnte, in der er, der umhergetriebene anlehungsbedürftige Mensch, das ruhige Heldengedicht des Weltalls zu singen verstand. Von reichster und doch architektonisch einfacher Gliederung ist eine mittelitalische Berglandschaft aus dem Jahre 1855 (444, Karlsruhe, V. v. Scheffel). Vorn ein Tümpel, dahinter Ochsen und ein Karren. Zwei Männer treiben die Tiere an. Hohe Felsen, grüngrau, schließen ab, in der Mitte ragt eine fast dreieckige Masse auf. Schwarze Wolken türmen im Hintergrund, doch etwas Lichtblau ist noch am Himmel, und karger gelber Sonnenschein naht belebend von links her. Etwa aus gleicher Zeit stammt das Bild eines Felsentors mit zwei Kühen (445, Nationalgalerie), ganz in glitzerndes Licht getaucht und ungemein reich im Hellbraun, Grau und Lichtgrün des Gesteins. Ein andermal gab ein Weg, der am Berg hinaufführt, mit heller Baumgruppe und breiten Schatten an der Grundstücksmauer, oder eine doppelte Steinbrücke,

von grünem Laub und vorn von gelbbraunem Geröll umgeben, den Anlaß zu Feuerbachs reiner und starker Naturhymne. 1870 malte er einen Wasserfall in zerklüftetem Felswerk mit breiter Anlage des rötlichen Gesteins, lichtgrünem Laub und hellblauem Himmel (477, Berlin, F. Gurlitt), 1871 eine Felsschlucht mit Kühen und Wasser, und zwei Jahre später noch ein dunkleres Stück, eine Hügelabdachung mit ruhenden und springenden Ziegen, einer alten Mauer, ein paar Bäumen und grauen Wolken (486, Berlin, Dr. L. Jaffé). — So war Feuerbach gegenüber der italischen Kunst ein Vasall, gegenüber der italischen Natur ein Freier, und ein glücklicher Freier um sie, in der Größe der Auffassung, wenn auch nicht in der Schärfe der Durchführung ein würdiger Fortsetzer Martin Rohdens.

* * *

Feuerbachs Stellvertreter auf Erden, er, dessen Münchener Brunnen neben dem Poseidonfries der Glyptothek wohl bestehen kann, freilich auch kein in den 1900 Jahren erreichtes Weiterkommen verkündet, *Adolf Hildebrand*, ist mit zwei Proben auf der Ausstellung vertreten. Die Büste Theodor Heises zeigt den Denkerkopf mit seinem zurücktretenden Haar ganz in die Senkrechte stilisiert. Das Material, ein ganz leicht rötlich durchscheinender, an einzelnen Stellen polierter Marmor, ist mit erstaunlicher Sicherheit als das gerade für diesen Kopf Gegebene ausgewählt. Die überhängende Nase ist stark betont, die Augen sehr einfach behandelt, die Lider machtvoll vorgewölbt (2032). Das andere Werk, die Statuette eines Jünglings, der aus einer Schale trinkt, in leicht patinierter Bronze, gibt in den überschlanken, kaum ausgesprochenen Formen den Hauch um das Animalische dieses jungen Wesens. Das Gesicht mit dem hier scharf ausgearbeiteten Auge ist sehr persönlich geschaut: die stumpfe und dabei lange Nase, das strähnige Haar des Modells sind der Plastik belassen (2033). Ich glaube, man wird Hildebrand im Vergleich zu Feuerbach zwar die weniger reiche und weitverzweigte Natur, aber das sicherere, gleichmäßigeren Können und ein unmittelbarereres Gefühl für die in den Dingen liegende Größe zusprechen müssen; so stark freilich ist sein Empfinden nicht, daß es sich seine eigene Formensprache erzwingen könnte, und zu stolz, um erregt zu stammeln, hüllt Hildebrand sich in echt männlicher Schamhaftigkeit in scheinbar konventionelle Form, gleich wie wir, nicht sicher, ob wir in selbstersonnener Tracht die Menge zum Respekt und nicht zum Lachen bringen würden, bei Festen das Kleid der »Gesellschaft« anziehen.

Hans von Marées aber, mit dem Hildebrand in seiner Jugend viel zusammen war, gehört zu einem anderen Geschlecht. Es ist ein Gemeinplatz und fast eine Gemeinheit, die aber ausgesprochen werden muß, daß er, vom Standpunkt eines Mindestmaßes von Korrektheit betrachtet, weder als Zeichner noch als Maler sich mit einem Cornelius messen kann. Während aber Cornelius sein gutes Handwerk Zwecken zuliebe davonwarf, die mit bildender Kunst nichts zu

tun haben, gibt Marées in seinen Bildern, die niemals die Dinge selbst, sondern nur die Geste der Dinge darstellen (man möchte, wäre das Wort nicht lächerlich geworden, von ihrem Astralleib sprechen!) zwar niemals ein vollendetes Werk der Malerei, aber er zeigt sicher den Weg, auf dem eine große, heroische deutsche Kunst gefunden werden kann. Die Breite seiner malerischen Handschrift gibt eine Materialwirkung der Farbe, geschlossener als das Mosaik der Leibl und Trübner, leider wird die Arbeitsweise, zunächst noch bei Marées, infolge technischer Unvollkommenheiten den raschen Untergang seiner Bilder zur Folge haben (ein großes Heliogravürenwerk sollte möglichst bald retten, was noch zu retten ist!). Seine Farbigkeit schenkt tiefstes Leuchten: sonnetrunke Leiber und rotgoldene Äpfel vor enzianblauem Himmel. In seiner Zeichnung ist jede Bewegung, jede Form in innigster Sinnlichkeit durchgeföhlt, leider verhinderte es Ungeschick oder Ungeduld, daß der im Moment zweifellos untrügliche Eindruck mit dem bei ruhigem Schauen zu gewinnenden Anschein der Dinge in Einklang gebracht wurde. So, als Künstler des Eindrucks, als der eigentlichste unter den deutschen Impressionisten, muß er mit seinem holländischen Zeitgenossen Vincent van Gogh verglichen werden. Bei beiden das heiße Bestreben, durch die malerische Handschrift, durch den Malkörper eine gesteigerte dekorative Wirkung zu erzielen, während aber Marées' Malkörper aus rundlich verschlungenen, feierlich flatternden schweren Bändern besteht, erscheinen van Goghs Gemälde wie aus tausend züngelnden, einander bekämpfenden Schlangen zusammengesetzt. Der Schrei über die unzähligen Dissonanzen der Natur, über ihre ohrenzerreißende Buntheit hat sich bei van Gogh in laute Freude gewandelt, und in prallem Sonnenschein tanzt er, Schallbecken in den Händen, so lange umher, bis er tot zusammensinkt. Marées schaut in wachem Traume eine kampf- und krampflose Welt, in der sich Männer und Frauen voll schlanker Kraft nach Gesetzen bewegen, die nicht mehr durch religiöse oder staatliche Begriffe, sondern allein durch Erwägungen der räumlichen Wirkung bedingt sind. Jedem in unserer Zeit lebenden Menschen, der hinter das Geheimnis der Maréeschen Kunst kommt, müssen daher diese Bilder, auch wo sie nicht Akte darstellen, als im höchsten Grade unanständig erscheinen. Alle Maréeschen Menschen treiben eine so feierliche Idololatrie mit der eigenen körperlichen Erscheinung, sind so ausschließlich, unter Verneinung jeder anderen Pflicht, der schönen Ruhe in ihren Bewegungen hingegeben, daß sie als die glücklichen Apostel eines Menschheitszustandes auftreten, den man mit folgenschwerem Irrtum so lange bei den perikleischen Griechen suchte. Es kann sein, daß den braungrünlichen Ruinen der Maréeschen Gemälde einmal aus gleich inbrünstiger Gesinnung heraus Altäre errichtet werden, wie dies einst den vom heiligen Lukas gemalten schwarzen Madonnen und bei den Griechen den starren Xoana, die Daidalos gemacht haben mußte, geschah.

