Zeitschrift für bildende kunst

ZEITSCHRIFT FÜR BILDENDE KUNST

Sacred Case

ZEITSCHRIFT

FÜR

BILDENDE KUNST

Herausgegeben

von

PROF. DR. CARL VON LÜTZOW
Bibliothekar der K. K. Akademie der Künste zu Wien.

Mit dem Beiblatt Kunstchronik

NEUE FOLGE

Zweiter Jahrgang

LEIPZIG
Verlag von E. A. Seemann
1891.

Zeitschrift für bildende Kunst.
Neue Folge.

Inhalt des zweiten Jahrganges.

NB. Die Kleinen Mitteilungen sind ins Register der Kunstchronik aufgenommen und die Seitenzahlen durch liegende (Kursiv)lettern bezeichnet.

Verzeichnis der Illustrationen und Kunstbeilagen.

(Die mit † bezeichneten sind Einzelblätter. Die Abbildungen der auf mehrere Hefte verteilten Aufsätze folgen hintereinander.)

DAS GEHEIMNIS DES GRABES

Zeitschrift für bildende Kunst. Neue Folge II

Lith. Anst. v. Brandstetter & Hirzel in Leipzig

Verlag v. E. A. Seemann, Leipzig

ARTHUR STRASSER.

EINE CHARAKTERSKIZZE VON *MORITZ NECKER.*

MIT ABBILDUNGEN UND EINEM FARBENDRUCKE.

ES WAREN einmal vier Künstler, Deutsche, die lebten in Paris, um bei den Meistern der Kunst sich selbst zu vollenden. Sie waren arm, kaum flossen ihnen karge Stipendien zu, und wenn sie auch sämtlich künftigen Ruhmes sicher waren, so hungerten sie deswegen dazumal nicht weniger. Jugendfreunde, führten sie alle zusammen gemeinsame Kassa; wer just Geld hatte, musste für alle bezahlen, und wenn sie auch in verschiedenen Ateliers arbeiteten, so schliefen und assen sie doch in derselben Behausung, am selben Tische. Eines Tages — gerade als der Bildhauer die Finanzen unter sich hatte — befanden sich im gemeinsamen Tresor hundert Francs. Die Freude über den Schatz war gross und mit erfrischtem Mute ging jeder an seine Arbeit. Da geschah etwas ganz Merkwürdiges, das die brüderlich friedliche Genossenschaft von Apollos und des Hungers Gnaden in grosse Aufregung versetzte. Als nämlich die Freunde zum Essen und Schlafen sich wieder vereinigt hatten, da fehlten die hundert Francs, und anstatt ihrer hing am Thürnagel ein sehr schönes, malerisch köstliches altes Kostüm. Der Bildhauer war an einem Trödlerladen vorbeigegangen, hatte das Kostüm gesehen, ward ganz begeistert von seinem malerischen Werte und kaufte es kurz und bündig mit dem letzten Gelde, das er in der Tasche hatte. Und die Genossen? Nun, die waren zunächst ausser sich vor Wut über den Künstlerstreich, den ihnen der Bildhauer gespielt, am liebsten hätten sie ihn geprügelt. Er aber verwies sie mit den Worten: „Beruhigt euch, mit diesem Kostüm werde ich mir sechsmal so viel verdienen, als es gekostet hat, und ich werde euch reichlich entschädigen.“ Und in der That, das Glück war ihm hold, nach diesem Kostüm schuf er dann eine Statuette, die ein Kunsthändler mit sechshundert Francs schnell bezahlte, er gab auch neue Aufträge und der Bildhauer verdiente seitdem ein schönes Geld.

Diese Anekdote (deren absolute Wahrheit wir allerdings nicht verbürgen wollen) ist für den Künstler und Menschen Arthur Strasser — er nämlich ist jener Bildhauer — höchst charakteristisch. Für den Menschen: weil sie uns sein starkwilliges, eigensinniges und auch eigenherrliches, wohl auch rücksichtsloses Naturell drastisch zeigt. Wohl muss jeder rechte Künstler einen starken Glauben an sich selbst besitzen, der Ast muss fest sein, auf dem er sitzt; aber so naiv zeigt sich doch selten eines Künstlers Glaube an sich selbst, wie in dieser Anekdote und noch in mancher anderen, die uns von ihm erzählt wird. Und für den Künstler ist jenes Erlebnis charakteristisch, weil es die Art seiner Konzeption kennzeichnet. Von einem malerischen Eindruck eines alten Gewandes kam Strasser die Anregung zu einer künstlerischen Schöpfung. Als ein malerischer Bildhauer, der mitten durch das Geschrei der konservativen Kritik und traditionellen Kunst um jeden Preis, auch den der Entbehrung, seinen eigenen Weg macht, hat sich Strasser seinen Namen in der Wiener Künstlerschaft erworben. Er steht jetzt in seinem sechs- oder siebenunddreissigsten Lebensjahre und hat sich der grossen Plastik, den lebensgrossen, monumental wirkenden Gestalten zugewendet. Er steht daher auch an einem Wendepunkte seiner Entwicklung; seine künstlerische Persönlichkeit hat sich bisher in sogenannter „Salonplastik“ ausgesprochen. Das Wort genügt durchaus nicht zur Charakteristik seiner Kunst. Wir wollen eine solche hier versuchen.

Seinen Eigensinn hat Strasser schon in der Schule Kundmanns gezeigt, wo er nach den Anfängen

beim Bildhauer Pilz die Studien fortsetzte.[1]) Ein starker Sinn für die Natur, eine ursprüngliche Neigung zum Naturalismus, die peinlichste Sorgfalt für die Nachahmung der Wirklichkeit sind ihm von Haus aus eigen; darum hat er schon auf der Schule jede Beeinflussung, ja jede Leitung abgewiesen. Die Schattenseite dieser Tugend war Aufgehen im Kleinen. Die typische Eigentümlichkeit der Naturalisten in aller Kunst. Aber da das Kleine, wahr und echt empfunden, künstlerische Weihe empfängt, so wurde Strasser bei seinem grundehrlichen Streben ein Meister im Kleinen, wie man ihn weit und breit suchen kann. Der Fleiss, die zähe, unermüdliche, schonungslose Beharrlichkeit sind

Ägyptischer Schlangenbeschwörer.

aber auch die geringe Fähigkeit, sich über die blosse Naturnachahmung zu erheben, eigene Motive zu erfinden, der Mangel an Mut, die Natur in grossen Zügen zu erfassen, das Kleben am Einzelnen, das das Kennzeichen aller echten Begabung und auch Arthur Strassers. Alles, was er am menschlichen Leibe sieht, muss er zur Anschauung bringen und nicht bloss äusserlich, sondern auch von innen heraus, in dessen Motivirung durch den Bau des Körpers; nach Zeit und Mühe, die diese Sorgfalt und dieses Studium kosten, fragt er nicht: wenn er es nur erreicht.

Dann allerdings, nachdem er diese Sorgfalt, die so echt künstlerisch ist, verwendet hat, stehen seine

1) Aus den Akten der Wiener Akademie ergiebt sich nach freundlicher Mitteilung aus der Kanzlei derselben, dass Strasser (geb. zu Adelsberg in Krain im April 1851) die Schule vom 18. April 1871 bis zum 22. Januar 1875 besuchte. Im Jahre 1873 erhielt er den Neulingschen Preis. Anm. d. Herausg.

Gestalten so beseelt, so voll inneren Lebens da, dass sie uns jeden Augenblick ansprechen zu wollen scheinen, dass sie uns ihre ganze Lebensgeschichte stumm mitteilen oder eine Stimmung voll muendlicher Sehnsucht in uns erzeugen oder uns in die ganze Umgebung versetzen, aus der sie geholt sind. Dies ist der ganz eigene Zauber, den seine Gestalten ausüben. Strasser hat sich seine Modelle aus drei Weltteilen geholt: er hat heimische, ägyptische und japanische Figuren geschaffen. In dem naturalistischen Künstler war es ein natürlicher Trieb, fremdrassige Menschen zu bilden: ihre verschiedene Körperbildung, ihre verschiedene Gewandung, ihre verschiedene Seele musste diesem weniger erfindenden als nachahmenden Meister willkommen sein. Auf die Schöpfung japanischer Figuren (die zuerst die Aufmerksamkeit auf ihn gelenkt haben) verfiel er wieder wahrscheinlich nicht durch Tradition, sondern nur durch eigene Anschauung; Strasser ging nicht nach Japan, aber die Japaner kamen zu ihm. Ende der Siebziger Jahre liess sich im Josephstädter Theater zu Wien eine japanische Jongleur- und Schauspielertruppe sehen, und die exotische Anmut japanischer Mädchen reizte seine Phantasie. Zu den Arabern, die er so meisterhaft nachgebildet, hat sich Strasser auch nicht begeben; auch ihre Modelle holte er sich in Wien; man darf annehmen, dass ihm die Anregung zu dieser Stoffwahl von den Wiener Museen kam, die vielfach den Orient, insbesondere Ägypten künstlerisch verwerten. Es ist bezeichnend, dass von allen Figuren Strassers nur die orientalischen oder japanischen bemalt sind, indess die Wasserträgerin oder „Der Blick in die Ewigkeit“ oder das Gänsemädchen nur bronzirt sind. Er hatte eben das naturalistische Milieubedürfnis, er musste an der exotischen Plastik auch die Welt andeuten können, in der die Figuren lebten, und darum die Farbe benutzen. Er begnügte sich aber auch damit nicht, sondern schuf architektonisch den Hintergrund für seine orientalischen Gestalten. „Das Geheimnis des Grabes“ ist solch eine Schöpfung: da steht ein langer Araber, mit nichts bedeckt als mit einem (virtuos gemachten) roten Shawl und mit einem Turban auf dem Kopfe vor der Öffnung einer Pyramide, gesenkten Hauptes, voll erweckender Scheu den Eingang verwehrend mit beiden hinter sich die Wand berührenden Handflächen. Der Mann ist das verkörperte Schweigen, er atmet hörbar und ist still: von packender Wirkung. Daher gehört auch jene Gruppe der zwei indischen Elefanten, die auf den Hinterbeinen knieen, die riesigen Köpfe zum Schreien erheben, und vor ihnen mit weit ausgestreckten Armen steht ihr Führer, gleichfalls den Mund offen zum Gebete: Allah il Allah! Eine dritte Schöpfung dieser Art ist der ägyptische Schlangenbeschwörer; mit seiner Laute, den Oberleib vorgebeugt, beschwört er die Schlange zu seinen Füssen. Auch er ist malerisch mit seinem gestreiften weissen Burnus, seiner roten Mütze und seiner gelblichbraunen Hautfarbe. So peinlich getreu kopirt Strasser die Natur, dass er am Kopfe dieses Arabers sogar die Schramme nicht einzugraben unterliess, die bei den Arabern als Stammesabzeichen den Kindern eingeschnitten wird. Für den naturalistischen Stil ist eben jede Einzelheit von Bedeutung.

Aber merkwürdig für Strasser ist, dass er sich nicht ganz klar der naturalistischen Strömung in der modernen Kunst anschliesst. Naiv gab er sich dem instinktiven Streben seiner künstlerischen Eigenart hin; er steht aber reflektirend in keinem so feindlichen Gegensatz zur monumentalen Kunst und ihrem Idealismus. Beweis dafür seine Vorliebe für allegorische Bezeichnung von Bildwerken, die nur durch die Kraft ihrer Naturwahrheit, nicht aber durch nach aussen hin lenkende Beziehung wirken. Die Büste eines verhärmten Weibes voller Elend und Trauer bezeichnet er (er hat die Bezeichnung eingravirt) „Die Jahre 1618—1648“, also gleichsam eine Veranschaulichung des dreissigjährigen Krieges. Ebenso gut könnte diese Büste (die auch sonst sehr interessant ist) eine Verkörperung des heutigen sozialen Elends sein, ein Proletariertypus. Ebenso ist die sitzende Frauenfigur im römischen Sessel, die da den Blick aus dem Kopf gleichsam heraustreibt, eine lange Fackel in der linken Hand neben sich stehen hat, einfach als Grabmonument gedacht, hinterdrein aber als Allegorie des „Blicks in die Ewigkeit“ bezeichnet worden. Diese Neigung zu allegorischer Namengebung deutet auf eine Unklarheit im Künstler hin: er ist doch kein so ganz entschiedener Naturalist. Überhaupt: heiter ist Strassers Muse nicht. An der Wasserträgerin bewundern wir die Kunst, welche die schwebende Haltung der Gestalt, die Spannung aller Muskeln durch die Last, die volle Wahrheit in der ganzen Körperbewegung getroffen hat. Aber Strasser hat sich ein Mädchen aus den schwer arbeitenden Klassen gewählt, im Gesicht liegt nichts anderes als eben der Ausdruck der Lastträgerin, die den riesigen kugelförmigen Behälter tragen muss; nichts erinnert an die Heiterkeit und Frische, welche etwa ein plätschernder Brunnen verbreitet; das ärmliche Gewand, natürlich meisterhaft gemacht, zeigt uns nur den armen Dienstboten. Will man so recht den modernen Meister

von den alten unterscheiden, dann vergleiche man sein dümmliches Gänsemädchen mit der Figur voller Lieblichkeit, die eines der schönsten öffentlichen Bildwerke Wiens ist, mit der Brunnenfigur von Wagner, die allerdings so durchgebildet wie Strassers Gänsemädchen nicht ist.

Mit der Gebundenheit des Künstlers ans Modell hängt es zusammen, dass Strasser weitaus mehr ruhende als bewegte Figuren geschaffen hat. Und mit seinem naturalistischen Geschmack, dass er kein Porträtbildhauer geworden ist, wie Tilgner; denn noch immer ist die Eitelkeit, wie ein Naturalist, oder das Schönheitsbedürfnis des Publikums, wie ein Idealist sagen würde, grösser, als seine Liebe zur absoluten Wahrheit. Deswegen ist Strassers Stellung zum Wiener Publikum so schwierig. Die Kenner aber, die den Geist der Zeit und die Entwicklung der Kunst mit Teilnahme verfolgen, die sich objektiv für eine energische Individualität zu interessiren vermögen, versagen ihm nicht ihre Anerkennung, ja auch nicht ihre hohe Achtung. Durch das intensive Studium der Natur kann einzig und allein der Kunst gesunde Nahrung zufliessen, und wenn ein Künstler die Technik seiner Kunst so unglaublich beherrscht, wie Strasser, so ist das als eine Erweiterung des Könnens der Kunst nur mit Freude zu begrüssen. Bekannt ist die Anekdote, dass Strasser einmal im Verdacht war, seine virtuosen Gewänder nicht im Thon nachgebildet, sondern wirkliche Leinenstücke nur mit einem Überzug von Thon versehen zu haben; anders konnten sich nämlich seine verblüfften Kollegen den meisterhaft nachgeahmten Shawl am „Geheimnis des Grabes“ nicht erklären. Da klopfte Strasser ein Stück vom Shawl ab, zerrieb es vor den Augen seiner Kritiker und überzeugte sie also, dass wirklich kein Leinenfaden drin wäre. Auch das Problem der bemalten Plastik hat Strasser, für seine Figuren wenigstens, gelöst. Wer sie als Wachsfiguren bezeichnet, thut ihnen schlechtweg Unrecht. In dieser halben oder drittel Lebensgrösse wirkt die Färbung des menschlichen Leibes nur künstlerisch steigernd; sie ist auch nur eine Konsequenz des Stils der modernen Künste, die sich gern zu erhöhter Wirkung vereinigen. Aber auch mit dem Grabstichel wirkt Strasser malerisch, wenn er z. B. die Augenwimpern der allegorischen Büste „1618—1648“ auf dem Thränensack, da die Augen gesenkt sind, eingravirt.

Mädchen mit einem Krug.

So steht Strasser in der Wiener Kunst eigenartig da: herb als Mensch wie als Künstler; mehr Virtuose denn Schöpfer; ohne Anmut, aber voller Charakter und Tiefe des Empfindens; ein Bahnbrecher, ein Fanatiker, stetig arbeitend an sich selbst, ein Grübler und ein Sucher; und da er jung ist, hat man von seiner noch lange nicht abgeschlossenen Entwicklung wohl noch viel Bedeutendes zu erwarten.

DAS HISTORISCHE MUSEUM DER STADT WIEN.

VON *HERMANN HANGO*

MIT ABBILDUNGEN.

Mit der Gründung des historischen Museums der Stadt Wien hat sich die Gemeinde einen langgehegten Wunsch erfüllt. Ausser der früher im bürgerlichen Zeughause aufgestellten Waffensammlung besass sie einen reichen Schatz eigenen und von aussen an sie gekommenen kulturhistorischen Materiales, dessen sie mit Pietät, Fleiss und Einsicht seit dreissig Jahren waltete. Dem Einzelnen gleich, der mit der Vergrösserung seines Haushaltes neben dem Notwendigen auch des Schönen gedenkt, hat nun der Gemeinderat im neuen Hause die so lange im Archive, der Bibliothek oder dem Materialdepôt verborgene Fülle seines historisch und ästhetisch wertvollen, patriotisch und künstlerisch anregenden Besitzes in wohlgeordneter Sammlung der Öffentlichkeit übergeben. Begonnen wurde die Einrichtung des Museums im Jahre 1885 mit Aufstellung der Waffensammlung im neuen Rathause; eröffnet wurde es am 26. Juni 1888. Nach dem Kataloge gliedert sich die in einem Teile des Mezzanins und des ersten Stockwerkes untergebrachte Sammlung in vier Abteilungen.

Folgen wir dieser Anordnung, so bietet uns gerade die erste einen reichen kunstgeschichtlichen Inhalt. Sie enthält in ihrer ersten Hälfte, dem Korridor, insgesamt Denkmale und Wahrzeichen vom St. Stephansdome. Freilich den modernen, durch die Genüsse unserer grossen Galerien und Ausstellungen verwöhnten Besucher gemahnen diese Standbilder fürstlicher und legendarischer Persönlichkeiten seltsam genug an jene Zeiten der deutschen Plastik, da diese noch in recht ehrbarer, gewissenhafter, aber allzu gedrückter Stellung unter der Pflege ihres biederen Vormundes, des Handwerkes, stand. Vorteilhaft bemerkbar ist bei aller Derbheit der Ausführung die Realität der Auffassung, interessant sind die an einigen Standbildern noch deutlich wahrnehmbaren Spuren der Bemalung, — ein weiterer Beweis dafür, dass das naive Zeitalter der plastischen Kunst bei den Deutschen wie bei den Griechen die erhöhte Lebendigkeit der dargestellten Natur durch farbige Nachhilfe nicht vermissen wollte.

Regenten — die Kaiser Rudolf I. und Albrecht I., die Könige Friedrich I. und Rudolf II., die Herzöge Albrecht II., Heinrich I., Leopold I., Otto I., Rudolf III. und Friedrich II. — und Heiligenfiguren — Sta. Barbara und Katharina — finden wir auch auf den vom fürsterzbischöflichen Konsistorium teils

spendeten, teils gelichenen Glasgemälden, deren leuchtende Farbenpracht mit einer Art von Wehmut daran erinnert, dass die Neuzeit mit all ihrem Aufgebot technischer Mittel nicht imstande ist, ihre linear freilich viel schöneren Darstellungen mit dem üppigen Farbenglanz jener vergangenen Kunst zu umkleiden. Zu Ogessers Zeit schmückten diese Glasgemälde die Bartholomäuskapelle am grossen Musikchor von St. Stephan, in Tschischka's Tagen waren sie über dem Eingange zum hohen Turme aufgestellt; bei einer Restauration des Domes herausgenommen, waren sie seither in Verwahrung der Wiener Bauhütte.

Auch dem Laien erscheinen in ihrer Niedlichkeit reizend die neun kleinen Sandsteinfiguren, von neueren Restaurationen der Kanzel in St. Stephan herrührend. Zwei Gruppen und drei Einzelgestalten einer Ölbergdarstellung, welche aus Lindenholz geschnitzt und ebenfalls bemalt und vergoldet sind, erinnern an die zur Zeit ihrer Herstellung (14. Jahrh.) noch mehr als heute beliebte Verwendung des Holzes zu plastischen Schöpfungen. Wandmalereien aus dem Innern der Westseite des Domes, Epitaphien, Schlusssteine, Inschrifttafeln, Kapitäle, Krabben, Fialen und einzelne Steinköpfe entlocken dem Kenner manch prüfenden Blick, lassen aber dem grösseren Teile des besuchenden Publikums Musse genug, sich mit den auffälligeren Emblemen, welche in alter und neuerer Zeit die luftige Spitze des Stephansturmes krönten, zu beschäftigen. Gleicher Gunst erfreuen sich die Pircherfahne und die mächtigen Sprachrohre, welche ehemals von den Türmern zu Alarmzeichen benutzt wurden. In die Öffnung des Mundstückes taucht neugierig manches jungen oder jugendlich gebliebenen Besuchers Auge, und seltsame Töne möchten um die Häupter der steinernen Erden- und Himmelshonoratioren brausen, gäbe es nicht überall die beillosen Täfelchen, welche nicht einmal das Berühren, geschweige denn das Benutzen gestatten. — Stein und Metall ist auch noch der Stoff der meisten Gegenstände, welche das auf den Korridor folgende Zimmer dieser Abteilung beherbergt. Keltische, meist bei dem Baue der Hochquellenleitung aufgedeckte Funde, Münzen und Denkmale aus römischen, mittelalterlichen und neueren Tagen geleiten den Geist des Beschauers in anregender Weise aus dem Dämmerlichte der Urzeit bis in die eigenen Lebenstage herauf, in denen er noch selbst manches Wahrzeichen eines Wiener Hauses an Ort und Stelle sah, dessen geschichtliche oder symbolische Bedeutung ihm erst jetzt der Katalog erklärt. Da wir uns nicht vermessen dürfen, in das mit einer mächtigen Eisenthür verwahrte Sanktissimum der Museumskanzlei einzudringen, wo sich ausser den dort waltenden Persönlichkeiten vielleicht noch so manches Interessante befände, leuken wir in die eben passirten Räume noch einmal zurück — denn in örtlichem Zusammenhange stehen die einzelnen Hauptteile des Museums nicht — und betreten die gegenüber gelegene zweite Abteilung.

In kleinen, nicht immer mit dem besten Lichte begabten Unterabteilungen links, an schier endloser Wandflucht rechts, welche ebenfalls durch den Turmeinbau ein beträchtliches Stück allzu stark beschattet wird, ist die reiche Plan- und Bildersammlung des Museums — aber nur ein beiläufiges Achtel des ganzen Besitzes — aufgestellt. Einerseits die topographische Entwicklung Wiens seit den ältesten Zeiten der Stadt an der Hand oft höchst seltener und kostbarer Pläne darstellend, andererseits eine unglaubliche Fülle geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Details bietend, leidet gerade diese Abteilung durch die einer Galerie nicht entsprechende, nicht nur licht-, sondern auch ruhepunktlose Gestreckthcit des Lokales, welche der beflissene Forscher überwindet, der unbefangene Besucher aber als Monotonie verspürt. Erst der obere, traulichere Teil, welcher eine bedeutende Serie höchst interessanter Porträts umfasst, entschädigt gewiss manchen für die lange Reise, welche dahin führt. Im ganzen finden sich ausser guten älteren Stichen von Pfeffel, Kleiner, Schurz und Ziegler wertvolle neuere Arbeiten, so z. B. Altsche und Charlemontsche Aquarelle — unter ersteren das Atelier Makarts. Besondere Anziehungskraft üben natürlich auf das Gros der Besucher die „verbotenen Früchte“ der vormärzlichen Zeit, Censurbilder, deren Komik auf dem Kontraste zwischen den künstlerischen und den oft höchst naiv ausgesprochenen polizeilichen Intentionen beruht. Originell und jedes Wiener Herz erfreuend ist die reiche Sammlung von zum Teil schon ausgestorbenen Typen des Wiener Volkslebens aus den Epochen von 1775—1840. Das Schneckenweib, der Lorbbeerblätterkrämer, der Tintenmann, der Mausfall-, Hechel- und Blasbalgverkäufer, der Wiener- und der Vorstadtnachtwächter, der Aschensammler, — welch reicher und doch gar nicht düsterer „Friedhof der entschlafnen Tage“! Unter den Porträts bemerken wir den päpstlichen Geschichtsamateur Pius II. (Aeneas Sylvius), den in seinen Werken schon eingangs dieser Abteilung vertretenen Augustin Hirschvogel, die Kupferstecher Lautensack und Mechel, die Maler Sandrart

und Hooghe, die Helden der grossen Türkennot: Starhemberg, Sobieski, Kollonitz, Liebenberg, Koltschitzky, den Medicus van Swieten, die Prediger Capistran und Abraham a Santa Clara, zahlreiche Staatsmänner, Gelehrte und Künstler aus neuerer und neuester Zeit. —

Nach der eigentümlichen Lokalität der zweiten Abteilung, deren Ende sich wieder ganz ins Dunkel verliert, macht die dritte mit ihren hohen, hellen Räumen, der Farbe und dem Glanze ihres Inhaltes einen schönen Eindruck. Sie ist der Darstellung des bürgerlichen Lebens, der Erinnerung an bedeutende Ereignisse und dem Angedenken an hervorragende Wiener oder in Wien thätig gewesene Künstler geweiht.

Im Korridore fesseln unseren Blick zuerst die farbenleuchtenden Innungsbanner der Taschner, Lederer, Schleifermeister, Zinngiesser, Steinmetze u. a.; dann die hellblinkenden Wiener Originalmasse und Gewichte. Wenden wir uns zur Einzelbetrachtung, so ist es die gewiss weniger freundliche Gesellschaft dreier Scharfrichterschwerter, der „Fiedel", der Brandmarkungsmaschine, des Armensünderstuhles, Hinrichtungsrades und der Toilette des Henkers, welche uns gleich links von der Eingangstüre mit einem grauseligen Erinnern an die gute alte Zeit mahnt. Das Ceremonienschwert des Wiener Stadtrichters aus dem 16. Jahrhundert, die Meister- und Gesellenladen einzelner Zünfte sind wahre Prachtstücke zierlicher und sorgfältiger Arbeit, was die plumpen, zinnernen Trinkgefässe der Donaufischer trotz ihrer Symbolik gewiss nicht von sich behaupten können. Ganz andere Pracht weisen die mit einer schönen Sanduhr aus dem 17. Jahrhundert und einem Trinkglase aus dem Jahre 1683 im sechsten Schaukasten vereinigten Fest- und Ehrenbecher auf. Überhaupt, in kunstgewerblicher Beziehung findet der Blick, wo er auf die Details des Ausgestellten eingeht, gerade in dieser Abteilung besonderen Lohn. Interessant sind auch die Abbildungen der Bürgerwehr von 1571—1848, kostbar und künstlerisch wertvoll ist die Sammlung von Medaillen und Gedenkmünzen auf Personen und Ereignisse des Wiener Lebens aus Vergangenheit und Gegenwart.

Der nächste Raum der dritten Abteilung enthält Porträts der Dichter Metastasio, Denis, Collin, Blumauer, Raimund, Hebbel, Lenau, Stifter, Grün u. a.; Porträts und Kostümbilder von Schauspielern und Sängern, wie Staudigl in der Norma, Schikaneder als Fremder, Löwe als Hamlet; Innenansichten des alten Hoftheaters von 1668 und 1674, des Theaters an der Wien von 1819, des Leopoldstädter Theaters von 1845; Darstellung einer Theaterscene in der kaiserlichen Favorita auf der Wieden im Jahre 1700; Porträts von Beethoven, Mozart, Haydn, Gluck, Schubert; die Klaviere der beiden ersteren, Handschriften, Souvenirs und Darstellungen von feierlichen oder sonst interessanten Momenten aus dem Leben dieser Geister. Ergreifend in der Weise dieses den Unsterblichen votirten Gebietes wirken die schweigenden, bleichen Totenmasken Beethovens, Haydns und Lenau's. Ein eiserner Kassenschrank aus dem 18. Jahrh. steht glücklicher Weise so im Hintergrunde, dass gewiss keiner der genannten Komponisten und Dichter in den Verdacht kommen wird, wider alle Poetenart ein solches Möbelstück sein eigen genannt zu haben. Auch eine altertümliche Uhr aus einem gemeinderätlichen Beratungszimmer fand in diesem Raume ein Plätzchen.

Der grosse, rechts an das Zimmer sich anschliessende Saal ist zumeist der Erinnerung an den Jubiläumsfestzug des Jahres 1879 gewidmet. Kostüme in Schaukästen, gewerbliche Objekte, so die grosse Laterne, die schöngearbeitete Schmiede füllen den Raum; an den Wänden hängen Fahnen, Standarten und die graphischen Darstellungen — leider nicht die Originalskizzen — des Festzuges. Den genialen, frühentrissenen Schöpfer des schönen Werkes stellt eine von Costenoble modellirte Gipsbüste dar. Ausserdem sind hier noch das grosse Modell der inneren Stadt mit dem Glacis vor der Demolirung der Festungswerke, seit neueren Tagen eine plastische Darstellung der Burgwache-Ablösung, und die aus der Gewerbeausstellung bekannten Modelle der Donauregulirung und des Sperrschiffes aufgestellt.

Haben uns die Eindrücke des Mittelraumes schon bei Besichtigung des Festzugssaales mehr, als diesem zum Vorteil gereichte, befangen, so vergessen wir seiner erst recht, wenn wir zurückkehren, um das „Grillparzerzimmer" zu besuchen. Dasselbe ist bekanntlich eine Stiftung Katharina Fröhlichs und besteht aus drei Teilen: einem kleinen Vorraume, dem eigentlichen Zimmer und einem Kabinete. Ersteren schmücken an der dem Eingange gegenüberliegenden Wand zahlreiche Bildnisse Grillparzers — Ölgemälde, Aquarelle, Photographien, Stahlstiche, Lithographien und Kreidezeichnungen; unter ihnen das bekannte Waldmüllersche Ölbild, in welchem der Dichter immer nur „den Herrn Grillparzer", nie aber sich zu finden vermochte. Wer das Bild betrachtet, wird von ganzem Herzen dem Urteile des Verewigten beipflichten. An der Wand rechts vom

Eingange befinden sich Bildnisse Fröhlichscher und Bognerscher Familienmitglieder, sowie das Aquarellporträt jener idealen Frauengestalt, welche eigentlich erst als Abgeschiedene vor das geistige Auge Grillparzers trat: Marie Amalie Therese Piquot. Mit ganzer Liebe hatte das unglückliche Mädchen an dem ihrer nicht achtenden Manne gehangen, den nicht einmal ihr rührendes Sterben bewegte. Kalt und scheinbar herzlos erwiderte der damals ganz in den Stürmen seiner Jasonszeit Ringende den Eltern

Unsäglich reizend erscheinen uns nach all den mehr oder minder grämlichen Mienen der einer späteren Lebenszeit angehörigen Porträts Grillparzers die zwei im Schaukasten bei dem Fenster aufbewahrten Miniaturbildnisse, welche Daffinger im Jahre 1823 malte: Grillparzer und seine damals zwanzigjährige Kathi. Ein leuchtender Hauch bräutlichen Glückes schwebt über beiden, sein Antlitz verschönernd, die Schönheit des ihren duftig verklärend. Und doch führte das glühende Umfassen der zwei

Franz Grillparzer. Kathi Fröhlich.

des lieblichen Wesens, als sie ihm die letzten und ihn umfassenden Wünsche ihres frühverlorenen Kindes offenbarten. „Erschien“ sie ihm auch nie, wie der lange am Gespensterglauben herumrätselnde Dichter der Ahnfrau erzählt, so mag sie ihm doch oft in jenen einsamen Tagen, da ihm nichts, was er besass, die sehnsüchtige Leere der Brust erfüllte, vorgeschwebt sein, und vielleicht auch ihrer Erinnerung gilt seine schöne Beichte eigner problematischer Wesenheit:

„Nur was Du abweist, kann Dir wieder kommen,
Was Du verschmähst, naht ewig schmeichelnd sich —“

verwandten Seelen zu keiner glücklichen Einigkeit; die Sphinx der Künstlerseele! — Bildnisse der Schwestern Grillparzers, zwei aus Wachs geformte Reliefporträts seiner Mutter, einer geborenen Sonnleithner, Festmedaillen, zwei Silhouetten des Dichters und die ihn im Sarge darstellende Bleistiftskizze umrahmen, gleichsam als Symbole der Ereignisse, Geburt — Ehrung — Tod, das lichte Idyll seines Jugendglücks. So schmal die Wand links ist — dreiundzwanzig Jahre seines Lebens begrenzen die an ihr hängenden Gedenkblätter: der Meldezettel vom 1. Mai 1819, die Todesanzeige vom 21. Januar 1872.

Aus dem Historischen Museum der Stadt Wien

Verlag v. A. Gerhard in Leipzig

Druck v. F. A. Brockhaus Leipzig

GRUPPE

aus dem Harnisch des Museum der Stadt Wien

Verlag v. E. Hermann, Leipzig

Druck v. F. A. Brockhaus, Leipzig

Das Zimmer selbst stellt so getreu wie möglich das Arbeitszimmer des Dichters dar, in welchem er vom Jahre 1849 bis zu seinem Tode waltete. Auf dem Schreibtische ruht noch die Unterlage mit Federproben, liegt und steht alles, wie es lag und stand, da es dem Geiste diente, der aus anderen Zeiten kam und in andere hoffte zu gehn. Hinter dem Tische steht der dunkle Lederstuhl, in dem Grillparzer verschied; an der Rückwand ein Pult mit Büchern. Die Wand gegenüber nimmt das Klavier, den Hintergrund und die Wand links der übrige schlichte Hausrat seines einstigen Heims ein.