Nichts enthebt einen Menschen so sehr der Verpflichtung, nach seinem Tode als Gespenst zu erscheinen, wie die Tatsache, daß Marées ihn porträtiert hat. Nirgends ist der Schimmer, der um eine Persönlichkeit liegt, die Atmosphäre, die sie um sich zu verbreiten weiß, mit solcher Stärke festgehalten worden, wie in diesen auf alle Durchführung des Milieus verzichtenden, meist auf einen gleichmütig lehmgrauen Ton gestellten Bildnissen. Da ist der Vater des Künstlers, eine schwarze Halbfigur, in Dreiviertelansicht nach links gewandt, in schwarzer Mütze. Ein lichter Glanz liegt über den weichen Zügen und läßt den mild verweisenden Blick strahlen. Der Bruder: ein Offizier, er sitzt in einer Landschaft vor dunkelblauem Himmel. Schlicht vornehm, bärtig, die Hand am Schwertgriff. Aus der aufs breiteste hingestrichenen Uniform ist nur das Rot des Kragens herausgegriffen (1129, 1130, Schleißheimer Galerie). Des Künstlers eigenes Abbild kommt uns weniger nahe in dem Selbstporträt der Bremer Kunsthalle (1114) als in dem Schleißheimer Doppelbildnis, wo er Lenbach und sich selbst gemalt hat (1128). Dort ziemlich scharfer Umriss, eine kräftige Wirkung der rötlichen Töne, die das Hellgelb der Grundfarbe unterbrechen, aber für Marées auffallend wenig Persönlichkeit, hier vor allem der prächtige Kontrast der beiden Gestalten. Lenbach vorn, dunkel, die Augen durch zwei riesige Brillengläser verdeckt, vom Hut beschattet, dessen steife Krempe einem Saturnring gleicht und die Stirn des Freundes überschneidet. Marées dahinter, leuchtend und hell wie ein Stern, voll von einem seltsamen überirdisch übermütigen Lächeln. Gewiß haben die überlauten Erfolge des Porträtisten Lenbach, wenn auch gewiß ohne dessen persönliche Schuld, zu der langen Marées-Finsternis beigetragen, die jetzt endlich im Schwinden ist. Die Statistik der Züge des Meisters gibt eine Marmorbüste, die der jüngere Karl Begas machte (2022): eine große flächige Stirn, weite Augen mit etwas verschleiertem Blick, eine gerade leichtgebogene Nase, kurzes zurückgekämmtes Haar, ein kurzer Schnurr- und Backenbart, die Ohren etwas abstehend. Im Ganzen erkennt man hier die vom Dargestellten vorgegebene Maske der Korrektheit. — Aufblicken und Ahnen füllen schon das sehr frühe, 1860 gemalte Bildnis des Architekturmalers Haeger (1124, Nationalgalerie). Stärker ergreift uns ein hellhaariger Kopf mit nervig-weichen Formen der Nase und des Mundes und dunklen ruhigen Augen, die den Beschauer nicht loslassen: der junge Freund Hildebrand, sieben oder acht Jahre später gemalt. 1871 sehen wir Hildebrand an einem Tische sitzen, hinter dem ein bärtiger Mann mit weichen, aber sehr männlichen Zügen — der Engländer Grant — steht. Hildebrand blickt etwas scharf, fast schielend, aus dem Bilde heraus, der Andere scheint in Ruhe und mit großer Sachlichkeit irgend etwas zu erläutern. Farbige ist das Bild reizlos und etwas verschleiert, man sieht aber, ohne daß sich die Blicke der beiden Menschen begegnen, ihre geistigen Beziehungen mit ähnlicher Greiflichkeit ein, wie auf dem allbekanntem giorgionesken Konzertbilde

der Uffizi (1118, 1109, München, Prof. A. v. Hildebrand). Die Menschen, die wir jetzt schon kennen, kehren auf einem Bilde wieder, das an den einzigen monumentalen Auftrag erinnert, den Marées je bekommen hat, an die Fresken des Bibliothekszimmers der Deutschen zoologischen Station in Neapel. Es ist eine Studie zu einer der dortigen Füllungen. Am Tische sitzt rechts wieder Hildebrand. Er hat die Hände vor sich auf den Tisch gelegt und blickt jung, gespannt, feurig geradeaus. Klug, etwas traurig, schaut Marées ihm über die Schulter. (Er hat ja auch dem oder jenem anderen über die Schulter gesehen!) In Vorderansicht, in voller Breite der Existenz, ruhig beobachtend, sitzt Grant hinter dem Tische. Braun und Grau herrschen auch hier in den Farben, aber kräftige, kupferne Lichter, vor dem olivengrauen Grund besonders wirksam, heben die Akzente in den Gesichtern heraus.

Es gibt Bilder, vor denen man daran erinnert wird, daß der Künstler zuerst bei dem Pferdemaier Steffek lernte. Die Nationalgalerie besitzt von Marées ein Bildchen »Rastende Kürassiere«. Ein Waldrand, blauer Himmel mit weißen Wolken, weißes Licht auf dem Schimmel des Reiters. Unwidersprochen könnte das Bild für die geistreiche Improvisation eines modernen französischen Soldatenmalers ausgegeben werden (1131).

Größeren Wuchs und wuchtigeren Schwung hat ein anderes Reiterbild, das die bekannte Erzählung der Apostelgeschichte von Philippus und dem Kämmerer zum Vorwande nimmt (1103, Partenkirchen, Frau Generalmusikdirektor Levi). Die beiden traben nebeneinander, wobei der heilige Mann dem Mohren einiges aus der Bibel demonstriert. Ebene Landschaft, ein grüner Baum hinter beiden, blauer

Himmel mit ein paar weißen Wolken — das ist die ganze Szene. Der grasende Schimmel des Apostels und der feurig den Kopf hebende Braune des Mohren unterscheiden sich ähnlich wie ihre Herren. Philipps bärtiges Gesicht ist mit ein paar rötlichen Flecken trefflich angedeutet. Das Rot und Blau in der Kleidung des Apostels, das Weinrot und Gelb, das der Kämmerer trägt, helfen eine fröhliche Glut der Farbe anfachen, an der Delacroix seine Freude gehabt hätte.

Auch technisch kann gegen dieses Werk, abgesehen von der allzu großen Breite der Ausführung, kaum ein Einwand erhoben werden. Nur als eine machtvolle Andeutung aber kann man eine andere Heiligenszene gelten lassen: Martin, der seinen Mantel mit dem Bettler teilt. Der Heilige, ein geharnischter stählerner Ritter, ist nur in der großen Geste angelegt. Sein Mantel feuerrot, der Gaul braun, mächtig und fest. Der nackte Bettler tritt mit bewegter, offener Gebärde der Arme heran. Einzelne stehende Bäume und die weite ebene Landschaft schließen diese Vision ab, vor der man an einen unfertigen Rembrandt denken mag. Noch weniger greiflich, aber voll festlich dekorativer Raumwunder sind die Breitbilder »Römische Landschaft«



HANS VON MAREES. WAGENRENNEN. RÖTELSKIZZE

und »Römische Vigna«. In der Vigna rechts ein Tisch. Der Wirt, in feuerroter Mütze, tritt zu den schwarzgekleideten Herren heran. Der eine, sitzende, in rotem Licht. Links ein anderer Tisch mit Frauen, einem Kind und einem ganz in sich versunken stehenden Mann. Das Gesicht der von vorn gesehenen Frau ist mit ein paar Punkten der Augen und zwei Strichen der Nase nach Kinderart angegeben. Ihr Kleid glüht in ziegelrot und rosa. Rechts dunkler Wald, links blauer Himmel. Auf dem anderen Bild erkennen wir vorn ein Bassin,

in das ein Kind hineingreift. Eine Gruppe von zwei Mädchen und einem Manne, meist Rückenfiguren, sitzt auf dem Rande des Bassins. Links eine Frau mit ihrem Kind, dahinter noch eine Familie, stehend. Hellkupfernes Licht liegt auf den Gesichtern, grüner Wiesenplan dehnt sich, letztes Abendgold strahlt auf den Baumgruppen (1110—1112, gleicher Besitz).