Das schmale, mit der Lage des analogen Raumes in der Wohnung Grillparzers nicht übereinstimmende Kabinet enthält die Büchersammlung, einiges Mobiliar, darunter das Nähtischchen der Mutter Grillparzers, sowie das Stehpult, welches er von dem Honorare für die Ahnfrau erwarb und auf dem er Sappho und die Trilogie schrieb. An der Wand nächst demselben hängt eine Zeichnung, sein Wohnzimmer im Jahre 1860 darstellend — eine Gabe zu seinem 70. Geburtsfeste. Büsten des Dichters, des von ihm besungenen Feldherrn Radetzky, eine Statuette Schillers, Vasen und Haushaltungsgeräte stehen auf den Schränken. Drei Schaukästen bergen u. a. die Huldigungsadressen des polytechnischen Institutes in Wien, des Gymnasiums in Iglau, des n. ö. Landesausschusses, der Akademie der bildenden Künste, Diplome der Wiener Universität und der Gemeinde, den Stiftsbrief der Grillparzerstiftung, Grillparzers Taschenuhr, einen Siegelring Schillers, eine Dose Molière's, die von dem Dichter zuletzt benützte Feder, Originalmanuskripte sinniger Dichtungen, Schleifen von seiner Bahre und den Schlüssel zu seinem Sarge.

Die vierte, in schönen Lokalitäten des ersten Stockwerkes aufgestellte Abteilung des historischen Museums bildet die schon bekannte wertvolle Waffensammlung der Gemeinde.

Umfasst der Beschauer die Mannigfaltigkeit des Ganzen, giebt er sich Rechenschaft über die hier so reich geschöpfte Belehrung und Anregung, so zollt er gerne den verdienten Dank den Schöpfern und opferwilligen Mehrern dieser gemeinnützigen, hoffentlich noch recht gedeihlich wachsenden Sammlung, welche — ein prächtiges Album der Kulturgeschichte Wiens — beredte Kunde giebt von dem segensreichen Schreiten der Zeit, die nie ein Vergängliches vernichtet, eh' sie es leise an das Kommende geknüpft.

Bildnis Aretino's nach dem Gemälde von TIZIAN.

PIETRO ARETINO.

VON *ALB. SCHULTHEISS* IN MÜNCHEN.

I.

DAS Zeitalter, welches sich uns als eine wundersame Mischung künstlerischer Empfindung, intellektueller Kraft und moralischer Verkommenheit darstellt, hat einen Mann hervorgebracht, der von jeher zu den merkwürdigsten Erscheinungen seiner Zeit zählte, so zwar, dass man ihn das bewusste Bild des 16. Jahrhunderts genannt hat, weil in ihm alle charakteristischen Züge der Epoche ganz und gar zum Ausdruck gekommen sind. Wir sprechen von Peter dem Aretiner. Illegitimer Spross eines italienischen Edelmannes, Bacci, am 20. April 1492 im Spital der kleinen Stadt Arezzo geboren, war er nach übel verbrachter Jugend als abgerissener Landstreicher nach Rom gekommen, wo er, damals kaum zwanzig Jahre zählend, im Hause Agostino Chigi's als Diener Aufnahme fand. Seine Anstelligkeit und Unterwürfigkeit, seine Witze machten ihn bald bekannt im Kreise der den Palazzo des sehr reichen Kaufmannes besuchenden grossen Herren; die Medici wurden seine Gönner. Später fand Aretino eine Anstellung am Hofe Leo's X., und jetzt war er in der richtigen Schule, denn alsbald begriff er, welche Wege er einzuschlagen habe, um in einer solchen Welt sein Glück zu machen. Pietro, in die Livrée eines Kammerdieners gekleidet, mischte sich in die bunte Menge von Schmeichlern und Schmarotzern, Höflingen und galanten Frauen, die sich damit vergnügten, Intriguen anzuzetteln, den Mediceer öffentlich in kunstvollen Sonetten zu verherrlichen und insgeheim sich in boshaften Satiren über ihn lustig zu machen. Auch Julius, der später unter dem Namen Clemens VII. den päpstlichen Stuhl bestieg, zeigte sich dem Aretiner sehr gewogen, der in schlechten Versen das Lob des Kirchenfürsten sang. Ähnliche Reimereien widmete Pietro den anderen damals Italien beherrschenden Grossen, vor allem Karl V. und Franz I., und alle solchermassen Verherrlichten zeigten sich dankbar, indem sie des Dichters Taschen mit Zechinen füllten.

Da geschah es, dass im J. 1524 Raffaels begabter Schüler, Giulio Romano, derselbe, der das Mantuanische sog. T-Schloss erbaute und mit Fresken schmückte, sechzehn äusserst frivole Gruppirungen entwarf, welche Marc Antonio Raimondi in Kupfer stach und vervielfältigen liess. Die üppigen Bilderchen fanden begreiflichermassen rasch ein bewunderndes Publikum, aber der päpstliche Geheimrat und Datario, Gian Matteo Giberti, späterer Bischof von Verona, der in diesem Punkte strenger dachte als sein Herr, nahm Ärgernis an solcher Ausgelassenheit und liess die beiden Missethäter vor sein Tribunal citiren.

Giulio Romano war entflohen, aber es gelang den Häschern, dafür des Kupferstechers habhaft zu werden, der sein Vergehen mit strenger Haft büssen sollte. Nun machte der Aretiner bei dem Kardinal Ippolito de' Medici seinen Einfluss geltend, und wirklich gelang es ihm, die Freilassung Marc Antonio's und die Begnadigung der beiden Künstler durchzusetzen. Vielleicht war Aretino selber überrascht ob solcher Erfolge und glaubte noch mehr wagen zu dürfen, kurz, er verfasste zu den erwähnten sechzehn Bildern ebenso viele erläuternde Sonette, die er alsbald veröffentlichte, teils in selbständigen Ausgaben, teils mittelst einer Handpresse einzeln unter jede Zeichnung gedruckt. Eine solche Frechheit erzürnte natürlich den päpstlichen Geheimrat und seinen Herrn aufs höchste. Aretin fand es für geraten den beiden aus dem Wege zu gehen und verliess Rom in eiligster Flucht.

Es ist ganz sicher anzunehmen, dass kein einziger Abdruck der Originalplatten mehr existirt, da der Künstler selbst vor den Augen des Papstes sein Werk vernichten musste. Was späterhin unter irreführenden Bezeichnungen auftauchte, waren Nachbildungen, von Annibale Caracci herrührend, und diese Platten waren es wohl auch, die der Pariser Kunsthändler Jollain gegen Ende des 17. Jahrhunderts vernichtete, was der bekannte Chr. v. Murr in seinem Journal zur Kunstgeschichte und allgemeinen Litteratur, Band XIV. mit überzeugenden Gründen dargelegt hat.

Aretino flüchtete in seine Vaterstadt, wo ihn eine Einladung von seiten Giovanni's de' Medici in das Feldlager zu Fano traf. Der kühne Anführer der schwarzen Banden, den seine Soldaten den Grossen Teufel nannten, scheint zu allen Zeiten an dem frechen Spötter grossen Gefallen gefunden zu haben, wie die Mediceer überhaupt seine warmen Gönner und Beschützer immer gewesen sind. Giovanni machte den Aretiner, den er zu seinem Privatsekretär ernannte, mit den Häuptern angesehener Familien bekannt; die Vitelli, Rovere, Guicciardini, Gonzaga würdigten ihn ihres Umgangs und Pietro gelangte auf solche Weise in den Besitz vieler Geheimnisse dieser Führer, welche er in der Folge rücksichtslos zu seinen Gunsten auszubeuten wusste. Auch vermittelte der Mediceer, der die Sache der Imperialisten verlassen und sich an den Franzosenkönig angeschlossen hatte, eine persönliche Bekanntschaft zwischen Franz I. und dem kecken Sonettendichter, der in seinem ganzen Naturell viel des Anziehenden für den ritterlichen Fürsten haben mochte, denn er versah den Aretiner mit vollgewichtigen Empfehlungsschreiben, die ihm nicht nur in Rom volle Verzeihung, sondern überall die beste Aufnahme sichern sollten. Als Giovanni im Kampfe gegen die Kaiserlichen vor Borgoforte durch das Geschoss einer Feldschlange tödlich getroffen in den Armen Aretino's am 30. Dez. 1526 verstorben war, hatte dieser beschlossen, sich nach Venedig zu wenden, wo der Doge Gritti den schon damals gefürchteten Mann mit gemischten Gefühlen willkommen hiess. In Venedig ist Aretino dann auch geblieben bis zu seinem am 20. Okt. 1556 erfolgten Tode. Hier war er sicher wie in einer Festung, oder um ein anderes Bild zu gebrauchen, wie eine Kröte in unnahbaren Sümpfen. Noch stritten Karl V. und Franz I. sich um die Oberhoheit in Italien; unter den zahlreichen kleinen Herrschern ragten nur der Papst und die Republik Venedig merklich hervor, der brutalste Egoismus, die nackteste Gewaltthätigkeit feierten unbestrittene Triumphe, und Aretino begriff alsbald seine Stellung, durch den ihm zu Gebote stehenden grotesken Witz, durch Spott und Schmeichelei sich bei allen in gleicher Weise beliebt und gefürchtet zu machen, so zwar, dass die meisten Herrscher ihm geradezu Jahrgelder zahlten, weil sie nicht seiner schonungslos scharfen Feder zum Opfer fallen wollten. Ein späterer Historiker, Scipione Ammirato, hat das Einkommen dieses „Stammvaters der Journalistik", wie wir den ihm von Tizian beigelegten Titel eines „condottiere della letteratura" übersetzen, auf 70000 Scudi berechnet, was nach dem heutigen Geldwert abgeschätzt eine runde Million und mehr ausmacht, welche Summe Aretino dem „Schweisse seiner Tintenfässer" zu verdanken gehabt. So durfte er es wagen niederzuschreiben, dass er „mit einer Feder und einigen Blättern Papier des ganzen Weltalls spotte."

Seine schamlosen Erpressungen haben ihm den von ihm selbst hochgehaltenen Beinamen „Fürstengeissel" eingetragen. Aber Aretino verstand es nicht nur, sich die Fürsten zinspflichtig zu machen, auch die Künstler mussten ihm geben, was er von ihnen verlangte. Seine ausgedehnten Verbindungen trugen ihm von allen Seiten reiche Gaben ein, die er oft weiter verschenkte; natürlich versäumte er dann nie, eine Gegenleistung zu beanspruchen. Er bewohnte in Venedig einen jener stolzen Paläste, die Casa Boloni am grossen Kanal und wusste sich sein fürstliches Heim mit erlesenem Geschmack auszustatten. Er selbst liebte es, sich in kostbare Stoffe zu kleiden, den Freuden der Tafel und der Geselligkeit war er überaus zugethan, in den Sälen und Zimmern seines Hauses waren die feinsten Gerätschaften, prunkvoller Zierat allenthalben aufgestellt, überall

gewahrte man herrliche Statuen und Medaillen, seine eigene Büste in mehrfacher Ausführung, prächtige Bilder und Skizzen aus der Meisterhand eines Raffael, eines Giorgone, eines Tizian.

In früheren Jahren, zu Rom, damals noch in Chigis Diensten, hatte er die Bekanntschaft eines Sansovino, eines Sebastiano del Piombo, eines Marc Antonio, eines Giulio Romano gemacht. Auch nach der erzählten Katastrophe unterhielt Aretino mit den beiden letzten noch lebhafte Beziehungen. Sebastiano war in Rom verblieben bei dem in der Engelsburg gefangen gehaltenen Papst. Am 15. Mai 1527 schrieb er an Aretino: Es sind zwölf Tage her, dass der Papst Clemens im Kastelle mehr das Brot der Thränen essend als herrlich lebend mit lautem Seufzen sagte: Wenn Pietro Aretino hier bei uns geblieben wäre, würden wir vielleicht nicht in so schlimmer Gefangenschaft uns befinden. — Karl V. kam nach Italien, Clemens VII. verliess Rom im Oktober 1527, die Pacifikation Italiens wurde auf Kosten der italienischen Freiheit erlangt. Der Mediceer Cosimo erkaufte die Herrschaft von Florenz, der Kaiser erhielt die Krone aus der Hand des Papstes und galt als Oberherr der Halbinsel. Da säumte dem Aretino nicht länger, ihm seine Dienste anzubieten, nachdem er am 25. März in Venedig angekommen war und dem Dogen Gritti die Empfehlungsbriefe, welche der Herzog von Urbino und der Marchese von Mantua ihm ausgestellt, überreicht hatte. Mit Tizian mag er durch Sebastiano del Piombo bekannt worden sein; eine befreundete Thatsache ist, dass der unsterbliche Meister, den alle seine Biographen einen vollendeten Ehrenmann nennen, mit dem frechen Satiriker ein enges Freundschaftsbündnis eingegangen hat, welches nur der Tod löste.

Vasari (1511—1574), dessen Vite de' Pittori noch immer zu den unentbehrlichen Quellenwerken zählen, berichtet uns, dass die Freundschaft mit Aretino dem Tizian von grossem Vorteil gewesen, ihm Ehre und Nutzen eingebracht, da er ihn, soweit seine Feder reichte, bekannt gemacht, hauptsächlich mit fürstlichen Personen. Ebenso schreibt Carlo Ridolfi in seinen Vite de' Pittori Veneti, dass Tizian ausschliesslich durch die Empfehlungen des Aretiners bekannt geworden und vom Kaiser Karl V. geschätzt, dessen Bildnis er gemalt, wofür er 1000 Scudi erhalten habe. In dem bekannten Werke: Tizian, his life and times, von Crowe und Cavalcaselle ist zu lesen, dass, so schlimm auch Aretino als Mensch gewesen, sein Briefwechsel für den Kunsthistoriker in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts einen unschätzbaren Führer abgebe. Die Briefe Aretino's füllen in der Pariser Ausgabe vom Jahre 1609 sechs starke Bände. Da es kaum einen halbwegs berühmten Mann, Fürsten, Gelehrten, Künstler oder Staatsmann in Europa gegeben hat, dem der zudringliche Bettler sich nicht genähert hätte, so bietet diese Sammlung in Verbindung mit einer andern, die an ihn gerichteten Briefe enthaltend (ältere Ausgabe von Marcolini, neuere aus d. J. 1873 von Landoni), einen wichtigen Beitrag zur Kenntnis der italienischen Gesellschaft damaliger Zeit.

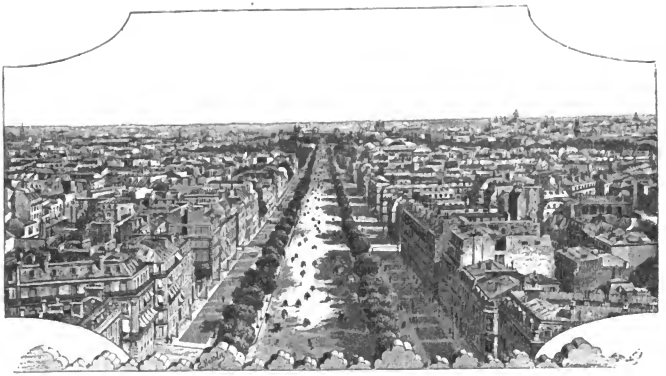
Aretino lehrte dem Tizian die einträgliche Kunst, Fürsten zu schmeicheln, welche der Meister alsbald dem Marchese Gonzaga in Mantua und dem Herzog Alfonso d'Este gegenüber erprobte, denen er Bilder zum Geschenk darbot, um durch solche Vermittelung sich die Gunst des mächtigen Kaisers zu erwerben. In welch hohem Grade Karl V. dem Tizian späterhin zugethan war, ist ja hinlänglich bekannt. Dass diese Gönnerschaft aber dem Künstler selbst nutzbringend wurde, hatte er ausschliesslich der Findigkeit des Aretino zu danken, der hierzu immer die richtigen Kanäle auszuspüren wusste. So befand sich, um einen bestimmten Fall hervorzuheben, unter den vollendeten Arbeiten des Meisters in dessen Studio lange Zeit eine „Verkündigung", für die Kirche Santa Maria degli Angeli von Murano bestellt. Aber die Nonnen hatten gegen Tizians Forderung von 500 Scudi protestirt und um solchen Preis die Annahme des Altarbildes verweigert. Aretino schlug vor, das Bild der Kaiserin zu schicken, und das glückliche Ergebnis der Sendung war ein Geschenk seitens der Kaiserin im Betrag von 2000 Scudi. Das Publikum wurde alsbald von diesem Vorfall in Kenntnis gesetzt durch einen offenen Brief Aretino's an Tizian.

Zu verschiedenen Malen hat Tizian die charakteristisch-energischen Züge seines Freundes auf der Leinwand verewigt. So bietet der Pilatus auf dem berühmten Ecce homo in Wien das Konterfei des Aretiners. Aber das populärste aller Porträts ist das der Galerie Pitti zu Florenz einverleibte, von dem zahllose Kopien und ein vortrefflicher Stich von F. Petrucci u. T. ver Cruys existiren. Der Dichter übersandte das Bildnis 1545 an Cosimo I., Sohn des Führers der schwarzen Banden, mit einem Briefe, in welchem es heisst: „Wahrhaftig, das Bild lebt, die Pulse schlagen, der Geist bewegt es, ganz wie ich im Leben gewesen und hätte ich dem Tizian noch mehr Thaler gegeben, als es in Wahrheit geschehen ist, so würde auch die Gewandung von wirklichem Sammet, Seide und Brokat leuchten."