* * *

Aber nun müssen wir die Werke betrachten, in denen Marées den Leuten sein Land, nicht »das Wunderreich der Nacht«, nein, das Reich des kommenden Tages zeigte. Wieder zu den Neapeler Fresken, die naturgemäß nicht nach Berlin kommen konnten, gehört als Studie »Die Ausfahrt der Fischerboote« (1106, Elberfeld, Städtisches Museum). Vor grauer Felsmasse an bewachsenem Ufer drängen drei den Kahn ins Wasser. Links stehen drei andere, einem von ihnen werden die Netze aufgeladen. Der Schwung des gebogenen Nackens und der lässig nach hinten greifenden Hand ist so unnachahmlich stark, daß die mannigfachen nicht gelungenen Einzelheiten gar nicht bemerkt werden. — Die sonnigste Vision, die Marées hatte, gibt wohl die im Neuen Museum gezeigte Rötelskizze »Der Wagenlenker«, in wirren Strichen hingeworfen. — Die Ölbilder sind fast alle, nicht nur farbig, ein wenig dunkler gestimmt. »Skizze mit Pferd (die Namen können den Inhalt der Bilder nie angeben!) heißt eines, wo links ein Mädchen, voll belichtet, am Rande eines Bassins sitzt, rechts ein Reiter, von dem wir nur den Rücken sehen, nach den goldenen Äpfeln der Hesperiden greift. Zwischen ihnen eine Kindergestalt. Das rötlich-weiße Licht auf der Frauengestalt, der Schimmer auf dem Rücken des Pferdes sind mit seherischer Kraft angegeben. (1116, Partenkirchen, Frau Hermann Levi.) »Ekloge«. Wieder links eine Frau, von vollen üppigen Formen, ganz leicht bräunlich, an eine Wand gelehnt. Abendhimmel, zwei dünnstämmige dichtbelaubte Bäume. Dann ein brauner Mann, die Hand in die Seite gestützt; von seinem Knie über die Brustteilung hinauf zieht sich bis zu dem braunhaarigen leicht zurückgeworfenen Kopf eine Linie, die mit stärkster Beredsamkeit das Verlangen nach Eröffnung, nach Aussprache ausdrückt (1113, Dresden, Prof. Prell). »Weiblicher Akt im Freien«. Eine sitzende Frau im dunklen Walde. Es ist, als scheuten ihre Finger sich, die Erde zu berühren, auf der ihre Schenkel doch sicher und fest ruhen. In dicht und schwer aufgelegter Farbe schimmert das Gelbweiß ihres Leibes — man denkt an jenen leuchtenden Frauenleib, an dessen Darstellung Claude Lantier, der Held des Zolaschen »Oeuvre«, seine ganze Kraft und sein Leben setzte (1122, München, Prof. A. Hildebrand). »Der Raub der Helena«. Auch dieser Titel ist nur ein Vorwand: In der Maréesschen Welt wird nicht geraubt, ein jeder weiß, was ihm und was dem andern bestimmt ist. Links ein Mann, der ein schwarzes Pferd zäumt, rechts eine sitzende nackte Frau, ein kauender und ein stehender Jüngling rechts auf einem Hügel, drei dünnstämmige Bäume und tiefblauer Himmel. Die

Gestalten sind prächtig im Kontrapost ausgewogen, den Akten ist durch breite schräge helle Pinselstreifen metallischer Glanz gegeben. Des Mannes Hautfarbe ist hellkupfern, die der Frau fast grünlich-weiß, die der beiden im Hintergrund lehmig-braun — man sieht, hier ist gar keine Naturwiedergabe, nur Dekoration im höchsten und feierlichsten Sinne angestrebt — »Jünglinge unter Orangenbäumen«. Vorn ist ein Brauner sitzend im Grase gelagert, dahinter ein schimmernd Hellgelb-schlanker, der goldene Äpfel vom Baume pflückt, rechts ein königlich Sitzender, von vorn gesehen, mit lässiger Gebärde der auf dem Schenkel ruhenden Hand sprechend. Spärliche ange deutete Baumgruppen, Wasser und tiefblauer Himmel. Die strahlende segnende Pracht, die der menschliche Leib haben sollte, kommt uns hier stärker als irgendwo anders zum Gefühl (1126, 1127, Schleißheimer Galerie). Endlich »Gestalten in einem Orangerien«. An schattigem Hügelhang unter zwei Bäumen bückt sich ein Mann, um eine der Früchte aufzuheben, rechts steht ein Jüngling dabei und weist mit dem Finger leise auf sie hin. Weiter am Hügelhang ein Knabe, in Rückenansicht, der ins Weite blickt. Blaue Berge, rötlicher Abendhimmel (1104, Partenkirchen, Frau Hermann Levi). Hier sind Gebärden von so tiefer, man möchte sagen, offenbarer Verschwiegenheit, daß einem wieder Giorgione in den Sinn kommt, diesmal das Bild, das der Palast des Fürsten Giovanelli in Venedig verschließt, mit dem jungen Weibe am Ufer und dem Wache haltenden Knaben bei drohendem Gewitter. Was in Venedig im Anfang des 16. Jahrhunderts für kurze Zeit vollendete Anschauung wurde, das ist durch Marées in neuem und gesteigertem Sinne, aber in irrenden Zügen angedeutet: ein Vermächtnis für uns Deutsche, mahnender als das »Vermächtnis« Feuerbachs.

* * *

Ist Marées die Ekstase, so ist *Hans Thoma* das Sanatorium. Wir fühlen uns bei ihm wie bei einem guten, wohlwollenden Arzt, der uns eifrig zuredet, uns all der hochgespannten Gedanken, die unser Nervensystem in Unordnung bringen könnten, zu enthalten und wenn wir einmal den Ritt ins romantische Land wagen wollten, doch ja all die lieben behaglichen Gewohnheiten des Alltags dahin mitzunehmen. Eine Zeitlang und für den Einzelnen wird solche hausfrauliche Gesinnung ihr Gutes haben, eine Nation wird sich auf die Dauer dagegen auflehnen, daß man ihren Ideenschatz ins Bürgerliche zieht. Brennstoff ist eben dazu da, daß er sich verzehrt. Man hat aus Thoma in letzter Zeit eine Fahne für nicht ganz sicher wohlgemeinte Dinge gemacht, und dazu eignet sich der gut fundierte, in seiner stillen oft so zärtlichen Naturliebe bei aller Eingeschränktheit uns so wertvolle Meister gar nicht — eine Fahne muß vor allem beweglich sein und Schwung haben. Der Atem stockt einem bei dem Gedanken, was hätte geschehen können, wenn Wagner, die stärkste theatrale und heraldische Begabung unter den Deutschen, noch zur rechten Zeit den Weg zur Welt des

Hans v. Marées gefunden hätte, statt, besonders nach seinem Tode, auf den Thoma zu kommen. Die Leitung der Jahrhundertausstellung handelte schön, als sie Thoma in ungemein vorteilhafter Auswahl fast nur als den gründlich unterrichteten, etwas schwerfälligen aber ungemein liebenswerten Schilderer einfacher Volksdinge und nicht als den strauchelnden Allegoristen vorführte, der von der großen Sphärenmusik der Weltideen, die er darstellen will, ungefähr so viel einsieht, wie der Zeitungsschreiber aus dem anderen Bernau von den Zeitbewegenden Ereignissen.

So ist das Bild der raufenden Jungen vor herbstlichem Laub, 1872 gemalt, eine köstliche Probe aus der Zeit, da er mit Leibl zusammen war. Die Gruppe ist sicher gezeichnet, bewegt, eigenartig und wirksam komponiert, die Gesichter vielleicht ein wenig zu rötlich und die Hände zu bräunlich, der verstaubte Fuß des vom Rücken Gesehenen zu hart, das Ganze ohne rechte Atmosphäre, aber jedenfalls bedeutend aufrichtiger und monumentaler als ähnliches bei Knaus. Etwa die Kunststufe des alten Pieter Aertsen ist hier wieder erreicht. Gesunde Schwarzwälder Bauernkunst ist das sechs Jahre früher von dem damals Siebenundzwanzigjährigen gemalte Doppelbildnis von Mutter und Schwester. Die alte Frau ist lesend in Vorderansicht gegeben. Das junge Mädchen schaut ihr von rechts ins Buch. Die Runzeln sind allzustark durchgearbeitet, die rötlichen Gesichtsschatten, zumal auf der Nase, etwas aufdringlich, die Farböne des roten Tuches, des grünen Vorhanges und des blauen Rockes nicht hinreichend durchgesiebt, einzelnes aber, wie der kräftige braune Arm des Mädchens und besonders die Hautfarbe am Ansatz der Hand, ist wuchtig ausgedrückt und schön gelungen. Zehn Jahre später, 1876, entstand das Bild von Thomas Gattin in der Hängematte, vielleicht seine beste Arbeit. Die Farbenwahl — das rote Röckchen des Kindes und die roten Pantoffeln der Frau werden durch das hellgraue Kleid mit dem starken, etwas dumpfen, nur durch ein paar rote und blaue Asten unterbrochenen Grün der Wiese und der Bäume verbunden — verrät den Einfluß Courbetscher Bilder — Thoma war 1868 nach Paris gegangen — das befriedigte Muttergefühl in den schweren, vollen, noch jugendlichen Zügen ist aber ganz aus eigener Kraft wiedergegeben und läßt uns den Wunsch unterdrücken, daß das auf dem Schoß der Mutter reitende helle Kind noch etwas weniger gezuckert sein möchte (1756, 1746, 1763, Karlsruhe, im Besitz des Künstlers). — Schöne feierliche Ruhe erfüllt das Porträt Adolf Bayersdorfers, der im Pelz, ein grünes Buch auf den Knien, abwartend dasitzt. Die Gesichtsfarbe ist freilich etwas dunkel und ölig (1757, München, Frau E. Bayersdorfer). Im Motiv familienblatthaft, in der breiten kräftigen Malweise verdienstvoll ist das Bild »Sonntagsfrieden«, aus dem gleichen Jahre wie das Bildnis der Gattin. Ein helles Zimmer. Der Mann sitzt in Hemdsärmeln am Tische und liest. Die Frau mehr im Dunkel, strickend. Ein rotes Tuch liegt auf einem Stuhl im Vordergrund, Blumen stehen am Fenster. Das Licht fällt klar und doch spärlich unter