Auch Sebastiano del Piombo hat ein Porträt des Aretiners gemalt. Das Bildnis war für seine Vaterstadt Arezzo bestimmt, wo es im Sitzungssaale des Palazzo del Comune Aufnahme gefunden als Ehrung des genialen (ingenioso) Mitbürgers, der seine Vaterstadt zu hohen Ehren gebracht. Für die der Stadt überwiesene Gemäldesammlung erlangte Aretino nachträglich das Bürgerrecht, auf welches er als Spurius von Haus aus keinerlei Anwartschaft besessen. An dem Bilde rühmt Vasari die herrliche Abtönung der in sechs Nüancen vertretenen tiefschwarzen Farbe.

Mit Aretino und Tizian war der Bildhauer Sansovino der dritte im Bunde; von den lebensprühenden Symposien dieses Triumvirats erzählt manche Seite in dem bereits citirten Briefwechsel. Auch Sansovino verdankte der Vermittelung des schreiblustigen Freundes manche wertvolle Bekanntschaft, manchen lukrativen Auftrag. Sebastiano hat auch eine Tochter des Aretiners aus der Taufe gehoben. Der Baumeister der Signoria nahm das Porträt des Satirikers unter die Figuren auf, welche die Pforte von San Marco schmücken. An der den Eingang zur Sakristei bildenden Bronzethüre, der Arbeit von drei Decennien, mit den beiden Reliefs der Grablegung und Auferstehung zeigen drei der vortretenden Köpfe die Bildnisse Tizians (rechte Ecke), Sansovino's (an der Klinke) und Pietro Aretino's.

Einer Begegnung des Aretiners mit Tintoretto gedenkt Ridolfi in seinem bereits oben citirten Werke. Der freche Spötter hatte den Maler stark verlästert und kam nun einer Einladung folgend in dessen Studio, ihm zu einem Bilde zu sitzen. Der Meister näherte sich mit wildem Ausdruck dem ruhig Harrenden, zog aus dem Wams ein stattliches Pistol und begann am Körper Messungen anzustellen. Der zum Tod erschrockene Dichter rief am ganzen Leibe zitternd: Jakob, was machst du? Aber der andere entgegnete in grösster Gemütsruhe: Ich wollte nur Mass nehmen, Ihr seid zwei und eine halbe Pistole lang. Dann etwas von „Narrheit" murmelnd, machte er sich an die Arbeit, die ihm so gut gelang, dass dieses Bildnis des Aretiners, wie Ridolfi bemerkt, späterhin der Leistung Tizians getrost an die Seite gestellt werden darf. Pietro aber spottete fortan des Meisters in keiner Weise mehr.



Blick auf Paris.

VOM FUSSE DES EIFFELTURMES.

VON *J. WYCHGRAM.*

MIT ABBILDUNGS.

NICHT ohne Wehmut scheidet meistens der kunstsinnige Besucher von der glänzenden Hauptstadt Frankreichs. Die Fülle des Angeschauten webt lebendig wohl lange noch in seiner Seele, aber wie bald verblasst das Einzelne in der Phantasie, wie bald ziehen die Zeit und der Drang neuer Eindrücke den Schleier über die Erinnerung! Wohl füllt sich der vorsorgliche Mann seine Mappe mit Photographien *„non collées“*, wie sie in reichem Wechsel die Läden der *Rue de Rivoli* darbieten, aber es sind doch nur die augenfälligsten Gebäude und Ansichten, die man vervielfältigt, und überdies fehlt die innere Verbindung zwischen ihnen. Ein grosses Prachtwerk, in welchem ein genauer und geschmackvoller Kenner alles zusammengefügt hätte, was geeignet ist, den lebendigen Allgemeineindruck der Autopsie im Bilde zu beleben, scheint bisher gefehlt zu haben.

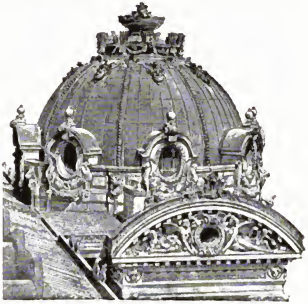
Jetzt liegt es vor. Die *Maison Quantin* hat es durch *Auguste Vitu* schaffen lassen. Fünfhundert Zeichnungen und ebensoviele Textseiten in prächtiger Folioausstattung sind geschickt da mit einander verwebt. An der Hand dieses Buches kann jeder nach seinem Geschmack einen lehrreichen Weg durch die Stadt machen.*)

Wie Baedeker den gewöhnlichen Reisenden zur ersten Orientierung auf die Imperiale des Omnibus zu einer umfangreichen Rundfahrt einladet, so führt uns *Vitu* auf einen hochgelegenen Punkt zu einem allgemeinen Blick. Keines der hochragenden Denkmäler ist imstande, uns eine gute Vogelperspektive auf die ganze Stadt zu gewähren; selbst das wolkenumflatterte Haupt des Eiffelturmes ist nicht dazu geeignet; wir müssen uns mehr nach der Mitte der Stadt begeben, und hier, wo die Radien des Kreises sich schneiden, lässt Vitu seinen Ballon steigen. Vor fünfzig Jahren noch war das Bild einheitlicher und übersichtlicher; die grossen Bauten ragten als glänzende Richtpunkte heraus. Jetzt ist für den Hochstehenden die Stadt von unten herauf fast nivelliert; die sechsstöckigen Häuser überragen manch altehrwürdigen Palast, und die glänzenden Dächer der Banken und Kaufhäuser blenden unser Auge im

*) *Auguste Vitu, Paris.* 500 dessins inédits d'après nature. Paris, Maison Quantin, Compagnie générale d'impression et d'édition. Rue Saint-Benoît 7.

Sonnenschein nicht viel anders als die Kuppel der Invaliden.

Aber man gewinnt ein scharfes topographisches Bild. „Wie ein Schiff, das vor Anker liegt“ streckt sich zwischen den beiden Seinearmen die alte *Cité* aus, das kostbarste Kleinod, die Notredamekirche, durch die Jahrhunderte tragend. Rechts auf dem anderen Ufer erhebt sich der weitgestreckte Königspalast; nach links hinüberschweifend trifft unser Auge die Stätten, von denen aus in dunkleren Jahrhunderten das Licht geistiger Bildung in die Welt hinausstrahlte. Und rings um diesen Kern, den wir mit gewissem Rechte noch das „alte“ Paris nennen können, drängt sich das glänzende, aber minder ehrwürdige neue. Mit dreistem Sprunge ist es auch in die *Cité*, in die *Sorbonne* eingedrungen, aber doch haben wir hier, mehr als bei den meisten unserer deutschen Städte, die Überzeugung, dass das Alte nach menschlichem Ermessen gross und stark genug ist, dem Neuen standzuhalten. Der Wahlspruch von ganz Paris mag für den engeren Schauplatz von Victor Hugo's Notre-Dame de Paris eine besondere Geltung haben: „Fluctuat, nec mergitur“!



Kuppel der grossen Oper.

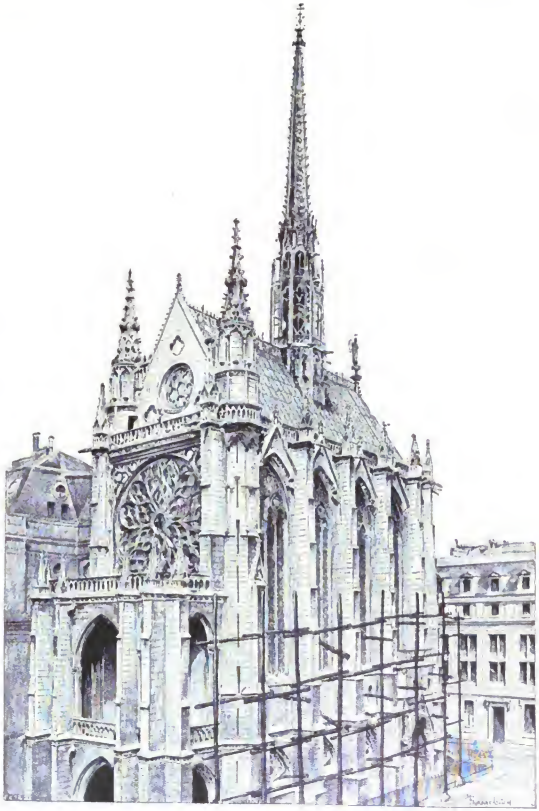
In drei Gruppen zerlegt sich der Inhalt des Buches: *La Cité* — *La rive gauche* — *La rive droite* entsprechend der allgemeinsten und natürlichsten Einteilung der Stadt selbst. Alle anderen Einteilungen entbehren der scharfen Abgrenzung, wie die nach *Quartiers* oder *Faubourgs*, oder sie sind zufälliger und unangenfälliger Art, wie die nach *Arrondissements*.

Innerhalb dieser drei grossen Gruppen wird von dem Verfasser nichts übersehen, was von allgemeinerem Interesse sein kann. Nur auf den Inhalt der grossen Sammlungen, deren Beschreibung allein ganze Bände füllen müsste, wird nicht genauer eingegangen. Für alle Angaben, die sich nicht auf unveränderliche Dinge beziehen, sind die besten Quellen, wie der neue Stadthausplan, die Bücher von Maxime Ducamp, von Macé, die Berichte der Polizeibehörde, wie der Handelskammer verwendet.

Was die Leser dieser Zeitschrift an dem Buche besonders interessieren dürfte, sind die ausführlichen Besprechungen der hervorragenden Bauten; zumal das Historische ist für denjenigen, der an diese Dinge nicht geradezu mit gelehrten Ansprüchen herantritt, vortrefflich herausgehoben.

Folgen wir dem Verfasser eine Strecke Weges! Von *Notre-Dame*, von der er uns eine durch sinnig gewählte Abbildungen (vgl. S. 52, 53, 55) unterstützte eingehende Beschreibung giebt, führt er den Leser zu einem zweiten herrlichen Denkmal gotischer Kunst, zu der *Sainte-Chapelle*. Zwei entgegengesetzte Gefühle beschleichen uns bei ihrem Anblick: ein Gefühl der Bewunderung für die grossartige Kunst und Technik des *Pierre de Montreuil*, vor der wir heute, nach mehr als 600 Jahren, noch mit Ehrfurcht und Scheu uns beugen, und ein Gefühl schmerzlichen Bedauerns, dass unsere laue Zeit noch nicht damit fertig geworden ist, an dem herrlichen Bauwerk das Unrecht des vorigen Jahrhunderts ganz wieder gut zu machen. Wie um seinem Volke den Sporn zu geben, hat *Viti* in die Gesamtansicht der Kapelle das entstellende Baugerüst mit aufgenommen. Dreissig Jahre lang reparirt man nun schon an einem Bau, der in drei Jahren in seiner vollen Schönheit aufgeführt worden ist.

Im Jahre 1237 kam Balduin II. Kaiser von Konstantinopel, nach Frankreich zu Ludwig dem Heiligen und bat ihn um Hilfe gegen die Griechen. Für eine grosse Geldsumme verpfändete er seine Grafschaft Namur und erlaubte dem allerchristlichsten König, die wertvollsten Reliquien der Welt, die Dornenkrone, den Schwamm und die hl. Lanze nach Frankreich überführen zu lassen; 1238 kamen dieselben an. Der König trug sie auf eigenen Schultern durch die dichtgefüllten Strassen von Sens und von Paris. Dann gab er dem obengenannten Baumeister Befehl, eine Kirche zu bauen, so glänzend und ehrwürdig, dass die heiligen Gegenstände ohne Bedenken darin niedergelegt werden könnten. 1245 senkte



Ste. Chapelle

Ludwig selbst den Grundstein ein. 1248 stand die *Sainte Chapelle* in ganzer Herrlichkeit da. Die Dimensionsverhältnisse gelten als die vollkommensten des gotischen Stiles: innere Länge 33 m. auf 16 m. 70 c. Breite, höchste Erhebung der Fassade 42 m. 50 c; und was die Konstruktionstechnik angeht, so dürfte es nichts Meisterhafteres geben. Im Innern ohne jede Säule, stützt sich das Ganze auf vier äussere Strebepfeiler, und es ist dem Baumeister gelungen, die Seitenwände auf einfache Pfeilerbreite zu reduziren und so die berühmten Fenster, in deren herrlichen Malereien 10000 Figuren Platz finden, zu ermöglichen. — Es ist betrübend zu hören, welchen Schicksalen die Kapelle ausgesetzt gewesen ist: in den Jahren von 1791 bis 1837 hat sie nach einander als Klublokal für politische Parteien, als Fourageniederlage und endlich als Aufbewahrungsort für Archive gedient. Die letztere, anscheinend harmloseste Verwendung hat ihr am meisten geschadet; man hat, um die Schränke aufzustellen, in der Höhe von 3 Meter die Fenster ausgenommen, und die mit der Wiedereinsetzung beauftragten Glaser haben die bemalten Scheiben ganz nach dem Zufall, ohne irgend welche Berücksichtigung des Zusammenhanges der dargestellten Scenen eingefügt. Überdies wurde von den ungebildeten Leuten manches Stück zerbrochen. Die Kunst des Glasmalers *Steinheil* und des Fabrikanten *Lusson* hat glücklicher Weise alles wieder gut zu machen verstanden. Was sonst die Zeit und mehr noch die Revolution an dem schönen Gebäude verdorben hat, wird seit 1855 reparirt.

Wasserspeier von Notre-Dame

Lassen wir uns von Herrn *Vitu* noch über den *Pont St. Michel* führen, an der Fontäne vorbei, den Boulevard hinauf! Wir wenden uns nach links in das Gewirr enger Gassen, den Kern des *Quartier Latin*, hinein, „*le berceau de la civilisation parisienne*". Es ist, ich möchte sagen, wie eine Insel, die von den Wogen des modernen Lebens fast unberührt scheint, ein ganzer Stadtteil, der aus dem Mittelalter herübergerettet ist. Wenige kennen ihn, die ausführlichsten Reisebücher setzen sich mit ein paar Worten über ihn hinweg, selbst den Engländer sucht man hier vergebens. Den Glanzpunkt all des Alten bildet die Kirche des heiligen Severinus (vgl. S. 118, 148.) Weiter südlich gehend, überschreiten wir den *Boulevard St. Germain*, und kommen an den Punkt, wo sich die grosse Schlagader der *rive gauche* mit dem *Boulevard St. Michel* schneidet. Wir stehen an der Stätte, zu der es jeden Altertumsfreund unwiderstehlich hinzieht: vor der Abtei und dem Garten von *Cluny*. Das römische Lutetia und das mittelalterliche Paris vermählen sich hier. Die Thermen des Julian haben hier gestanden, ein prachtvoller Kaiserpalast inmitten grossartiger Gärten, deren Schönheit noch am Anfange des 7. Jahrhunderts Fortunat besingt. In der Karolingerzeit verlor der Palast seine eigentliche Bestimmung: die Könige residirten in Aachen. In den folgenden Jahrhunderten verfiel er und zur Zeit Philipp Augusts ward das ganze Gebiet in eine ergiebige Domäne verwandelt. Erst 1819 wurden auf Befehl Ludwigs XVIII. die Ruinen wieder blossgelegt, d. h. derjenige Teil, der

nach den Neubauten der Äbte von Cluny noch übrig blieb. Auf einem erheblichen Gebiete des römischen Schlosses war nämlich seit 1485 das anmutige, merkwürdige *Hôtel de Cluny* erstanden, das uns Herr *Vitu* durch eine Reihe schöner Abbildungen vergegenwärtigt (S. 150—158). Die Sammlungen, welche zu den merkwürdigsten der Welt gehören und um welche alle Völker — selbst die Engländer, trotz ihres Kensington-Museums — die Franzosen beneiden, sind erst seit den dreissiger Jahren hier untergebracht.

M. du Sommerard, ein reicher und feinsinniger Sammler, dem es ins Herz geschnitten hatte, dass in den Revolutionszeiten so vieles Schöne von brutalen Händen zerstört wurde, hatte seit jener Zeit sein Vermögen und seine Zeit darauf verwendet, um alles, was an kulturgeschichtlich wertvollen Altertümern in seinen Bereich kam — Waffen, Kostüme, Bronzen, Statuen, Fayencen, Manuskripte, Stoffe, Schmuck, Bücher, Gemälde und tausend andere Dinge — anzukaufen und zu erhalten. Als sein geräumiges Privathaus in der *Rue de Ménars* zu eng wurde, mietete er das *Hôtel Cluny* von dem derzeitigen Besitzer, Herrn *Lepreux*, einem Buchhändler, der darin seinen Buchladen aufgeschlagen hatte, und führte seine würdigeren Schätze in den alten Cluniacensersitz hinüber. Nach seinem Tode kaufte der Staat Haus und Sammlungen; sein Sohn ist bis zuletzt Konservator des *Musée national de Cluny* geblieben. Die dankbare Vaterstadt aber ehrte den Gründer dadurch, dass sie einer der vier Strassen, die an dem Hause vorbeiführen, für alle Zeiten seinen Namen beilegte.

Den reichen und vielseitigen Inhalt des Vitu'schen Buches auch nur einigermassen zu charakterisiren, ist innerhalb der uns gesteckten Raumgrenzen unmöglich. Kommt für die Darstellung der *Cité* und der *Rive gauche* vorzugsweise das Historische, das Mittelalterliche, das jenen Stadtteilen — wenigstens für den Besucher — noch heute ihr Gepräge giebt, zu seinem Rechte, so bewährt sich bei der Beschreibung der *Rive droite* Vitu als ein genauer Kenner auch derjenigen Elemente, welche dem neuen Paris den Stempel aufdrücken. Er gewährt uns interessante Einblicke in das Getriebe der Boulevards, das riesige Räderwerk des grossstädtischen Verkehrs und Vergnügens. Dass er auch da bei einzelnen Glanzpunkten, wie bei dem Opernhause (S. 317, 343, 350—357), bei den Markthallen, beim *Palais Royal*, bei den grossen Boulevards, länger verweilt, ist selbstverständlich und kann nur der Lebendigkeit der Anschauung dienen. Den Schluss bildet eine summarische Übersicht über die *Weltausstellung von 1889;* auch sie ist ja nur zum Teil zu Ende; das Grossartigste, was sie dem Auge geboten, der *Eiffelturm* und die *Maschinenhalle*, sind geblieben und werden hinfort, gleich dem *Trocadéro* und dem *Palais des Arts décoratifs*, hochragende Erinnerungszeichen an eine der glänzendsten Schöpfungen menschlicher Betriebsamkeit bilden. Man mag über den Kunstwert oder über die technische Bedeutung des Turmes sagen, was man will: wer, wie der Verfasser dieser Zeilen, oben gestanden und auf die gewaltige Stadt hinabgeschaut hat, dem haben sich, wenn er überhaupt solcher Stimmungen fähig ist, die alten Worte des Griechen in die Seele gedrängt: „Vieles Gewaltige lebt, aber Gewaltigeres nichts als der Mensch!“ Und einen Widerhall dieser Stimmung wird auch der Leser von Vitu's „Paris“ in sich vernehmen, wenn er das letzte Blatt umgewendet hat.

Le pont neuf.

Anfangsvignette aus HAUSHOFER, Arbeitergestalten im bayerischen Oberland.

DIE BAYERISCHE BIBLIOTHEK.

MIT ABBILDUNGEN.

ES IST leider eine ebenso weit verbreitete wie unberechtigte Anschauung, dass das von König Ludwig I. so mächtig geförderte Kunstleben in seinem Lande eine durchaus künstliche Schöpfung gewesen sei, eine Wohlthat, die den Bayern nur aufgenötigt und widerwillig von ihnen angenommen worden sei. Gleichwohl vermag jeder, der mit den einschlägigen Verhältnissen einigermassen vertraut ist, die Haltlosigkeit dieser Behauptung zu erweisen. Enthält sie doch neben einem Körnchen Wahrheit das gerade Gegenteil von dem, was ein Blick auf die Geschichte der Kunst in Bayern lehrt. Mag man immerhin in München und sonst in Bayern an dem frostigen Klassizismus *Klenze's* und an der farbenfeindlichen Ideenmalerei des *Cornelius* und seiner Schule wenig Anteil genommen haben, mag immer die grosse Masse der Bevölkerung dem von König betriebenen Denkmalkultus gleichgültig gegenüber gestanden sein, mag bis heute noch eine winzige, mit Blindheit geschlagene ultramontane Kammermehrheit nicht aus Feindschaft gegen die Kunst, sondern aus persönlichen und politischen Rücksichten die Forderungen der Regierung für Kunstzwecke herabzumindern versuchen: so viel steht fest, dass die Kunst in Bayern auch in den Kreisen des eigentlichen Volkes viel tiefere Wurzeln geschlagen hat, als in so manchen anderen deutschen Ländern, deren Bewohner sich wunder wie viel klüger und gebildeter zu sein dünken, als die „dummen, rohen Bayern". Dafür liessen sich leicht aus der Gegenwart zahlreiche Beweise beibringen; doch ist dies kaum nötig, da jeder, der sich die Mühe nimmt, die Thatsachen vorurteilslos ins Auge zu fassen, dazu hinreichend Gelegenheit hat. Dagegen möchten wir die vielen heimlichen und lauten Gegner des bayerischen Wesens auf die Lehren der Geschichte hinweisen. Welches Land in Deutschland besitzt eine so reichhaltige, wohlgeordnete und kostbare Sammlung von Kunst- und Altertümern, wie Bayern in seinem Nationalmuseum? Ein einziger Gang durch diese unschätzbare Fundgrube künstlerischer und kunstwissenschaftlicher Anregung müsste diejenigen, die das oben angeführte Schlagwort leichtsinnig wiederholen, von der Verkehrtheit ihrer Meinung überzeugen. Ein Land, in dem solche Denkmäler ehemaliger Kunstblüten gesammelt werden konnten, kann unmöglich von einer Bevölkerung bewohnt sein, der man die Kunst erst oktroiren musste.

Denselben Eindruck, den die Besichtigung des Nationalmuseums in München hinterlässt, gewinnen wir auch, wenn wir die seit Anfang dieses Jahres veröffentlichten Bände der „Bayerischen Bibliothek begründet und herausgegeben von *Karl von Reinhardstoettner* und *Karl Trautmann*" ins Auge fassen, ein Unternehmen, das dazu bestimmt zu sein scheint, in litterarischer Beziehung dasselbe zu leisten, was das Nationalmuseum durch seine Sammlungen für die Anschauung bietet. Wir können daher den beiden Veranstaltern dieses Unternehmens und der *Buchnerschen* Verlagsbuchhandlung in Bamberg zu ihrer

Idee nur Glück wünschen. Haben sie doch durch ihre Verwirklichung den schon von König Maximilian II. in der „Bavaria“ angestrebten Gedanken, in populärer Form auf gleichwohl streng wissenschaftlicher Grundlage weitesten Kreisen das Interesse an der Geschichte des Landes und seiner Zustände in Handel und Wandel, in Wissenschaft und Kunst zu erschliessen, in einer in vieler Hinsicht musterhaft zu nennenden Weise ausgeführt. Die Schriften der „Bayerischen Bibliothek“ rühren durchweg von anerkannten Fachmännern her und bewegen sich keineswegs in ausgetretenen Gleisen, sondern behandeln zumeist noch wenig bekannte oder noch nie bearbeitete Stoffe. Auf diese Weise dient das Unternehmen, das zunächst populäre Absichten verfolgt, zugleich dem Interesse der Wissenschaft.

Gleiches kann man auch von den Illustrationen, mit denen jedes Heft geschmückt ist, behaupten. Sie sollen in erster Linie zur Popularisirung der „Bayerischen Bibliothek“ beitragen, indem sie durch geschmackvolle Ausführung und unter Benutzung aller Mittel einer vorgeschrittenen Technik das Interesse des Publikums zu erwecken bestimmt sind; da aber bei ihrer Auswahl ein besonderes Augenmerk auf die Beibringung von „historisch bedeutsamem, noch nicht veröffentlichtem und schwer zugänglichem Material“ gerichtet werden wird, so ist auch in wissenschaftlicher Hinsicht manche Bereicherung unserer Kenntnisse von ihnen zu erwarten.

Orgelempore in der Kirche zu Ettal.

Die bis jetzt erschienenen 15 Hefte haben dieser Verheissung des ausgegebenen Prospektes in jeder Hinsicht entsprochen. Vielleicht steht unter ihnen in Bezug auf die Illustrationen das letzte 15. Heft, in dem Karl Trautmann über „Oberammergau und das Passionsspiel“ handelt, am höchsten. Die ungemein flott ausgeführten bildlichen Beigaben dieses Heftes rühren von *Peter Halm* her, dessen Technik (die Vorlagen scheinen nur Tuschzeichnungen gewesen zu sein) die von *Oskar Omsee* in München gefertigten Zinkätzungen vortrefflich wiedergeben. Ausser Peter Halm haben sich bis jetzt an der bildlichen Ausschmückung der Bibliothek noch beteiligt: *Philipp Sporrer, Otto E. Lau, Karl Sürgel, P. Heine, Toni Grubhofer* und *O. Fleischmann*, deren Leistungen im allgemeinen als gleichwertig bezeichnet werden können.

Neben den Originalzeichnungen spielen die auf photographische Aufnahmen zurückgehenden Illustrationen die grösste Rolle. So sind z. B. für den elften Band, in dem sich *J. H. von Hefner-Alteneck* über „Entstehung, Zweck und Einrichtung des bayerischen Nationalmuseums“ verbreitet, die vorzüglichen Lichtdrucke von *Oberneller* nach den Originalen des Museums zur Verwendung gekommen, während die Illustrationen zu *Frau: Friedrich Leitschuhs* „Geschichte und Beschreibung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg“ auf Photographien von *Christoph Müller* beruhen.

Wie schon aus der Aufführung dieser beiden Titel hervorgeht, sollen in der Bibliothek vor allem auch Beiträge zur Geschichte und Würdigung der zahlreichen bayerischen Kunstsammlungen und gelehrten Anstalten geliefert werden. Sie sind nach ihrem Wert und ihrer Bedeutung noch lange nicht bekannt genug, da der Bayer, wie schon Westen-

rieder vor mehr denn hundert Jahren treffend bemerkte, „schwer dahin zu bringen ist, jemals über sich selbst ruhmrednerisch zu sprechen, sondern gewöhnt ist, seine Schätze in stiller Bescheidenheit und ohne Geräusch zu geniessen."

Ausser den beiden bereits erwähnten Bänden von Hefner-Alteneck und Leitschuh gehören dieser Abteilung innerhalb der ersten Serie noch an: „Schleisheim, eine geschichtliche Federzeichnung" von *Johannes Mayerhofer* und die „Geschichte des Königl. Münzkabinetts in München" von *Hans Riggauer*, während das dem ersten Band beigegebene Verzeichnis noch eine Reihe weiterer Arbeiten dieser Art in Aussicht stellt.

Da eine ganze Reihe der veröffentlichten Bände, d. h. alle, die dem Gebiete der Volks- und Landeskunde, der Litteratur- und Gelehrtengeschichte angehören, ausserhalb des Rahmens dieser Zeitschrift fallen, wollen wir hier nur noch auf diejenigen kunstgeschichtlichen Inhalts hinweisen.

Wir machen den Anfang mit der Erwähnung von *Wilhelm Vogts* Biographie des grossen Augsburger Renaissancebaumeisters *Elias Holl*. Sie schliesst sich eng an die Selbstbiographie des Künstlers an, von der *Christian Meyer* im Jahre 1873 eine auf schlechten Abschriften beruhende Ausgabe veranstaltet hat, während Vogt eine ältere und weit zuverlässigere Handschrift aus der Augsburger Stadtbibliothek zu Grunde gelegt hat.

Wie die Renaissance in Augsburg durch Holl zur Einführung und zur Herrschaft gelangte, so hat der Niederländer *Peter Candid* unter Herzog Wilhelm V. und unter dem Kurfürsten Maximilian I. in München die neue Kunst eingebürgert und als Maler, Bildhauer und Architekt, namentlich bei der Errichtung und Ausschmückung der Maximilianschen Residenz eine glänzende Wirksamkeit entfaltet. Ihm hat *Paul Johannes Rée*, dem wir bereits ein grösseres Werk über den Meister verdanken, eine sorgfältige Studie gewidmet, in der er im Gegensatz zu den die Autorschaft Candids in Zweifel ziehenden Ausführungen *G. F. Seidels* in der „Allgemeinen Zeitung" an seiner Ansicht, dass Candid der Architekt der Maximilianschen Residenz sei, festhält.

Inneres der Kirche von Ettal.

Die Kunst Peter Candids und seiner Anhänger suchte und fand ihre Vorbilder in der späteren Renaissance Italiens, welche bereits im Übergang zum Barock befindlich war. Bekanntlich hat gerade die Barockkunst in Altbayern eine besonders reiche Blüte erfahren und eine stattliche Anzahl von Bauwerken hervorgebracht, die dem lebensfrohen, einer reichen Farben- und Formenfülle huldigenden Empfinden des Volksstammes in hohem Grade entsprachen und dadurch ein Werkzeug der Jesuiten werden konnten, sich von Jahr zu Jahr fester in Bayern einzunisten. Welche beklagenswerten Folgen dieser Einfluss der Jesuiten in litterarischer und wissenschaftlicher Hinsicht für Bayern gehabt hat, ist bekannt genug. Wir gehören gewiss nicht zu den Bewunderern der durch die Jesuiten betriebenen Gegenreformation; bei ruhiger und unbefangener Erwägung der von ihnen geleiteten künstlerischen Bewegung wird man jedoch nicht umhin können, dem Lobe beizustimmen, das ihr Karl Trautmann zollt, indem er bei der Schilderung der Klosterkirche zu Ettal (Oberammergau und sein Passionsspiel) bemerkt: „Über zweihundert Jahre liegen zwischen der Klosteraufhebung in Bayern und

der Erbauung der ersten Hochburg der Gegenreformation, der gewaltigen Michaelskirche in München. Aber diese zweihundert Jahre waren eine Epoche hohen künstlerischen Glanzes für Altbayern, besonders als nach den Schrecknissen des dreissigjährigen Krieges mit den Jesuiten um die Wette der mächtig angeregte Bausinn der Prälaten der übrigen Orden sich nicht genug thun konnte in neuen Schöpfungen, als die derbere Kunst des Barockstils den Sieg davon trug über die anfangs gepflegte feinere Weise der Renaissance, und jene Gemeinsamkeit der Künste sich heranbildete, welche zu einer tüchtigen Schulung auch der Maler und Bildhauer in der Architektur führte, und jene den bayerischen Bauten eigene Verschmelzung der Schaffensarten zur Folge hatte" (Gurlitt). Damals erblühten die weit verzweigten vielseitig begabten Künstlerfamilien, welche, wie die Asam in München, den Ruhm altbayerischer Kunst in alle Lande trugen, von Wien hinüber bis zum Schweizer Gnadenorte Maria-Einsiedeln. Gewaltigere und zahlreichere Aufgaben sind der Kunst in unserem Vaterlande wohl niemals gestellt worden; neben dem feinsinnigen Hofe bildete in der That jedes Kloster einen Kunstmittelpunkt, von dem aus die dem süddeutschen Volksempfinden zusagende neue Formensprache selbst bis in die kleinste Kapelle auf weltverlorener Bergeshöhe drang und ganz Altbayern künstlerisch im Geiste der Gegenreformation umgestaltete."

Diese Bedeutung der Gegenreformation für die bayerische Kultur- und Kunstgeschichte und die Durchsetzung des Kulturlebens in Altbayern mit romanischen Elementen, die Trautmann in seinem Büchlein über Oberammergau nur im Vorübergehen streift, wird auch in der „Bayerischen Bibliothek" besondere Beachtung finden. *Leopold Gmelin*, um nur einige der hier einschlagenden Beiträge zu nennen, verheisst uns eine Arbeit über die „St. Michaelskirche und ihren Kirchenschatz", Karl Trautmann selbst wird uns in die „Renaissancegärten der Wittelsbacher" einführen und K. v. Reinhardstoettner die „Volkslitteratur der Gegenreformation in Altbayern" behandeln. Wir dürfen wohl gerade von diesen auf durchaus neuen Gesichtspunkten beruhenden Arbeiten wertvolle Aufschlüsse erwarten.

Kirche zu Ettal.

Blick auf das Rathaus zu Augsburg. Abendstimmung.

Auch die moderne Kunstgeschichte soll bei dem Unternehmen nicht leer ausgehen. Auf dem Programm stehen Biographien des Schlachtenmalers *Theodor Horschelt*, des Historienmalers *Wilhelm Lindenschmidt* († 1848) und des Humoristen *Karl Spitzweg*. Vollendet dagegen liegt schon vor *Hyacinth Hollands* Arbeit über den Grafen *Franz Pocci*. Holland, der bereits im Jahre 1877 im Oberbayerischen Archiv eine überaus fleissige Monographie über Pocci veröffentlicht hat, schildert den Künstler und Dichter aus persönlicher Bekanntschaft und würdigt dessen Verdienste, die im Norden unseres Vaterlandes nie recht bekannt geworden sind, auf das eingehendste, wobei er durch 26 wohl ausgewählte Proben aus den Werken Pocci's wirksam unterstützt wird. Leider hat er jedoch den reichen Stoff zu sehr zusammengedrängt,

so dass der Leser, dem unablässig Neues geboten wird, nur mit Mühe den Ausführungen des Autors folgt und schliesslich am Schlusse der Lektüre wenig von dem Gelesenen im Gedächtnis behalten hat. Wir möchten daher raten, bei einer hoffentlich nötig werdenden zweiten Auflage entweder die Fülle des Stoffes etwas zu verringern oder in ruhigerer Vortragsweise das Ganze neu zu gruppiren.