den hellen Fenstervorhängen ein. Ein freundlicher Ausblick auf das Ziegeldach gegenüber eröffnet sich (1766, Hamburg, Kunsthalle). Thoma ist am stärksten, wo er der Natur in stiller, leiser Weise dient; wo er sie beherrschen will, tritt das Unzulängliche der künstlerischen Gesamtpersönlichkeit zu deutlich hervor. Die beruhigende Weite von Thomas Rhein- und Taunuslandschaften gibt ihm gewiß nicht den Rang Martin Rohdens, auch nicht den Caspar David Friedrichs, aber läßt ihn wohl als Friedrichs Fortsetzer in einem Sinne erscheinen. Reich und breit ist das Bild »der Rhein bei Säckingen«, von 1873. Eine Uferwiese mit weißen Blüten, darin eine wandernde Familie mit einem Esel. Im Mittelgrund ein paar Pappeln und weiße Häuser. Weiter das blauweiße Band des Stromes, helle stumpfgrün beschattete Hügel am anderen Ufer, weißblauer Himmel mit eigenartigen violettgrauen Wolkenstreifen in der Höhe (1768, Nationalgalerie). — Aus derselben Gegend stammt eine weite Flußlandschaft mit goldenem Abendhimmel vom folgenden Jahre: rechts vorn ein Angler, ganz in der Ferne ein Segel (1761, Frankfurt a. M., Dr. med. G. Hesse). Merkwürdig ist es, wie auch die feine und sichere landschaftliche Beobachtung nachläßt, sobald Gedankenkunst geboten werden soll. In »Charons Nachen«, aus dem guten Jahre 1876, sind eigentlich nur die zarten grauweißen und gelblichen Fleischtöne der Abgeschiedenen erfreulich, der Rückenakt des Fährmanns ist nach Michelangeloschem Rezept mit Muskelpolstern überladen, das dunkle Wasser vollends wirkt tuchartig, der grüne Streifen des anderen Ufers giftig und die lichten Himmelsstellen waschblau (1764, Karlsruhe, Professor W. Trübner). Nur wo Thomas Phantasie an ganz volkstümliche Vorstellungen anknüpft, gelingt ihm einmal auch ein gewagterer Wurf, wie in der lavierten Federzeichnung des Hexenrittes: an der derb-kräftigen individuell durchgebildeten Form kann man da seine Freude haben.

* * *

Man tut *Arnold Böcklin* (1827—1901) keinen Dienst, wenn man, um ihn zu verteidigen, ihn neben Thoma stellt. Böcklin hatte nie die bürgerlich eingeschränkte Menschlichkeit Thomas, er atmete stets breit aus vollen Lungen. Er ist mehr Tier als Thoma, und gerade darum dem Göttlichen näher. Vor den wesentlichsten seiner Bilder haben wir das Gefühl, als müsse er selbst, groß, schwer, zottig und rau, bocksfüßig im nächsten Augenblick hinter dem Rahmen hervortreten. Er hat uns ein weiches, ungemein wohliges Lebensgefühl geschenkt, mit dem wir uns an einem schönen Sommertage ins Gras legen möchten. Alles Panische, Bocksfüßige in uns hat er leise wieder erweckt. Daß er, nach seinem Tode, das Bocksfüßige auch dem geistigen Mittelstand zugänglich gemacht hat, bei dem es sich nicht eben lieblich ausnimmt, ist für den geistig Wohlhabenden verdrießlich, darf aber nicht ungerecht gegen den Meister stimmen. Seine Grenze liegt genau da, wo das Reich Pans aufhört und das Reich Apolls beginnt, und eine Warnung vor ihm

darf nur dahin gehen, daß man Pan nicht zum Obersten der Götter machen soll. Unsere Dankbarkeit gegen den unendlich reicheren und stärkeren Fortsetzer Salomon Geßners soll nicht durch die Erwägung getrübt werden, daß ihm als Landschaftler bei aller Größe des Aufbaues die klare Vornehmheit Martin Rohdens sowohl wie die fröhliche material-sichere Malerschaft eines Karl Buchholz fehlen, daß seine Zeichnung der auf eingehendster Kenntnis begründeten Durcharbeitung Wilhelm Leibls entbehrt, und daß seine großen Figuren die abgerundete Würde voller Existenz, die Viktor Müller allen seinen Menschen gab, vermissen lassen. Seine ernsthaftesten Kompositionen bringen den Wunsch nicht zum Schweigen, der große deutsche Meister möge kommen, der noch einmal den Schrei der Mutter um den gekreuzigten Sohn, noch einmal den diamantenen Leib Danaes, die der Gott unsichtbar umarmt, vor uns lebendig macht.

* * *

Mit zwei Künstlern sollte Böcklin verglichen werden, mit denen man ihn wohl wenig bisher zusammengestellt hat, mit Philipp Otto Runge und mit Hieronymus Bosch. Mit Runge verbindet ihn ein nicht immer siegreich überwundener Dilettantismus, eine Vorliebe für das Leuchten und Spielen der Farbe an sich, die beide mitunter der Buntheit nicht ganz aus dem Wege gehen ließ, und die quellende Ursprünglichkeit der Empfindung, die bei Runge das Reich der Blumenornamentik, bei Böcklin das der Kentauren und Meerwunder erschloß. Runge ist lebenswürdig in seiner mit straffer Energie bekämpften Armut, Böcklin in seinem frohgelaunt schenkenden Reichtum. Der alte Teufelsbeschwörer von Nordbrabant hat sich gewiß viel komplizierterer und nicht so unschuldiger Mittel bedient wie der Baseler Märchenmaler; es dauert einige Zeit, bis wir den Weg zu seinen schmetterlingsflügeligen Eidechsen, den Küchenmessern, die auf dünnen Beinen wandern und irgendwo den mürrisch-majestätischen Kopf einer alten Frau tragen, den geborstenen Eiern voller Spinnen- und Krabbengraus und den verdächtig belebten Bäumen finden. Sind wir aber einmal angekommen, so läßt die Stimmung nicht mehr los, eine Art Erdbebengefühl, als könne man nicht mehr auf das ruhige Totsein einer Anzahl sehr nützlicher Dinge rechnen, durchschüttelt uns. Bei Böcklin glauben wir zu rasch. Daß ihm die »Viecher« — wie man in München wohl diese Mischgebilde aus Mensch und Roß, Mensch und Fisch, Mensch und Schlange nennen mag — besser gelangen als die Menschen, die ohne Zutaten aus anderen Spezies durchs Leben gehen müssen, hat man wohl leise oder laut schon verschiedentlich gesagt. Seine Fähigkeit, die Schöpfung Gottes organisch und gewissermaßen unmerklich zu ergänzen, steht vielleicht in der Geschichte der Künste einzig da. Das Unglück ist nur, daß dem Staunen über die beispiellose Natürlichkeit, mit der diese nie-gesehenen Geschöpfe vor uns hingestellt sind, keine weitere Erschütterung mehr folgt. Des Menschen

bester Teil, das Schaudern, wird uns vorenthalten. Diese Paniken, Tritonen und Meerweiber werden zu rasch gemächlich, ja sie gehören noch ein wenig zu der großen mythologischen Oper des Rokoko. Eine ragende Ausnahme macht ein Bild, das für mich das Meisterwerk des Künstlers ist: das Schweigen im Walde.

Daß uns das Seelenleben der Böcklinschen Fabelwesen nicht lange genug festhält, ist vielleicht auf ein Grundgebrecchen seiner Kunst zurückzuführen, das in der nationalen Bedingtheit des Malers seine letzte Ursache haben mag: auf ihren Mangel an Atmosphäre. Die Schweiz, Böcklins Heimat, ist das an auffallenden Veduten reichste, an stillen atmosphärischen Wirkungen ärmste Land. Damit hängt es durchaus zusammen, daß das ausgehende Rokoko, eine Zeit zarter, blumig heller Buntheit, eine nicht geringe Zahl von Schweizer Malern an hervorragender Stelle in Deutschland zeigt: das 19. Jahrhundert aber, das in der Politik die sozialökonomischen Fragen, in der Literatur die Milieuschilderung, in der Malerei die Probleme von Licht und Luft betont, drängt die Kunst des dunstige-feuchten Holland wieder mächtig in den Vordergrund und läßt die Maler schweizerischer Herkunft in der Kunst der Nachbarländer mehr als die Mitgezogenen denn als Anführer erscheinen. Albert v. Keller, Stäbli, Frölicher mußten so im Zuge der Münchener Kunst betrachtet werden. Hier sei noch rasch einigen auch geistig mehr der Heimat verbliebenen Schweizer Künstlern Aufmerksamkeit geschenkt, die in ihrer Gesamtheit entschieden zu Böcklin hinzuführen scheinen, so sehr auch dem Meister das Recht jeder wirklichen Persönlichkeit, nicht restlos in seine Vorgänger auflösbar zu sein, gewahrt werden soll.

Ungemein bezeichnend für die eigentlich unmalerische Art der von allen Hochzeitsreisenden bewunderten schweizer Landschaft ist es, daß der alte Joh. Jak. Bidermann aus Winterthur (1762—1828) die so klar und unaufdringlich hingelegte Berglandschaft, die die Nationalgalerie besitzt, nicht nach heimischer Szenerie, sondern in Oberbayern, in Partenkirchen, malte. Dem schon 1794 entstandenen Bilde fehlt im Vergleich zu den Leistungen Rohdens nur dessen letzte, kristallhelle Überlegenheit. Der Prospekt ist in erhabener Weite aufgerollt. Links ein Hügel mit breitlaubiger Baumgruppe und kleiner Staffage, im Tal Bauernhäuser und eine Ruine. Im Mittelgrund zu beiden Seiten teils bewaldete, teils kahle Berge, in der Ferne Felsen und Gletscher. Rosig tönt der Abend den weißblauen Himmel. Alles ist hier weich und sicher angegeben, besonders gut die langen Abendschatten der Bäume und der rötlich braune Ton der Berge zur Linken (91). Hart und romantisch überladen wirkt dagegen Ludwig Vogel (1788—1879). In einer einzigen Landschaft bringt er eine Kapelle an schlängelndem Bach, vorne eine Bauernfamilie, auf einem Steg einen Kapuziner, im Hintergrund noch einen Regenbogen an, malt das Laubwerk bunt und in übergenaue Detaillierung — da hatten die Leute für ihr Geld etwas zu schauen! (1867, Zürich, Frau Stadler-Vogel). Ein nicht ver-

dienstloses Interieur hat der Berner Rudolf Durheim (1811—95) in einer Darstellung seines Ateliers bei Abendbeleuchtung geschaffen. Die Kerze taucht die Gipse und Geräte an der Wand in magisches Rotbraun und läßt die Schatten der beiden am Tische sitzenden und plaudernden Freunde in gespenstischer Vergrößerung erscheinen. Das Bild, das den Trachten nach in den vierziger Jahren gemalt sein wird, erinnert sowohl an Hasenclevers Lesekabinett wie an Menzels Studie der Gipsmasken vor roter Wand; Durheim ist kräftiger und ernster als Hasenclever, klebriger und härter als Menzel (364, Bern, Gottfried Keller-Stiftung). Daß Gottfried Keller sich als Maler versuchte, ehe er es unternahm, Menschenbilder mit Schriftzeichen zu meißeln, weiß die Welt aus dem »Grünen Heinrich«, ebendort steht ja auch von Salomon Geßners Idyllenbuch geschrieben, in dessen Bildern und Vignetten das Beste und Zarteste von Böcklins Kunst vorgebildet ist. Die Ausstellung führte den Dichter denn auch als Maler vor: die 1844 entstandene Landschaft mit einem Angler ist voll Geßnerischer Stimmung. Das Blau des Himmels kommt ein wenig bleiern heraus, die Behandlung des Baumschlags verrät Ängstlichkeit, die Staffage ist aber gut und richtig im Verhältnis zur Landschaft gesehen, der grünblaue Schimmer der halbkahlen Bäume im Hintergrund bezeugt koloristischen Feinsinn und die türmenden Wolken sind gut abgestuft (822, Zürich, Gottfried Keller-Stiftung). Von Böcklins Zeitgenossen, die ihn überlebten, gehört Albert Anker (geb. 1831 im Kanton Bern) als Schüler Gleyres mehr in die französische Kunst. Sein »Pestalozzi als Beschützer der Waisen« hat etwas von der dumpf erzählenden Art Ary Scheffers. Die Hauptgestalten stehen in einem Torbogen gegen das Licht, das von rechts einfällt. Der ängstlich flehende Blick des einen Knaben, der Pestalozzi am Rockzipfel anfaßt, tut gewiß die vom Maler beabsichtigte Wirkung (45, Zürich, Kunstgesellschaft). Deutscher tritt der Züricher Landschafts- und Tiermaler J. R. Koller (1828—1905) auf, in zwei Werken voll kräftigen, lebensvollen, ein wenig brutalen Grüns (das Grün der Schweizer Matten!), Kohlköpfe und ein alter gegen das Licht stehender Ahornbaum, und in einer sehr sicher im Moment erfaßten Skizze einer rasend daherfahrenden Alpenpost (874, Zürich, Gottfried Keller-Stiftung). Die zarte leicht grau überhauchte Buntheit des 18. Jahrhunderts hat sich der Baseler Ernst Stückelberg (geb. 1831) bewahrt und zeigt sie uns in den Bildnissen einer älteren Frau und zweier Kinder, die alle drei in einem Rahmen vereinigt sind. Der ältere Knabe hält ein großes Pflanzenblatt in der Hand, von dem sich das blonde Gesicht in einschmeichelnder Deutlichkeit abhebt (1732—1734, Basel, im Besitz der Familie).

* * *

Es gibt ein paar frühe Landschaften Böcklins, die in Stimmung und Haltung nicht im mindesten von dem ausgestellten malerischen Versuch Gottfried Kellers abweichen: man sieht einen Faun, der eine Nymphe

raubt, mächtige Laubmassen, die Figuren in rötlichem Licht (139, Dresdener Galerie; 140, Göteborg, Museum). Daneben schon in frühester Zeit einzelne Proben, in denen ein ganz unmittelbares, mit der Natur mitchtendes kosmisches Gefühl sich ausspricht: so die Abendlandschaft mit einer Ruine und einem jagenden Reiter, wo das Licht hell durch die beiden toten wie Gespensteraugen starrenden Fenster des alten Gemäuers eindringt (133, Winterthur, E. Jung). Von außerordentlicher Sachlichkeit ist eine Studie vom Jahre 1853: ein steiniger Hügel mit dem Rand eines Gebüsches, fein und einfach im dunkelgrünen Grundton, im Laubwerk detailliert und doch nicht kleinlich (137, Barmen, H. Toelle). Aus derselben Zeit stammt wohl auch die Überraschung, die das Neue Museum von dem Meister bringt, dessen Gestalten sonst meist in einer Art Badetemperatur leben: eine Schneelandschaft mit einer einzeln stehenden Tanne, groß, in schwarzer Kreide, weiß gehöht und aquarelliert, voller Kraft und Breite. Ebendort sieht man auch eine Studie von entwurzelten Bäumen am Ufer, in ähnlicher Technik, doch von sorgsamster Sauberkeit der Durchführung. Daneben gehen ganz im Sinne Schirmers oder Prellers ausgeführte Laub- und Gesteinstudien einher, wie die aus den Pontinischen Sümpfen, die Paul Heyse in München besitzt (136). Ein Gipfelwerk dieser frühen Periode ist das von schwüler Sonnigkeit durchtränkte Bild »Pan verfolgt einen Hirten«, das gleichfalls Heyse gehört (148). Der braune derbe Flüchtling ähnelt ein wenig dem Maler selbst. Der Vergleich mit ähnlichen von Mittagsglut erfüllten Jugendarbeiten Lenbachs liegt recht nahe: Böcklins Werk ist heller, lockerer, glänzender, nur in den Klüften lagern ein paar allzu schwere Schatten. Noch in diese Reihe gehört die 1866 gemalte kleine Skizze, die zwei badende Mädchen unter grüner Baumgruppe darstellt, gegen die rechts noch ein reifes Kornfeld als Farbkontrast gesetzt ist. Auch hier ist alles sehr hell, die flüchtigen Lichter auf den Gestalten sind mit zartester Sicherheit gegeben (155, Berlin, Robert Guthmann).