Selbstverständlich haben wir mit diesen Bemerkungen den reichen Schatz von Belehrung und Anregung nur andeuten können, der in den bisher erschienenen Bänden enthalten ist. Hoffentlich ist es uns auch gelungen, durch Anführung dessen, was wir noch zu erwarten haben, den Wert des Unternehmens in das rechte Licht zu setzen. Es verdient in der That möglichst allseitig unterstützt zu werden, nicht nur in Bayern selbst, sondern auch sonst in Deutschland, denn sämtliche, bisher behandelte und angezeigte Stoffe sind von durchaus allgemeinem Interesse.

Der Preis des einzelnen Bändchens beträgt bei Subskription nur 1 M. 25, der Einzelpreis ist auf 1 M. 40 festgesetzt. Für je fünf Bändchen wird ein Karton zum Preise von 1 M. 25 geliefert, der in seiner Art ebenso neu wie geschmackvoll ist.

pp.

Kindergestalten von Pocci.

FRANCISCUS DUSART UND SEINE STATUE DES GROSSEN KURFÜRSTEN VON BRANDENBURG.

MIT ABBILDUNG.

VON *GEORG GALLAND.*

IN statuarisches Jugendporträt des Siegers von Fehrbellin! Da steht es am Hauptwege im Schlosspark zu Charlottenburg, ganz unten, wo sich der Pfad nach dem berühmten Mausoleum rechts abzweigt und fast täglich Hunderte von Menschen achtlos dahineilen. Nur die wenigsten von denen, welche auf die schlanke, ritterliche Gestalt mit dem feinen Schillerprofil einen flüchtigen Blick werfen, wissen, wen sie vorstellt. Man glaubt, Kleists träumerischen Prinzen von Homburg hier verkörpert vor sich zu sehen und forscht nicht weiter. Und doch verdient diese Statue als eine der anziehendsten Schöpfungen des niederländischen Meissels und zugleich als das früheste Standbild, welches Berlin ehedem besessen, die Aufmerksamkeit aller Kunst- und Geschichtsfreunde. Ihr Meister ist erwiesenermassen *Franciscus Dusart,* der sie im Auftrage der Kurfürstin Louise Henriette, Prinzessin von Oranien, im Jahre 1651 vollendete.

Es ist nicht viel, was uns J. von Sandrart über diesen wenig gekannten Niederländer mitteilt[1]), der wegen seiner Abstammung aus Hennegau den Beinamen „le Wallon“ erhielt. Frühzeitig in der Skulptur ausgebildet, wandte er sich, wie wohl alle seine belgischen Fachgenossen, nach Italien und Rom. Hier arbeitete damals auch der ältere Artur Quellinus und zwar in der Werkstatt des frühgereiften François Duquesnoy (geb. 1594), dem auch Dusart offenbar nachstrebte. In Rom, wo er sich verheiratete, hatte der letztere „in seiner Kunst merklich zugenommen.“ Will man die knappe Charakteristik jenes Autors, dass Dusart „sehr hurtig“ gewesen und „gute Inventiones“ gehabt, auf dessen künstlerisches Schaffen deuten, so müsste er ein produktiver und auch origineller Bildhauer gewesen sein. Die letztere Eigenschaft lässt sich ihm nach der im Bilde von uns vorgeführten Charlottenburger Statue gewiss nicht abstreiten. Diese bekräftigt, was wir sonst noch über seine Thätigkeit erfahren, nämlich, dass er hauptsächlich Plastiker für die fürstlichen Gärten und Salons seiner Zeit gewesen ist, zu wirklich monumentalen Aufgaben aber weniger geeignet war. Seine Modellirung ist zart, doch bestimmt, seine Formenbehandlung schlicht, realistisch, echt niederländisch, und gleich A. Quellinus und R. Verhulst sucht er dem Porträt durch Adel und Schönheit des geistigen Ausdrucks einen verklärenden Reiz zu verleihen, der dem Charakter einer lebensgrossen Statue durchaus angemessen erscheint.

„Neben viel andern Statuen von weissem Marmelstein machte er, wie das Kind St. Johannes vor Christo knieend das Kreuz empfänget“ (v. Sandrart). Von Rom begab er sich nach England, um in die Dienste König Karls I. zu treten; er soll hier vorzugsweise mit der Restauration antiker Skulpturen beschäftigt gewesen sein. Vielleicht war es A. van Dyck, der diese Berufung veranlasst hatte. Der zu Beginn der vierziger Jahre ausbrechende englische Bürgerkrieg vertrieb den Künstler nach den Niederlanden, wo er im Haag für sein folgendes Leben feste Wurzel fasste. Friedrich Heinrich von Oranien bediente sich seiner Hand zur plastischen Ausschmückung der Parkanlagen der Residenz, und so

1) Teutsche Academie etc. 2, III, p. 350. (1679); dieser zweite Teil ist dem Kurfürsten Friedrich Wilhelm gewidmet. (Vorwort: Nürnberg 1678.)

konnte es leicht geschehen, dass er damals auch für den kurfürstlichen Hof zu Berlin wiederholt in Anspruch genommen wurde. Er schuf, ausser jenem Standbild, noch die Figur des in Kleve geborenen, schon als Kind verstorbenen Kurprinzen Wilhelm Heinrich († 1649), ferner eine Statue der Venus, alle drei für den früheren Berliner Lustgarten. Der Meister ist wohl selbst niemals nach Berlin gekommen; in den brandenburgischen Akten findet sich wenigstens keine Angabe über seine Person. Im Haag hat er, nach Sandrart, u. a. noch die beiden Büsten eines Herrn van Spirings und seiner Gemahlin gemeisselt.

Was noch einmal die *Statue Friedrich Wilhelms,* die den Kurfürsten im Alter von etwa 30 Jahren darstellt, betrifft, so schmückte sie eine Zeitlang die vordere Blumenanlage des durch König Friedrich Wilhelm I. beseitigten alten Berliner Lustgartens. Am Sockel las man ehemals die für den frommen Sinn des Fürsten charakteristische Bibelinschrift: DOMINE · FAC . ME · SCIRE · VIAM · PER . QUAM . AMBULEM.

In einem lateinischen Manuskript[1]) von Sigismund Elsholtz (1657), der unsern Künstler als „alter Phidias Franciscus Dussardus Italus“ bezeichnet, findet sich eine freilich sehr fehlerhafte Tuschzeichnung des ursprünglichen Denkmals. Die heute auf etwas zu hohem Postamente stehende Figur erhob sich früher auf niedrigem Sockel, an dessen Vorstufen zwei geflügelte lächelnde Kinder mit wasserspeienden Delphinen im Schosse sassen.

Der später bekanntlich zur Korpulenz neigende Fürst tritt uns hier als eine schlanke, elastische Jünglingserscheinung entgegen. Das trotz aller Unbill der Witterung noch wohl erhaltene Original zeigt gewisse physiognomische Feinheiten, die wir leider in der vorliegenden Skizze nicht wiedergegeben vermochten. Wie anziehend wirkt das eher kleine als grosse Haupt mit den lang herabwallenden Lokken! Betrachten wir die Züge des Antlitzes genau, so fällt uns die seltsame Mischung von männlicher Entschlossenheit im Ausdruck mit weichen, gradezu frauenhaften Linien auf. Das breite kraftvolle Kinn bildet das Gepräge einer echten Herrschernatur. Wollte der Bildhauer Selbstbewusstsein und Hartnäckigkeit dadurch besonders kennzeichnen, dass er die Mundwinkel heruntergezogen darstellte? Manche werden diesen Ausdruck vielleicht verdrossen, sogar vornehm-blasirt nennen. Alles das wird aber gesänftigt durch die zarten Formen von Wangen und Stirn, durch den milden, ja schwärmerischen Blick der nur kleinen Augen. Das Kostüm wirkt streng realistisch; der Kurfürst steht als Feldherr mit vorgestelltem rechten Bein gepanzert da; die um die Brust gelegte Schärpe bildet auf der rechten Schulter eine geknotete Schleife, deren Enden lang herabfallen. Die Rechte hält den Kommandostab, die gegen die Hüfte gedrückte Linke ein Schweisstuch, die Seitenwaffe ist ein schwertartig gegürteter Dolch. Am Boden steht ein Helm, und daneben, auf einem Baumstumpf, liegen die kurfürstlichen Insignien: Gewand und gezackter Kurfürstenhut. Die Haltung verrät weder Pathos noch Prätension, sie ist einfach, würdevoll

1) Kgl. Bibliothek zu Berlin, Titel: Hortus Berolinensis etc. Vgl. P. 54.

und von natürlicher Hoheit. So konnte ein deutscher Fürst damals nur von einer niederländischen Hand aufgefasst werden. Auch zu dem heroisirten Reiterporträt A. Schlüters, das seine Ähnlichkeit mit dieser Jugendstatue Friedrich Wilhelms nicht verleugnet, bildet die letztere einen ausgesprochenen Gegensatz. Wirkt sie auch nicht packend und eindrucksvoll wie Schlüters monumentale Schöpfung, so ist das Werk des wallonischen Niederländers doch eine höchst liebenswürdige und künstlerisch wertvolle Leistung.

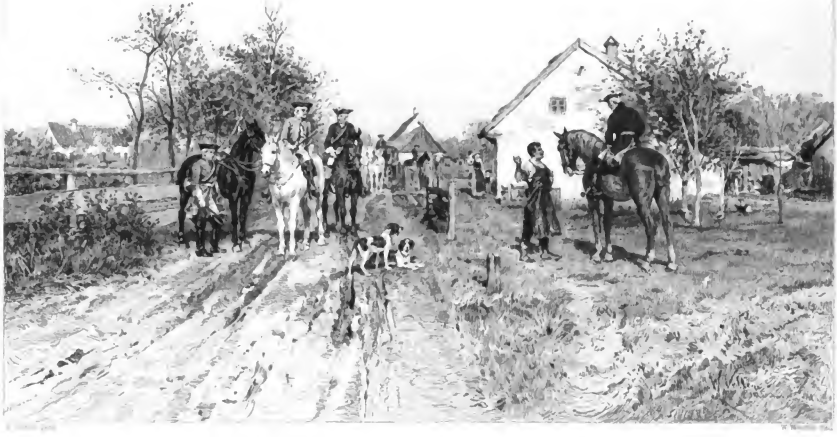
KLEINE MITTEILUNGEN.

* Die meisterhafte Radirung von *W. Woernle*, welche dieses Heft ziert, giebt ein charakteristisches Bild von *Wilhelm Velten* wieder, das zu den Perlen der letzten Ausstellung im Wiener Künstlerhause gehörte. W. Velten, der Urheber des „Aufbruchs zur Jagd", ist am 11. Juni 1847 zu St. Petersburg geboren, lebt aber schon seit längerer Zeit in München, wo er sich mit grossem Erfolge den modernen Hellmalern anschloss. Er wählt seine Stoffe mit Vorliebe aus jenen weiten Ebenen um Schleissheim, Dachau und Nymphenburg, und versteht es, deren Lufttöne, namentlich das feine Grau der herbstlichen Landschaft, in der Mannigfaltigkeit seiner Abstufungen zart zu empfinden und auseinander zu halten. Dabei legt er das nämliche Gewicht auf Staffage und Landschaft, wie dies auch bei unserm Bildchen der Fall ist, das die beiden Elemente in harmonischer Gleichwertigkeit zeigt. Wir sehen eine vornehme Gesellschaft zu Pferd und Wagen zur Jagd aufbrechen. Ein Reiter fragt den Dorfschmied um Auskunft. So schlicht wie das Motiv ist, so reich ist andererseits das Bild an malerischen Feinheiten und reizvollem, mit höchster Delikatesse ausgeführtem Detail. Woernle bringt es in jeder Hinsicht vollendet zur Anschauung.

* *Bauernfeld-Medaille.* Der Klub der Münz- und Medaillenfreunde in Wien, welcher sich die Förderung des modernen Medaillenwesens zur Hauptaufgabe gemacht, hat zum Gedächtnisse des verwitzten Dichters Eduard v. Bauernfeld eine Porträtmedaille desselben anfertigen lassen. Der Hof- und Kammergraveur *Jauner* hat die Ausfertigung der Stempel hiezu übernommen.

P.-d. *Italienische Kunstzustände.* Bemerkenswerte neue Beiträge zur Statistik jener Vergewaltigungen, welche das moderne Italien seit Jahren unter wiederholten lauten Protesten auch ausländischer Künstler- und Gelehrtenkreise an seinen alten Kunstdenkmälern verübt, liefert die in Bologna erscheinende, von Prof. Enrico Panzacchi redigirte Zeitschrift „Lettere e arti" in einer ihrer letzten Nummern. In Verona beabsichtigt diesen Berichten zufolge der gegenwärtige Besitzer des Palazzo Gnastaverza, eines der schönsten Werke von *Sanmicheli*, den gemalten Fries zwischen den oberen viereckigen Fenstern und dem Architrav des Hauptgeschosses beseitigen zu lassen, so dass der ganzen klassisch edlen Fassade eine ebenso schlimme Verunstaltung droht, wie sie früher bereits das Portal zu erleiden hatte. Mit Recht fordert das genannte Blatt bei diesem Anlass ein staatliches Einschreiten mit dem Bemerken, dass es ebenso unstatthaft, monumentale Bauwerke in ihrem künstlerischen Werte zu schädigen, wie bewegliche Kunstgegenstände aller Zeit ins Ausland zu verkaufen. In Mailand will derselben Quelle zufolge die Gesellschaft der Filodrammatici das schöne Portal ihres Theaters zerstören, dass insofern von besonderer kunstgeschichtlicher Bedeutung ist, als es den Übergang von der Gotik zur Renaissance bezeichnet. In Vicenza ferner soll ein künstlerisch hervorragendes Bauwerk völlig abgebrochen werden, der Palazzo Angaran, der, aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts stammend, im lombardischen Stil erbaut ist, und die Eigentümer des Palazzo da Mula in Venedig unterhandeln zur Zeit über den Verkauf der an der Fassade und im Innern angebrachten Marmorskulpturen. Nur zu lebhaft wird man angesichts dieser traurigen Chronik, wie die bolognesser Zeitschrift sie mit Recht bezeichnet, an die energischen, aber leider zu wenig beherzigten Vorstellungen erinnert, die Ferdinand Gregorovius, der Ehrenbürger Roms, im Jahre 1886 bezüglich der Zerstörung antiker Kunstdenkmäler an den Präsidenten der Akademie von San Luca richtete.

Aus der städtischen Gemäldesammlung zu Bamberg. Bei einem neuerlichen Besuche hatte ich Gelegenheit, meine älteren Notizen über die dortige Galerie zu ergänzen. Ich teile hier einige Beobachtungen mit, die vielleicht manchem Besucher der kleinen Sammlung willkommen sind. Die Altdeutschen übergehe ich diesmal, wie sehr auch Hans Baldungs Sintflut von 1516 und manches andere zu einer Besprechung anreizen würde. Hauptsächlich sind es neue Bestimmungen späterer deutscher und niederländischer Bilder, die heute mitgeteilt werden sollen. Ich beginne bei No. 141, die im Katalog von 1873 einem nie dagewesenen A. Gundelma zugeschrieben wird. Die Malweise mit den sauber vertriebenen Tönen und grünlichen Schatten führt den aufmerksamen Betrachter zunächst in den Kreis der Rudolfinischen Hofmaler, wonach es dann nicht mehr schwierig ist, die Bezeichnung links unten auf einem Steine als „Gundelach F." zu lesen, was nur eine Variante von *Gundaloch* ist, welchen Namen man ja aus einigen sicheren Arbeiten genügend kennt. Der Buchstabe oder die Reste von Buchstaben über dem Namen sind undeutlich. Das Bild führt uns Zephyr vor, der im Walde eine Nymphe liebkost. Rechts im Mittelgrunde dunkelblauer Wald, der wohl die Vorstellung gedämpften Mondlichtes erwecken soll. — No. 143, ein grosses Breitbild mit einer Schlacht, wird im Katalog irrtümlicher Weise dem Dirk Maas zugeschrieben. Als solcher soll das Bild signirt sein. Man finde ich aber unten halb rechts ein Monogramm, das deutlich aus J, A und M zusammengesetzt ist. (Daneben die Jahreszahl 16 . .) Dieses kann sich nur auf *Jan Marsen* beziehen, wenn man das Bamberger Bild mit dem Rundschilde des Marsen in Schwerin und mit dem kleinen, feineren Marsen der Czerninglalerie in Wien vergleicht. — N. 153, eine Tanzstunde mit der Bezeichnung „Do FFRANCK IN et F^m (die beiden F hart an einander gerückt) bildet einen interessanten Übergang der Frankenschen Weise zu den Bildern des V. d. Laen, wie sich solche z. B.



AUFBRUCH ZUR JAGD

zu Pommersfelden und in Koblenz befinden. Die zwei Tanzstunden des V. d. Laen in Pommersfelden haben keine Nummer und sind erst vor kurzem aus den Gastzimmern in die Galerie gebracht worden. Das Bild in Koblenz (No. 40) gilt dort als Ambrosius Francken. Zu den Vorläufern ähnlicher Bilder des V. d. Laen gehört auch der interessante Ball des Hieron. Franck in der Aachener Galerie. — No. 155 ist rechts im unteren Viertel bezeichnet: „ROELANDT SAVERY". Darunter steht 1627 (in schwarzer Schrift auf braunem Grunde, wie denn Savery seinen Namen stets in dunklen Zügen auf seine Bilder setzte). Das Gemälde ist echt, gehört aber zu den schwächeren Leistungen des Künstlers. — No. 148 u. 149 sind als Lucas v. Uden ganz undenkbar (ebenso wie No. 203). — No. 168 ist kein Cornelis von Haarlem. — No. 194 Gutes Stillleben von *Pieter Claez* (als solches schon erwähnt in Bodes Studien). — No. 210 Nicht de Heusch sondern *J. v. Ludick*, dessen alte echte Unterschrift links unten auf diesem wertvollen Bilde zu finden ist. — No. 211 echter, guter, bezeichneter *S. v. Ruisdael* — No. 223. *Van Goyen*, echt, (möglicher Weise auch 225). — No. 228. Ein interessanter, wenn auch leerer *A. v. Borssum*. — No. 243 und 247. Im ganzen ziemlich breit gemaltes Federvieh von *A. v. Oolen*. Das Moos im Vordergrunde ist mit dem Spatel gemacht, ähnlich wie bei Marseus, bei den feinen Hammiltons und ihrem Nachahmer Joh. Falch, wie bei Lachtropius und wohl auch noch bei anderen. No. 245 (Marine) ist vielleicht von Hendr. Vroom. No. 292, bez. „J. P. Gilemans 1655." — Unter den Bildern der Hellerschen Stiftung, die auch Leitschuh in seinem „Führer durch die königliche Bibliothek zu Bamberg" behandelt hat, befindet sich ein übel zugerichteter Pauluskopf (No. 322), der recht wohl von *Dürer* sein kann, obwohl ihn Von Eye (im Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1873, S. 355) als Nachahmung bezeichnet. Heller hat ihn gleichfalls nicht anerkannt. — Das stark verdorbene Bildnis der Neudörferin (No. 316) scheint mir mit *Neufchâtel* nichts zu thun zu haben. Diesen Maler konnte ich in jüngster Zeit in seinen Werken zu München, Pest, Prag[1]) und Karlsruhe genau studiren, wonach ich seine Hand im Bildnis der Neudörferin nicht wiedererkennen kann. Ziemlich lebhaft an ihn erinnert mich aber No. 318 (bei Leitschuh S. 97, No. 6. Bildnis einer vornehmen Frau.) Der Bamberger Galeriekatalog von 1873[2]), der eine Zeitlang gute Dienste that, ist längst vergriffen, was heute kaum beklagenswert erscheinen kann. Es musste ja heute doch in vielen Punkten auf den neuen Stand der Forschung Rücksicht genommen werden. Diese wird jedenfalls ein in Aussicht gestellter neuer Katalog thatsächlich ausführen.

Wien, anfangs September 1890. *D. Th. Frimmel.*

* *Die plastische Ausschmückung Wiens* ist im Laufe der letzten Wochen um mehrere schöne Werke bereichert worden. Auf dem Platze zwischen den beiden Hofmuseen wurden die Brunnenskulpturen von *Schmidgruber*, *v. Hofmann* und *Bärdtl* aufgestellt, deren in diesen Blättern wiederholt gedacht ist. Die lebensvoll bewegten Marmorgruppen dienen den Anlagen des weiten Platzes um das Maria-Theresia-Denkmal zu nicht geringer Zierde. — Seit dem 12. September erhebt sich auf dem Platze vor der alten Mölkerbastei das *Liebenbergdenkmal*, zur Erinnerung an den braven Bürgermeister, unter dessen Führung die Bewohner Wiens vor nunmehr 207 Jahren den letzten Ansturm der Türken zurückschlugen. Das Denkmal, um dessen Zustandekommen sich besonders der kunstsinnige Baron *Fr. Leitenberger* verdient gemacht hat, ist ein gelungenes Werk des Bildhauers *Franz Silbernagl*. Es besteht aus einem hochragenden, von einer vergoldeten Bronzeviktoria bekrönten Obelisken, an dessen Postament das von Genien gehaltene Reliefbild Liebenbergs angebracht ist. Zu Füssen des Bildnisses lagert ein mächtiger Löwe.

* *Aus Berlin* schreibt man uns: Nicht bloss das *Kaiser-Wilhelmdenkmal* wird ausschliesslich nach den Wünschen des Kaisers errichtet werden, sondern dasselbe wird mit dem *Dombau* der Fall sein. Professor *Raschdorff* ist, wie gemeldet, bereits mit der Anfertigung der grossen Bauskizzen beschäftigt, was so viel heisst, als dass sein Entwurf genehmigt ist, und dass jetzt an die Details gegangen werden soll. So lange Bauentwürfe nicht nach jeder Richtung hin feststehen, pflegt diese überaus mühsame Einzelarbeit nicht unternommen zu werden. Ob grössere Veränderungen an den ersten Raschdorffschen Plänen stattgefunden haben, ist bis jetzt nicht bekannt. Sollte es aber auch geschehen sein, so würde es dabei bleiben müssen, dass die Entscheidung einzig und allein vom Kaiser getroffen worden ist. Alle andern in Betracht kommenden Instanzen sind nur angehört worden; mitzubeschliessen hatten sie nichts. Die Wünsche der Architektenwelt aber, es möge eine Konkurrenz ausgeschrieben werden, sind vollkommen unberücksichtigt geblieben. Nun steht es freilich so, dass über den Dombau auch der Landtag ein gewichtiges Wort mitzusprechen hat.

Berlin. Zur Wettbewerbung für das *Nationaldenkmal* geht der Voss. Ztg. jetzt die vollständige Liste der zur Teilnahme aufgeforderten Künstler zu. Es sind das ausser den Siegern des frühern Wettbewerbes: Begas, Donndorf (Stuttgart), Reimann (München) und Siemering. Mit Einschluss der Architekten Schmitz, Rettig und Pfann und der Bildhauer Hildebrand, Hilgers, Schaper und Schilling würde man also zehn Entwürfe für die Aufstellung des Denkmals auf der Schlossfreiheit zu erwarten haben, falls wirklich alle Aufgeforderten der Einladung Folge geben. Es wird dies zum Teil davon abhängen, ob der schon vorbereitete „Widerspruch", der jetzt die gelindere Form einer Eingabe an den Reichskanzler erhalten soll, eine Änderung der Bedingungen herbeiführen wird. Einmal ist dies unwahrscheinlich, weil die Behörde den ganzen Nachbewerb lediglich zur förmlichen Erledigung des frühern Ausschreibens und der bezüglichen Beschlüsse ins Werk zu setzen scheint, dann aber, weil es als ziemlich sicher gilt, dass an massgebender Stelle Abneigung gegen ein Preisgericht vorhanden sein soll, die bei den Vorverhandlungen für das jetzige Ausschreiben sich leider nicht hat beseitigen lassen. Ferner ist es ein grosses Hindernis gedeihlicher Lösung, dass man den Architekten zugleich ein grosses Modell für das Reiterbild und den Bildhauern ein Modell oder eine grosse Zeichnung der Platzgestaltung auferlegt, was vollkommen unberechtigt ist, da man doch niemals einem Architekten beispielsweise den Auftrag zum Standbilde selbst übergeben wird, durch diese Bestimmung aber Arbeit und Kosten unnütz erhöht. Diejenigen Künstler, die trotz alledem an diesem Wettkampfe teilnehmen, sehen die Arbeit mehr als eine Ehrenpflicht an, deren Erfüllung freilich ihnen von einflussreicher Seite ausserordentlich er-

[1]) Über diesen vergl. unsere Kunstchronik X; 75 ff., über die Neuaufstellung von 1873 dieselbe VIII, 484 ff. und Von Eye a. a. O. — Waagen (K. u. K. in Deutschland S. 112) spricht von einem älteren Katalog des Malers Kern.

In der Galerie Nostitz; damit berichtige ich den Irrtum in meiner Arbeit über jene Galerie (Kunstchronik XXIV, 705) wonach mehrere sog. Holbeins bei Nostitz mir mit Tob. Stimmer verwandt zu sein schienen. Seither habe ich die zwei Stimmer in Basel wiedergesehen.

schwert wird. Hoffentlich findet sich das Reichskanzleramt bereit, die dem einzelnen zu gewährende Entschädigung höher zu bemessen oder den Ersatz der baren Auslagen in Aussicht zu stellen, damit die Bewerber bei einer an und für sich ziemlich aussichtslosen Arbeit wenigstens nicht noch Geldopfer zu bringen haben.

* *Kunstausstellungen in Frankfurt a. M.* Nach der „Frankf. Ztg." wurde in der Monatsversammlung des dortigen Vereins der deutschen Kunstgenossenschaft und der Frankfurter Künstlergesellschaft letzthin der Vorstand der Gesellschaft beauftragt in weitere Verhandlung mit der Administration des Kunstvereins zu treten, behufs einer *Weihnachts-Kunstausstellung* Frankfurter der Kunstgenossenschaft angehöriger Künstler in einem Teil der Lokalitäten des Kunstvereins. Dieselbe soll 8—14 Tage dauern und mit einer Versteigerung der etwa nicht zum Verkaufe gelangten Kunstwerke verbunden sein. — Ferner wurde beschlossen, behufs Veranstaltung einer Kunstausstellung bei Gelegenheit der im nächsten Jahre stattfindenden *internationalen elektrischen Ausstellung* in ein bereits von dieser erwähltes Komitee drei Mitglieder der Künstlergesellschaft zu entsenden, um weitere Schritte zu beraten. Gewählt wurden hierfür die Maler Julius Hamel und Otto Donner von Richter, sowie Bildhauer Karl Rumpf. Für die Ausstellung sind in Aussicht genommen zwei Säle in der Grösse von 14: 8½ m und ein Saal in der Grösse von 16½: 7 m nebst damit verbundenem Korridor im ehemaligen Main-Neckar-Bahnhof. Die Kunstwerke sollen mit elektrischem Lichte beleuchtet werden.

Wiener Akademie. Bei der feierlichen Preisverteilung an der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, bei welcher zugleich die Inauguration des neuen Rektors, Prof. *Leopold Moller*, stattfand, wurden für das abgelaufene Studienjahr die nachfolgenden Preise zuerkannt. Allgemeine Malerschule: (Professoren Griepenkerl, Eisenmenger, L'Allemand, Rumpler und Berger). Eine goldene Füger-Medaille: Herrn Gottlieb Kempf aus Wieu. Eine silberne Füger-Medaille: Herrn Max Liebsenwein aus Wien, beiden für die besten Lösungen der Aufgabe: „Kampf des Odysseus mit den Freiern" (Odyssee, 22. Gesang). Den Lampi-Preis für Aktzeichnungen nach der Natur: Herrn Ferdinand Andri aus Waidhofen an der Ybbs, Niederösterreich. Den Gundel-Preis für die besten Gesamtstudien: Herrn Ferdinand Schmutzer aus Wien. Den Dessauer-Preis für die beste Zeichnung nach der Antike: Herrn Karl Feiertag aus Wien. Den Naturkopf-Preis: Herrn Karl Hassmann aus Wien. Allgemeine Bildhauerschule: (Professor Hellmer). Eine goldene Füger-Medaille: Herrn Johann Fadrusz aus Pressburg in Ungarn. Eine silberne Füger-Medaille: Herrn Othmar Schimkowitz aus Tárts in Ungarn, beiden für die besten Lösungen der Aufgabe: „Fromme Frauen befreien den heiligen Sebastian aus seinen Banden und rufen ihn ins Leben zurück" (Heiligenlegende). Den Gundel-Preis für die besten Gesamtstudien: Herrn Alphons Canciani aus Dolegna, Küstenland. Den Neuling-Preis für eine nach der Natur modellirte Figur: Herrn Julius Jankovits aus Budapest. Spezialschule für Historienmalerei: (Professor Eisenmenger). Einen Spezialschulpreis: Herrn Karl Anrather aus Margreid in Tirol. Den Rosenbaum-Preis für die beste Lösung der Aufgabe: „Gebet": Herrn Ludwig Koch aus Wien. Spezialschule für Historienmalerei: (Professor Trenkwald). Einen Spezialschulpreis: Herrn Ernst Payer aus Eisenerz in Steiermark. Den Stremayr-Preis: Herrn Alphons Siber aus Schwaz in Tirol. Spezialschule für Historienmalerei: (Professor Griepenkerl). Einen Spezialschulpreis: Herrn Viktor Jung aus Auwall in Böhmen. Spezialschule für Historienmalerei: (Professor Müller). Einen Spezialschulpreis: Herrn Alexander Rothaug aus Wien. Ein Staats-Reisestipendium: Herrn Rudolph Bacher aus Wien. Ein Kenyon-Reisestipendium: Herrn Franz Zimmermann aus Linz. Spezialschule für Landschaftsmalerei: (Professor von Lichtenfels). Eine goldene Füger-Medaille für die beste Lösung der Aufgabe: „Die Erzählung vom barmherzigen Samariter": Herr Heinrich Tomec aus Prag. Einen Gundel-Preis für die besten Gesamtstudien: Herrn Max Suppantschitsch aus Wien. Einen Spezialschulpreis: Herrn Hans Wilt aus Währing bei Wien. Spezialschule für höhere Bildhauerei: (Professor Kundmann). Einen Spezialschulpreis: Herrn Hans Bernard aus Wilten in Tirol. Das Schwendenwein-Reisestipendium: Herrn Alexander Illitsch aus Wien. Spezialschule für höhere Bildhauerei: (Professor Ritter von Zambusch). Einen Spezialschulpreis: Herrn Ignaz Weirich aus Fugau in Böhmen. Ein Staats-Reisestipendium: Herrn Peter Wojtowicz aus Przemysl in Galizien. Spezialschule für Kupferstecherei: (Professor Sonnenleiter). Einen Spezialschulpreis: Herrn Karl Schönbauer aus Neulerchenfeld bei Wien. Spezialschule für Graveur- und Medailleurkunst: (Professor Tautenhayn). Einen Spezialschulpreis: Herrn Alexander Leisek aus Wien. Spezialschule für Architektur: (Professor Fr. Freiherr von Schmidt). Den Pein-Preis: Herrn Richard Vidale aus Wien. Einen Spezialschulpreis: Herrn Richard Greiffenhagen aus Plau in Mecklenburg-Schwerin. Den Friedrich Schmidt-Preis: Herrn Wenzel Dobeš aus Hořic in Böhmen. Ein Staats-Reisestipendium: Herrn Karl Troll aus Ober-Wölhling in Niederösterreich. Spezialschule für Architektur. (Professor C. Freiherr von Hasenauer). Eine goldene Füger-Medaille: Herrn Alfred Wildhack aus Wien. Eine silberne Füger-Medaille: Herrn Robert Nepomucky aus Wien, beiden für die besten Lösungen der Aufgabe: „Ein Pavillon für ein Café in dem Stadtparke einer kleineren Stadt" (nach gegebenem Programme.) Einen Gundel-Preis für die besten Gesamtstudien: Herrn Mauriz Hagren aus Skara in Schweden. Den Haggenmüller-Preis: Herrn Joseph Beitscher aus Balassa-Gyarmat in Ungarn. Einen Spezialschulpreis: Herrn Anton Strohmayer aus Wien.

Trübners Buchhandlung in Strassburg i. E. versteigert am 16. Oktober eine Sammlung von Holzschnitt- und Kupferwerken aus dem Nachlasse des verstorbenen Bildhauers *E. Dock*. Es sind viele wertvolle und interessante Werke dabei in Summe 411 Nummern.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann*. —
Druck von *August Pries* in Leipzig.

JEAN-FRANÇOIS MILLET.

VON *RICHARD GRAUL.*

MIT ABBILDUNGEN.

I.

EAN-FRANÇOIS MILLET gehört zu den führenden Geistern der modernen französischen Malerei. Er gehörte zu denen, die die Kraft haben, das künstlerische Ideal, in dem sie leben, durchzusetzen in Werken von bleibender Bedeutung. Bald sind es zwanzig Jahre her, dass der schlichte Bauernmaler von Barbizon aus den Lebenden schied, und noch immer stehen Überschätzung einerseits und Verkleinerung seiner Kunst andererseits einander gegenüber. Bald wird er gepriesen als das eigentliche Haupt des modernen französischen Realismus in der Malerei, bald nennt man ihn einen Romantiker auf eigne Hand, einen Idealisten, der statt für eisengepanzerte Krieger der Vergangenheit für eine Art modernen Helotentums, für das verkommene Bauernvolk sich begeisterte. Andere wieder, die den Reichtum seiner Phantasie übersehen, nennen seinen Namen in einem Atem mit dem kecker Naturalisten unserer Tage, die, poetischer Empfindung bar, in ihren Bildern Weisen nüchternster Alltäglichkeit anstimmen. Freilich, wer von der Kunst verlangt, dass sie ihn dem Baunkreise gemeiner Daseinsdürftigkeit entrücke, um ihn in eine höhere, schönere Welt zu erheben, wen im Bilde die Entfaltung heiterer Sinnlichkeit, übermütiger Laune lockt, wen die monumentale Verdeutlichung geschichtlicher Ereignisse fesselt oder wer unterhaltenden Anklang an litterarische Erinnerungen erwartet — für alle die wird die ungeschminkte Bauernmalerei Millets ein Gegenstand heftigen Widerwillens sein und bleiben. Millets grosse Bedeutung liegt aber gerade darin, dass er mit heiligem Eifer sich mühte, diesen Widerwillen zu bekämpfen und seiner erdfrischen und doch von wahrer Poesie durchtränkten Kunst die Berechtigung zu erobern. Wie schwer es ihm geworden ist, das wollen wir erzählen.