Als Bildnismaler fängt Böcklin ziemlich ähnlich wie Feuerbach an. Das Porträt des Kammersängers Wallenreiter, mit dünner gelblicher Farbe in romantisch eleganter Haltung gemalt, gehört ganz in dieselbe Klasse wie die halbwegs in italienische Hochrenaissance kostümierten Bilder, die Feuerbach von sich selbst und von Algeyer erfand. Bald aber kehrt der Künstler dann zur Einfachheit zurück. Das Bildnis des Bildhauers Joseph von Kopf zeigt den Dargestellten in gelbem Arbeitskittel und setzt das helle schöne, von blitzendem Auge belebte Gesicht in scharfem Profil kühn vor lichtblauen Himmelsgrund. Die bewußte Absicht, mit einem »Freilichtbild« gegen die herkömmliche Atelierbeleuchtung zu demonstrieren, lag hier aber gewiß nicht vor, auch sind die Konturen durchaus nicht ganz in Licht und Schatten aufgelöst (147, 151, Nationalgalerie). Noch schlichter ist das Brustbild eines jungen Mannes in moderner Tracht aufgefaßt, der in Dreiviertelansicht, nach links gewandt, vor graublauem Grunde erscheint. Ein zuverlässiger

ernster Charakter spricht da mit größter Eindringlichkeit zu uns (153, Hamburg, Kunsthalle). Farblich nicht sehr reich, aber von beglückender stiller Belebtheit ist ein kleines Doppelbildnis, noch aus der ersten Hälfte der sechziger Jahre. Der Maler geht mit seiner Frau — der Italienerin mit den vollen etwas männlichen Zügen — an einer Mauer, die rotes Weinlaub berankt, spazieren. Er in rehbrauner Jacke, sie in violetterm Rock über weißem Kleid. Die Figuren sind hier so trefflich mit der graugrünen Landschaft verbunden, daß sie ganz wie ein Teil von ihr, wie ihr natürliches Ergebnis erscheinen (152, München, Professor von Bissing). Das in der Form ängstlich gepreßte, in der Farbe verunglückte große Bildnis der Frau Conrad Fiedler, das der Nationalgalerie gehört, ist mit Recht auf der Ausstellung fortgelassen worden, dagegen glänzt das Selbstporträt mit dem geigenden Tode, 1872 schon in der tiefleuchtenden Pracht der selbstbereiteten Farben gemalt, auch in der festlichen Umgebung als Böcklins stärkste Leistung im Bildnisfach. Ich kann die vielerörterten Einwände, die gegen dieses Werk erhoben wurden, nicht verstehen, jedenfalls ist nicht Holbein, sondern Tizian, etwa der D'Avalos der Kasseler Galerie, zum Vergleich heranzuziehen. Die Verteilung des von links her kommenden Lichtes, das visionäre Schauen und Aufhorchen des Mannes, die breite und sichere Malweise der Palette und der Hände, die ungemein belebte Gestalt des grinsenden grünlichen Skeletts, die ebene einfache wie vornehme Farbengruppe des schwarzen Sammetrockes, des weißen Hemdes und des grünen Grundes geben dem Ganzen eine bezwingende einheitlich sichere Kraft (161, Nationalgalerie). Viel posierter ist das aus dem folgenden Jahre stammende Selbstbildnis, das die Hamburger Kunsthalle besitzt, mit den verschränkten Armen und den Säulen und Lorbeerzweigen im Hintergrund. Doch sind die schweren Züge mit den graublauen Augen und dem leicht zum Sprechen geöffneten Mund in einem etwas bronzefarbenen Ton, der nur durch ein feines weißes Licht unterm linken Auge unterbrochen wird, mit monumentalem Gefühl herausgehoben (162).

Unter den Figurenbildern der reifen Zeit ist einzelnes hauchig, zart, wie aus dünnen Gazeschleiern gebildet, anderes bescheiden, still, von herrlichem ruhenden Humor, manches freilich auch trüb, schwer und flächenhaft in der Farbe, wo an weniger wesentlichen Stellen oft der Anstreicher an die Stelle des Malers getreten ist. Voll leicht schwingender Rhythmen ist der Liebesfrühling, 1868 gemalt. Eine hellblonde Gestalt ruht an einer Quelle. In einer kleinen Grotte spielt ein blasses Kind. Ein heller bräunlicher Jüngling, dem ein ziegelrotes Tuch leicht über die Schulter fällt, steht unter einer Last von rosig blühenden Ranken und schaut lauschend der Geliebten zu, die eine Blume in der Hand hält. In der Höhe des Hügels tummeln sich ganz leichte, fast körperlose Amoretten (156, Darmstadt, Oberst von Heyl). Tänzerische Leichtigkeit bei weltweiter Ruhe haben drei kleine, um 1873 entstandene Bildchen: »Im Frühling« — ein bekränzter fast nackter Jüngling und ein

Mädchen in rotem Kleid, die aus Leibeskräften die erwachende Natur ansingen (164, gleicher Besitz), Medor und Angelika, wo sich der grünliche sehr gescheit blickende Drache der Einfachheit halber um seinen schönen Besitz, die unschuldige Jungfrau, herumgewickelt hat und ihr Perseus im Hintergrunde als gepanzerter Ritter in rotem Mantel auftaucht, und die Sirenen. Die jüngere, leidlich hübsch, singt mit pathetisch in die Luft gestreckten Armen, die ältere flötet zur Begleitung. Recht fett, hat sie ihre schlaffen Brüste auf einen Steinblock gelegt. Ich glaube, sie trägt eine weiße Nachtmütze. Höchst putzige Federansätze und Krallenfüße sind beiden verliehen. Hier ist Offenbach mit den Mitteln des letzten Bellini gegeben (163, 165, Partenkirchen, Frau Hermann Levi). — Einer Klasse von Werken, die schon nicht mehr in ihren Farbenwirkungen ganz vornehm sind, gehört bereits die 1872 gemalte »Euterpe« an, ein junges Mädchen in feuerrotem goldbestickten Mantel, das zwei mit tiefblauem Band umwickelte Flöten hält, in Gesellschaft eines Rehes vor saftgrünem Hügel und dunkelblauem Himmel (159, Darmstadt, Oberst von Heyl). Etwas schwer und dumpf ist auch das Bild, das den flötenden Pan auf einer Klippe und links zwei Mädchen in violetten und gelben Schleiern vorführt. Das Dunkelblau der Felsen und des Himmels ist hier nicht unbelebt, aber etwas bleig (173b). Zu sehr in klebrigen Blumenfarben ist die bekannte blumenstreuende Flora gehalten. Ihr blumengesticktes Kleid und ihre dunkelroten Sammetpantoffeln verdienen fast die Bezeichnung »abgeschmackt«. — Daß auch in dunkler Farbenskala Böcklin zarte, fein abgestufte Tongebungen zugänglich waren, zeigt ein Kentaurenkampf mit tiefgrauen feuerrot durchleuchteten Wolken. Der mittlere Kentaur, am Pferdeteil braunweiß gefleckt, der fast ganz schwarze linke heben die Gestalt eines Blondhaarigen, der, mit fast rosenrotem Kopf, im Vordergrund niedrigerissen wird — eine sehr starke und doch noch nicht brutal erscheinende Steigerung. Ein besonderer Leckerbissen in diesem Bilde ist ein ganz kleiner, inmitten der Gewitternacht belichteter Landschaftsstreifen (173a, Emil Meiner, Leipzig). Das ganze Soll und Haben der Böcklinschen Kunst der siebziger Jahre kommt in den beiden von der Ausstellungsleitung zu wohlwollendem Kontrast einander gegenübergehängten großen Stücken »Triton und Nercide« von 1875, und »Die Kreuzabnahme« von 1876 aufs deutlichste zur Anschauung. Zum Triton sah man im Neuen Museum eine weißgehöhte Kohlezeichnung mit einem prachtvollen, das ganze adlernasige Gesicht beherrschenden Auge (ebendort übrigens, wohl aus gleicher Zeit, eine feine, wenn auch nicht mehr realistische Skizze einer gespreizten Hand, und, bezeichnenderweise, die vollständig leer wirkende Studie eines Christuskörpers). In dem ausgeführten Bilde, das Frau Klara Simrock in Berlin besitzt, ist das blaugraue Meer, dessen Gischt um die Syenitblöcke schäumt, etwas blechern, vorzüglich aber die Hände des lehmgelben Triton und der Übergang vom Menschen in den Tierleib. Der sehnsüchtige weite Blick des Meeremannes hat

außergewöhnliche Stimmungskraft, ebenso auch die siegesbewußte Sinnlichkeit um den Mund der rothaarigen Nereide. Ihr gelbweißlicher Körper, besonders die Brüste, ist vortrefflich und gefühlig durchgezeichnet, dagegen ist die Hand, die im Wasser blau erscheint, zu steif in der Haltung und auch der grün-gelbe Schleier ohne Stoffillusion. Im ganzen aber ergibt sich hier der Eindruck, daß in Inhalt und Form die Kraft des Künstlers sich dem gewählten Gegenstande vollkommen ebenbürtig erweist. — In der Kreuzabnahme tritt uns sofort ein erstickender Mangel an Luft und Licht entgegen, der durch die gewollte stahlblaue Gewitterschwüle des Himmels durchaus nicht genügend entschuldigt wird. Vor allem aber

ihren ganzen jugendlichen Schmerz aus dem Bilde heraus ausströmt, ist wirksam etwa im Victor Hugoschen Sinne gelungen. Auch koloristisch gehen das rotbraune Haar des Mädchens, ihr grünes, sternengemustertes Gewand und das Dunkelkarmin des Johannes schön zusammen. Das Gesamtergebnis aber bleibt, auch wenn über die argen Verzeichnungen der Hals- und Nackenpartie Christi hinweggesehen wird, daß trotz erfreulicher Einzelheiten der Meister dem ungeheuren Gegenstande nicht gleichwüchsig ist.

Das erst 1885 gemalte »Schweigen im Walde« (Berlin, Dr. Karl von Wesendonck) bestellt dagegen die strengsten Proben. Die Kühnheit, mit der Dunkelkarmin und selbst Rosa in den Körperfarben des Ein-



VICTOR ZUR HELLE. LANDSCHAFT
Mit Genehmigung von F. Bruckmann-München

ist das Gesicht Christi nur durch die halbgeöffneten blaugewordenen Lippen belebt, sonst aber in Zeichnung und Tönung viel zu arm, um als Mittelpunkt auszureichen. Kraftvoller geriet der verwitterte Greisenkopf Josephs von Arimathia, die verweinte runzlige Mutter in ihrem braun und weiß gestreiften Kopftuch ist stark und unmittelbar gesehen. Ein treflich glücklichtes Wagnis bedeutet die affenartige Gestalt des bösen Schächers mit dem struppigen Verbrecherkopf und den blutüberflossenen Wangen. Der bärtige Mann mit dem Leichentuch, der von links kommt, ist zu deutlich den Apostelköpfen von Lionardos Abendmahl nachempfunden. Gut ist hinwiederum die weiße Mauer mit den Zypressen und das Stückchen Fiesole-Landschaft. Die Sondergruppe der Magdalena, die, von Johannes gehalten, mit zurückgeworfenem Haupt

horns neben Lehmgelb und Grau gestellt sind, ist glücklich, der Blick des Fabeltieres, das über seine eigene Existenz erstaunt und ungehalten erscheint, wirkt mit bannender Kraft, seine königlich ruhevollere Reiterin ist dem gegenüber mit Recht in der Ausführung leichter angelegt, und der lichtblaue Durchblick durch die grünen Stämme fesselt mit unbedingtem Reiz. Nur das Rostbraun des Waldbodens ist ein wenig primitiv gewählt. Alles in allem steht hier aber ein farbenvolles Werk deutscher Phantasiekunst vor uns, das eine kosmische Uridee ohne jede Vermittlung literarischer Gedankengänge mit rein malerischen Ausdrucksmitteln in sichtbares Leben ruft.

Die wenigen Künstler, die man als Schüler Böcklins bezeichnen könnte, sind insgesamt keine besonders erfreulichen Erscheinungen. Böcklin kann als Lehrer

wirken durch seine Technik der Farbenbereitung, er kann uns allen, Künstlern und Nichtkünstlern, durch die herrliche, heilige Kraft seiner Persönlichkeit die stärksten Anregungen und helle Herzensfreude geben. Die Nachahmung aber gerade dessen, was an ihm persönlich ist, was nur für ihn und durch ihn möglich wurde, mußte zu Leistungen führen, die von unfreiwilliger Karikatur oft nur wenig entfernt sind. Nur einer von ihnen, den wenige kennen, hatte etwas Eigenes in eigener Sprache zu sagen. Von *Victor zur Helle*, der in den siebziger Jahren in Florenz als Schüler Böcklins arbeitete, ist eine große Landschaft aus dieser Zeit ausgestellt. Hell beschienen steht die Kirche vom Wege nach San Miniato, die man als »La bella Villanella« kennt, im Mittelgrunde. Braune und grüne Erdmassen türmen sich auf, von blauem mit leichtem Violett gemischten Wasser umgeben. Nackte Gestalten, meist Rückenfiguren, regen sich vorne im Boote, braun. Blauviolette Wolken drohen am Himmel. Bei aller Verschwommenheit ist dies traumhafte Werk voll einer großen malerischen Empfindung, der Anlauf dazu, den Formen der Landschaft, nicht nur der durch sie hervorgerufenen Stimmung heroische Größe zu geben, im Sinne der Versuche Anselm Feuerbachs, aber mit weit reichem und feinerem atmosphärischen Gefühl, ist deutlich erkennbar (699, Graz, Baronin Flora Reisinger).

* * *

An ringenden Kräften, wenn auch nicht an gereiften Früchten erscheint die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts auf dieser Ausstellung, die ein für

allemal ihre Ehre rettet, wahrlich ebenso reich wie die irgend einer anderen Nation im gleichen Zeitraum. Die Lehren der Ausstellung: daß es keinen Gegensatz gibt zwischen »Farbe« und »Zeichnung«, zwischen »Realismus« und »Idealismus«, daß das innigste seelische Erfassen und körperliche Durchfühlen von Farbe und Form, von Licht und Luft und nichts anderes es ist, was den Adelsstand des bildenden Künstlers begründet, daß das Recht zum »großen Stoffe« nur dem größten, dem höchsten Können einzuräumen ist, sollen hier nur genannt werden, nachdem sie bei der Besprechung all der Einzelercheinungen, denen hier Aufmerksamkeit zu widmen war, ganz von selbst zutage traten. Mit dem Wunsche, daß der deutschen Kunst des beginnenden Jahrhunderts zwar kein ehrlicher kräftiger Kampf, aber die tödenden Frühlingstürme des 19. erspart bleiben mögen, daß die um einen vermehrten »sieben weisen Meister« unserer Malerei: Wilhelm Leibl, Trübner, Liebermann auf der einen Seite, Viktor Müller als Vermittler und Obmann, Feuerbach, Marées, Thoma und Böcklin auf der anderen Seite ihr Wärteramt am werdenden Werk unserer Zeit in wechselseitiger Ergänzung fruchtbar ausüben mögen, und endlich, daß die Lebensarbeit derer, die ohne den Sang und Klang der berufsmäßigen Ruhmeskinder in schwerer Zeit die Überlieferung reiner und stiller, großer Kunst aufrecht erhielten und weiterführten — der Rohden, Rausch, Rayski, Wasmann, Buchholz und so mancher andere — jetzt im neugeschenkten Tageslicht ihre gute Wirksamkeit entfalten möge, sei diese Betrachtung der Deutschen Jahrtausstellung geschlossen.

ZU DER RADIERUNG VON HERMANN STRUCK NACH MAX LIEBERMANN

Es wird heutzutage selten vorkommen, daß ein Künstler ein eben fertiggestelltes Werk eines anderen Künstlers radirt. Liebe und Bewunderung hat sich dann wohl mit irgend einem zufälligen Anlaß vereint.

Solch ein Kind der Laune haben wir in der Radierung von Hermann Struck nach Max Liebermanns meisterlichem Bildnis des Baron Berger vor uns.

Für unsere Vermutung über die Entstehung der Radierung spricht auch die glückliche Leichtigkeit, man möchte sagen Sorglosigkeit, mit der sie hingeschrieben ist. Und wenn wir dazu noch von dem Künstler hören, daß er in Liebermanns Atelier und während des Gedankenaustausches mit diesem seine Platte radirt hat, so möchten wir in dem vortrefflichen und geistreichen Blatt beinahe so etwas wie ein geistiges Fluidum, das von dem Älteren auf den Jüngeren bei der Arbeit übergeströmt ist, zu diagnostizieren versucht sein. —

Unsere Leser werden sich aus früheren Jahr-

gängen mehrfacher Proben von Werken Hermann Strucks mit Vergnügen erinnern. Der Künstler, der jetzt anfangs der Dreißig steht, hat sich eine sichere und weithin bekannte Position in der deutschen Graphik geschaffen. Eine besondere Geschicklichkeit und förmliche Spezialität hat er sich durch Radierungen großen Formates nach berühmten Männern ausgebildet. Unter diesen Arbeiten, die so weit als möglich in einer Reihe von Sitzungen ausgeführt worden sind, ist sein Gerhart Hauptmann wohl am bekanntesten geworden. Struck hat sich auch seine besondere Technik zurecht gemacht: er arbeitet viel in vernis mou und trägt mit der kalten Nadel die letzten Einzelheiten ein. Subtiles Seelenstudium auf der Platte zu verwirklichen, bleibt er dabei mit besonders ersichtlichem Eifer bestrebt.

Daß die Radierung nach Liebermanns Bild scheinbar so wenig Mühe und Arbeit gewesen ist — gerade das macht sie uns so köstlich.

G. K.

EIN BILD DES GIUSEPPE CALETTI DETTO IL CREMONESE (1600—1669)

VON DR. LUDWIG VON BUERKEL-FIESOLE

VON Giuseppe Caletti, bekannter unter dem Namen *il Cremonese*, gibt Lanzi in der »Storia Pittorica della Italia« folgende amüsante Charakteristik: »Etwas später als Grazzini begann sich in Ferrara Giuseppe Caletti, detto *il Cremonese* bekannt zu machen. Mehr als von Lehrern lernte er die Malkunst von den Beispielen des Dossi und Tizians. Von diesen nahm er nicht nur den Vorwurf so oft er wollte, sondern entlehnte er auch die Farbe, so schwer dies ist. Er wußte auch jene Patina des Alters nachzumachen, welche die Zeit den Malereien hinzufügt wie durch ihre Harmonie verstärkend. Viel malte er für Bildersammlungen: Halbfiguren, Bacchanale, kleine Geschichten. Barruffaldi hat sie in mancher vornehmen Galerie Bolognas gesehen und hat mit Kennern zanken müssen, die sie für Tizians Werke hielten. Dieser erzählt unter anderem, daß ein guter Schüler des Pietro da Cortona eine große Menge solcher Bilder in Ferrara für teuren Preis kaufte, sicher, sie in Rom wieder als Werke Tizians oder wenigstens seiner Schule anzubringen. In Ferrara ist es nicht leicht, diese Possen (*fole*) zu verkaufen. Man unterscheidet dort das Branstige der Fleische, die kühnen Hellen, die ihre Kraft von den allzu tiefen Dunkeln nehmen, die Wolken in ihrer Schneefarbe, vernachlässigte Kleinigkeiten, die schlecht gemalt sind. Oft verraten auch Wunderlichkeiten den Autor: wenn zum Beispiel in einem tizianischen Bacchanal eine Jagd oder ein modernes Spiel erscheint — das heißt wilde Schweine im Meer oder Delphine im Wald malen. So macht das Fehlen der urteilenden Vernunft oft andere Geschenke der Natur zu Schanden«.

Bessere Charakteristiken bei solcher Kürze sind kaum je geschrieben worden. Auf ihrer Grundlage Bilder zu identifizieren ist weiter kein Kunststück. Selbst die Photographie wird finden lassen, daß Lanzis Worte

vortrefflich auf unser Bildchen passen. Der Vorwurf gehört zu den kleinen Geschichten, von welchen Lanzi spricht. Inspiriert ist Caletti von Venedig — Giorgione, Dosso Dossi sind die Meister in diesem Genre. Aber künstlerische Gedankenlosigkeiten schließen diese Meister schon der Idee nach aus, schlechte Einzelheiten deuten auf den Fälscher. So liebenswürdig das Bildchen im ganzen ist, so auffällig wird bei näherer Betrachtung der kleine Unsinn, der in ihm enthalten ist. Davids Stellung ist ganz unmöglich und ihr Reizvolles hätte sich auch bei Wahrung der Wahrscheinlichkeit erhalten lassen. Wie die behauenen Steine, zwei mit einer Eisenklammer verbunden, in die Waldgegend kommen, in der uns David begegnet, ist unerfindlich; wie will der kleine Held den Mantel aufnehmen, den er auf den Stein gebreitet hat? Welch merkwürdige Terrainbeschaffenheit! Vorne Baumstrünke, rückwärts dichter Wald und gleich daneben ein Ausblick auf die Ebene mit Häusern. Schlechte Einzelheiten endlich wie der unschöne Fuß schädigen das Bildchen. Das Branstige im Ton ist auffällig, ebenso die Schneefarbe der

Wolken. Woher der Maler die staubige Farbe der Bäume, ihre Kugelform auch und die Freude an Durchblicken genommen hat, ist unschwer festzustellen. Dosso Dossis Bilder sind benützt, ebenso wie für des kleinen Riesenbezwingers merkwürdige Tracht. Das Barett ist rot mit weißer Feder, der Mantel grünlich, die Höschen sind braun mit weißen Schlitzten.

Giuseppe Caletti wäre heute völlig vergessen — denn Malereien, die seinen Namen tragen, sind meines Wissens nicht vorhanden — hätte er nicht seine kleinen liebenswürdigen Gedanken auch Radierungen anvertraut. Viele Blätter gibt es nicht: eine Porträtserie der Herzöge von Ferrara abgezogen, bleibt noch ein Dutzend. David mit Goliaths Haupt



GIUSEPPE CALETTI. DAVID MIT DEM HAUPT DES GOLIATH

ist für drei sein Thema; amüsant genug sind die Vergleichen der drei Radierungen mit dem Bildchen. Auf dem ersten Blatt steht der kleine David sinnend auf sein Schwert gestützt neben Goliaths Haupt. Der Kopftypus und die Struktur der Hände verraten denselben Autor, in ähnlicher Weise sitzt ein Barett mit großer Feder auf des Helden Kopf. Auch hier wieder springt der behauene Steinsockel in die Augen, wohin des Riesen Haupt gelegt ist. Das unnatürlich Gequollene der Falten ist auch auf der ersten Radierung zu finden. In der Ferne erscheinen Türme, wie sie im Durchblick des Bildchens im Hintergrunde angedeutet sind.

Weit über die erste Radierung, wie das Bildchen erheben sich die beiden folgenden Radierungen als künstlerische Leistungen. Man beginnt sich für Caletti zu interessieren. Trotz ungleich höherer Qualität lassen sich aber auch hier die Zusammenhänge mit den zwei früheren Arbeiten nicht leugnen. Ist auch das Modell ein völlig anderes, so verrät zunächst wieder der gerügte Mangel in der Faltengebung den Autor. Die Tracht entspricht im ganzen der auf dem Bildchen, nur daß sie freier und besser verwendet ist: die aufgestülpten Ärmel, das überquellende Hemd mit dem kurzen Höschchen, die merkwürdigen Schuhe endlich, die Zehen und Ferse freilassen. Und in der Landschaft begegnet uns das schon bekannte Motiv des Baumstrunkes, hinter dem ein junger Stamm auf-schießt; die Gräser, welche den Mittelgrund füllen, sind völlig gleich mit denen im Vordergrund links des Bildchens behandelt.

Aber im wesentlichen lebt in dieser zweiten Radierung ein reiferer Geist, der dem früheren Werkchen noch fremd ist, ein sehr bemerkenswerter Fortschritt im Können, den wir im dritten Blatt noch gesteigert finden. Alles ist freier, leichter; der Künstler wußte eine treffliche Bewegung ins Werk zu bringen, eiligen Schrittes trägt der Sieger seine schwere Beute nach Hause. Auffällig ist dasselbe Motiv des Tragens,

das wir vom Bildchen kennen; an den Haaren ist das Haupt, das ähnliche Züge trägt, an die Scheide gebunden. Aber alles, was vorher gedanklich oder technisch zu rügen war, ist verschwunden. Eine kräftige Art, die mit dem Zufälligen und Unüberlegten im Bildchen und in der ersten Radierung nichts mehr zu tun hat, erfreut an dem feinen Werkchen.

Würden nicht die gleichen Motive und die Schwächen der ersten Radierung vornehmlich Giuseppe Caletti als Schöpfer von Radierungen wie Bildchen wahrscheinlich machen, so wäre in Anbetracht der zwar liebenswürdigen, aber unbedeutenden Art des Bildchens eher an einen Nachahmer der Cremonese zu denken. Aber der geistige Inhalt der signierten ersten Radierung ist durchaus nicht bedeutender, als der des Bildchens. Und eine alte Signatur auf dem Bildchen kommt der Taufe zu Hilfe. Auf dem Rücken trägt die Tafel folgende Aufschrift: Del Cremonesi Zechini N otto = 17:20 Golia. J. B. D. O. ein Zahlungsvermerk einer Hand des Seicento. Barruffaldis Erzählung von der teuren Bezahlung von Cremonesis Kleinigkeiten lebt auf, wenn wir lesen, daß 8 Zechinen und einiges für das kleine Täfelchen bezahlt wurden. Aber nach Rom ist es nicht direkt von Ferrara aus gewandert, wie wir's von anderen vernommen haben. Eine zweite Inschrift in einer Hand des 18. Jahrhunderts, welche die ältere teilweise überdeckt, erzählt, daß es in der Stadt Gubbio Aufenthalt genommen habe: Herr Marchesellius bietet dem ganz vortrefflichen Herrn Josepho Benci, Bürger von Gubbio, diese Tafel, aus der Erbschaft eines gewissen Ungarelli stammend, zum Geschenk an. Dann ist sie vor kurzer Zeit nach Rom verkauft worden. Heute scheinen die Römer sich durch Cremonese nicht mehr täuschen zu lassen, wie im Seicento. Mit geringschätzigem Blick legte einer das Bildchen wieder weg. Auch mich glaubte der Händler vor dem Unsinn warnen zu müssen, der auf der Rückseite stünde. Hätte ich es nicht für ein paar Franken mitgenommen, es läge noch dort.



DAVID MIT DEM HAUPT DES GOLIATH. RADIERUNGEN VON GIUSEPPE CALETTI



HAMLET AM GRABE DER OPHELIA

GEMÄLDE VON VICTOR MÜLLER IM STADELSCHEN KUNSTINSTITUT ZU FRANKFURT A. M.

GETTY CENTER LIBRARY



3 3125 00092 0096