* * *

Jean-François Millet entstammte einer einfachen Bauernfamilie, die vom Vater auf den Sohn ihren Hof im Weiler Gruchy bei Cherbourg in der Normandie bewirtschaftete. Das Gehöft mit grossen niedrigen Hütten, aufgemauert aus Kies und mit Stroh gedeckt, lag auf einem Felsenzug, zur Seite einer jahrhundertealten Rüster, zugekehrt dem nahen Meere. Da wurde Millet am 4. Oktober 1814 geboren. Die Familie war zahlreich; nur um den Preis angestrengten Fleisses in der Ausnutzung des schwierigen Bodens vermochte sie sich in guten Verhältnissen zu erhalten. Das Haupt der Familie war eine verwitwete Grossmutter, die den Eltern Millets die erste Erziehung der acht Kinder mit aufopfernder Liebe und frommem Eifer abnahm. Der Enkel hat diese wackere Frau, deren liebreiche Sorge um die Ihren nur von ihrer inbrünstigen Religiosität übertroffen wurde, nie vergessen. Ihr Andenken war ihm, dem sie als Pate besonders zugethan war, so heilig wie das seiner Eltern. Der Vater, rechtschaffen und gut, war in der kleinen Gemeinde ein hochgeachteter Mann; eine Ader künstlerischen Empfindens schlug in ihm: er war musikliebend und wusste den Sängerchor in der Kirche wohl zu leiten. Für das spät sich offenbarende Talent seines Sohnes hatte er ein Herz und offenen Sinn. Er hatte es verstanden, in dem aufmerksamen Knaben die Liebe zu der Natur zu wecken. Die Mutter, vermöglicher Bauern Kind, war eine tüchtige Wirtschafterin, eine unermüdliche Arbeiterin an der Seite ihres Mannes, dabei fromm, doch ohne die Exaltationen der

Der Mann mit der Hacke. Zeichnung von J. F. MILLET. (Aus Sensier, Millet.)

würdigen Ahne. Ihren Kindern war sie mit aller heissen Mutterliebe zugethan, grenzenlos in der Sorge um ihr Wohl und Wehe.

In solch harmonischer Umgebung guter und schlichter Menschen wuchs Millet auf und empfing unauslöschliche Eindrücke hingebender Liebe, friedlichen Wirkens in ernster Lebensmühe. Seine geistige Ausbildung wurde nicht vernachlässigt. Ein Grossonkel, der dem geistlichen Stande angehörte, gab ihm den ersten Unterricht. Nach seinem Tode kam der Knabe nach Gréville — dem Hauptort der Gemeinde — wo ihn ein Vikar im Lateinischen unterwies, und bald lernte Millet in den Bukoliken und Georgiken Vergils eine Poesie kennen, die er sich vollkommen aneignete, weil sie seinem Gefühl, seiner innigen Naturliebe vollkommen entsprach. Oft musste diese Lernzeit unterbrochen werden, wenn es galt, den Seinen auf dem Felde, in den mannigfachen Erfordernissen der Landwirtschaft zu helfen, und bald ward eifrige Lektüre der einzige Bildungsquell des jungen Bauernsohnes. Millet teilte das Los der Seinen, mit keinem Gedanken dachte er an eine Änderung seiner Lebenslage.

Zuweilen freilich, inmitten seiner ländlichen Beschäftigung, überkam ihn eine Ahnung schlummernden Talentes. Bald drängten ihn die alten Holzschnitte seiner Bibel zur Nachahmung, bald suchte er in tastenden Zeichnungen die lebhaften Eindrücke der umgebenden Natur festzuhalten. Millet war ein aufmerksamer Beobachter dessen, was ihn umgab: Feld, Fels und Meer prägte er sich in vielfältiger Erscheinung ein, bei Sturm und Nebel, bei Sonnenschein und Mondesglanz. Das Schauspiel der See in ihrer Grossartigkeit und ihrem Schrecken ergriff ihn mächtig, grub sich tief in seine Vorstellung. Doch dauerte es lange, ehe er Zeugnis ablegte von der Fähigkeit, ein Abbild seiner inneren Erlebnisse vorzubringen. Millet war 18 Jahre alt, als er eines Tages die Seinen mit der Zeichnung eines alten Mannes, der über die Felder zieht, in Erstaunen setzte. Aus dem Gedächtnis hatte er den Alten so gezeichnet, dass ihn jeder erkannte. Der Vater, längst auf das ungewöhnliche Treiben des Sohnes aufmerksam geworden, wollte ihm gern die Gelegenheit zu weiterer Ausbildung geben, da mittlerweile die Brüder zu nützlichen Knechten herangewachsen waren. Vater und Sohn machten sich denn nach Cherbourg auf zu einem kuriosen Kauz von einem Maler, Mouchel (Bon Dumoncel), einem Freigeist, der Unterricht im Zeichnen erteilte. Wie der Millets Zeichnungen sah, — eine einfache Schäferscene und ein Nachtbild — da schwanden alle Zweifel an der künstlerischen Begabung des Jünglings. Kaum aber war Millet zwei Monate mit Kopieren bei Mouchel und im Museum beschäftigt, da starb sein Vater (1835) und er kehrte zu den Seinen nach Gruchy zurück. Erst auf das Drängen der Mutter ging er wieder in die Stadt, wo Gönner sich seiner annahmen und ihn in das Atelier des ersten Malers der Stadt, eines Schülers von Gros, Langlois, brachten. Langlois war ein einsichtiger Lehrer, er liess dem Schüler alle Freiheit, brachte ihm die Elemente, das Technische in der Kunst bei, ohne ihm eine bestimmte Manier anzugewöhnen. Er that mehr. Als einen der „panci electi“ — der Historienmalerei, so prophezeite Langlois — empfahl er Millet den Vätern der Stadt und setzte es durch, dass sein Schüler, dem er nichts mehr zu lehren vermochte, eine kleine Pension erhielt, die es ihm ermöglichte, sich in Paris weiter auszubilden und die durch einen späteren staatlichen Zuschuss auf die Summe von tausend Franken erhöht wurde.

Der Abschied von den Seinen wurde Millet schwer, aber der Gedanke, dass er nun in Paris die echte Künstlerweihe empfangen würde, stachelte seinen Ehrgeiz, hob seinen Mut. Wie von einem Dämon getrieben, zog er seine Strasse. Aber je näher er der Weltstadt kam, um so mehr schlug die freudvolle Stimmung um in ihr Gegenteil. Als er an einem Januarabend 1837 Paris erreichte, bei Schnee und einem Nebel, der den Schein der Lampen dämpfte und die schwere Luft enger, lärmend bewegter Gassen niederhielt, da übermannte ihn wehmütiger Schmerz. Die ersten Eindrücke, welche eine ungewohnte Umgebung dem schüchternen und träumerischen Bauernsohn aufzwang, standen in empfindlichem Gegensatz zu dem naiven Ideal, das in seiner Seele wohnte: es waren Enttäuschungen. Dachte er dann der Seinen und seiner Normandie, dann klang es ihm wie vorwurfsvolle Klage im Ohr, dass er sie verlassen konnte. Der schwere Kampf seiner Innerlichkeit gegen eine fremde, kalte Welt begann. Er kämpfte ihn durch mit jener Zähigkeit und ruhigen Resignation, die den Menschen seines Schlages eigen sind.

* * *

Die Empfehlungen, welche man dem jungen Menschen nach Paris mitgegeben hatte, nutzte er nicht aus. Ehe er sich an einen der gerühmten Meister seiner Kunst als Schüler wandte, trieb sich Millet ziemlich unschlüssig und unruhig umher. Die Schüchternheit seines Wesens war seinem Auftreten

hinderlich, er fragte niemand, dass er ihm den rechten Weg weise. Wie oft verliess er sein bescheidenes Junggesellenheim, um zum Louvre zu gelangen, aber erst nach tagelangem Umherirren fand er, was er vor Ungeduld brennend suchte. Unsägliche Freude empfand er, als er der alten Meister, ihre Wahrheit und schlichte Anmut, das war es, was ihn entzückte. Ihnen weihte er zeitlebens eine stille Verehrung. Später sagte er einmal, als er den Wert seiner damaligen Eindrücke bemass: „J'en suis resté à ma première inclination pour les maitres primitifs, à ces sujets simples comme l'enfance, à ces

Bildnis MILLETS. (Nach Brauns Photographie.)

von denen er so viel gehört hatte, ansichtig wurde. Bei ihnen fühlte er, dass er zu Hause sei, und was sie ihm zeigten, schien ihm wie die Verwirklichung geheimer Träume und Visionen. Einen Monat lang widmete er ausschliesslich ihrer Betrachtung. Die naive Liebenswürdigkeit der Meister des XIV. und XV. Jahrhunderte, ihre aufrichtige Frömmigkeit und Ehrlichkeit im Ausdruck spontaner Empfindungen, expressions inconscientes, à ces êtres qui ne disent rien, mais se sentent surchargés de la vie, ou qui souffrent patiemment sans cris, sans plaintes, qui subissent la loi humaine et n'ont même pas l'idée d'en demander raison à qui que ce soit. Ceux-là ne faisaient pas de l'art révolté comme de nos jours." Der ganze Millet steckt in diesem Bekenntnis, das er im Grunde nie verleugnet hat. Aber nicht minder

als die Primitiven zogen ihn Michelangelo und Poussin an. Wie zu Idealen blickte er zu ihnen auf, sie waren ihm Erzieher, die ihm ans Herz griffen und sein innerstes Empfinden aufregten. Von den Modernen bestand nur der geniale Delacroix vor seinem Künstlerauge, alle anderen, Delaroche zumal, liessen ihn gleichgültig oder stiessen ihn ab.

Und doch war Delaroche, als Millet 1837 nach Paris kam, der Held des Tages, der Lehrer, dessen Zucht man ihm wie die keines anderen pries. Millet trat bei ihm ein mit innerem Widerwillen, aber „il fallait se décider à apprendre son métier". Mehr als das Handwerk hat er denn auch bei Delaroche nicht gelernt, obwohl der Meister, der die Ursprünglichkeit seines Talentes erkannte, ihm bald eine besondere Aufmerksamkeit schenkte. Delaroche hätte gern den eigenwilligen Bauernsohn, der in seinen Skizzen und Studien eine ungewöhnliche Frische der Auffassung und Kraft der Improvisation offenbarte, herangezogen zur Mitarbeit an seinem berühmten Hémicycle, mit dessen Komposition er sich gerade damals ehrlich plagte. Als aber Millet merkte, dass Delaroche bei der Verteilung eines Konkurrenzpreises andere als künstlerische Rücksichten walten liess, schied er aus seinem Atelier, und suchte sich auf eigne Faust weiterzubilden. Unter den Genossen, die er bei Delaroche fand, schloss sich nur einer dem „Wilden", dem selbstbewussten „homme des bois" — wie sie ihn nannten — an, es war Louis-Alexandre Marolle, ein gebildeter, vielseitig angeregter junger Mann, der freilich als Maler Unbedeutendes geleistet hat, aber für Millet ein Mentor wurde. Und Millet bedurfte wohl eines Freundes, der auf sein Wesen einging und ihm ratend zur Seite stand.

Denn während er unablässig an seiner Bildung arbeitete, schlich die Sorge heran, bittere Not stellte sich ein, da die Pension, die man ihm ausgesetzt hatte, oft lange ausblieb. Was er für gelegentliche Bildnisse, für Firmenschilder selbst erhielt, reichte nicht hin, das Leben zu fristen. Da war es Marolle, der ihn praktisch werden liess und ihm sagte, was er malen müsse, um zu verdienen. Es war eine trübe Zeit für Millet, er fühlte sich gezwungen, den Händlern zu lieb mit seiner besseren künstlerischen Überzeugung zu kapituliren, er begann zu malen, was ihm von Herzen widerstrebte: leichtfertige Modeware im Geschmack der Boucher, Watteau und Fragonard. Mehrere Jahre sollte diese Qual koketter

Zeichnung von J. F. Millet. (Aus Sensier, Millet.)

Malerei auf ihm lasten. Das Bildnis eines Verwandten, das 1840 von der Jury des Salons angenommen wurde, blieb unbeachtet, und als er während eines Aufenthaltes in der Heimat von dem Cherbourger Stadtrat beauftragt wurde, nach schlechter Vorlage das Bildnis eines verstorbenen Maires zu malen, erntete er bei den ehrsamen Spiessbürgern, — die (laut Sitzungsbericht vom 30. März 1841) „ein ähnliches, kein schönes" Porträt ihres Mitbürgers haben wollten — herben Tadel und verscherzte die Gunst seiner einstigen Gönner. Immerhin fand er in Cherbourg einige Auftraggeber, denen das selbständige Auftreten des jungen Mannes gegen den Conseil municipal imponirte, und er heiratete im November 1841 zur Freude der Seinen, ein schlichtes Cherbourger Mädchen.

Im folgenden Jahre war Millet wieder in Paris und wieder bedrängte ihn bittere Not, die im Todesjahr seiner Frau, 1844, zum äussersten stieg. Nur schwer verkaufte er seine Bilder, Drangsal über Drangsal warf den hilflos Alleinstehenden zu Boden. Ein Lichtschein in all das Unglück brachte die Ausstellung des Jahres 1844. Millet war im Salon mit einem Ölbild und einem Pastell vertreten; das erstere „La Laitière" stellte eine Bäuerin dar, die einen Milchkrug trägt; auf dem anderen schilderte er die liebenswürdige Ausgelassenheit Pferdchen spielender Kinder. Diese Arbeiten blieben nicht unbeachtet, Diaz, Théophile Gautier und Eugène Tourneux wurden aufmerksam, erkannten das Talent, das sich ankündigte. Aber als Tourneux den Neuling aufsuchen wollte, fand er die Wohnung leer. „Sie

Bretonisches Milchmädchen. Bleistiftskizze von J. F. Millet.

waren zwei in ihrer engen Wohnung", hiess es, „Mann und Frau: die Frau starb und er ist fort, niemand weiss wohin." Gebeugt vom Unglück, das er nicht wenden konnte, hatte den Künstler die Sehnsucht an den heimischen Herd getrieben, wo unwandelbare Liebe der Seinen ihn tröstend umfing.

Millets Erfolg im Pariser Salon war in Cherbourg nicht unbeachtet geblieben und ermutigte manchen, ihm Aufträge zu erteilen, und ein Bildnis eines kleinen Mädchens, das sich in dem Spiegel beschaut, mehrte seine Kundschaft. Er fand wieder Lebensmut, aber eine innerliche Natur, wie er, konnte nicht allein bleiben. Er heiratete wieder; ein Mädchen aus Lorient, Catherine Lemaire wurde seine Frau, mit der er in glücklicher Ehe leben sollte. Bevor er mit ihr wieder nach Paris ging (1845), nahm er im Hâvre Aufenthalt, wo er Bildnisse und kleine, mitunter etwas mutwillige Bildchen mythologischen Genres malte und verkaufte. Im Dezember 1845 zog er wieder in Paris ein.

* * *

Wenn auch Millet in der Folgezeit noch mit der Not zu ringen hatte, so sanken seine Verhältnisse doch nicht mehr so herab, wie in dem Sterbejahr seiner ersten Gattin. In heissem Kampfe musste er in Paris sich Geltung zu verschaffen, sich durchzusetzen suchen. Aber die Not hatte den Künstler auf ein seinem inneren Streben fremdes Gebiet geführt, und noch zwei lange Jahre vergingen, ehe er sich wirklich fand und aussprechen konnte, was ihn erfüllte und bewegte.

Vorerst blieb er bei seiner Pasticciomalerei im Geschmacke des XVIII. Jahrhunderts und seinen modischen Stoffen. Ausgegangen von der Nachahmung Bouchers und einer Anlehnung an Correggio war Millet allmälich zu einer eigenen Behandlung des Nackten und zu einem Kolorit gelangt, das den Vergleich mit ähnlichen Werken von Diaz und Tassaert nahelegt. Er hatte sich eine eigene pastose Malweise in der Wiedergabe der Carnation angewöhnt, eine buttrige, farbenfrohe Manier, welche die Körper emailartig aufleuchten lässt und die er mit aussergewöhnlicher Virtuosität handhabte. Seine Palette ist dabei reich und heiter, die Tönung harmonisch, einschmeichelnd, verführerisch; die Formendurchbildung und Zeichnung dagegen noch unsicher und unbestimmt. Ein Streben nach natürlicher Anmut und lebendiger Kraft ist unverkennbar in den Bildern seiner „manière flenrie", auf denen bald gefällige Amoretten ein sprödes Mädchen leiten, bald Nymphen dem Pan opfern, im Bade sich vergnügen oder von neckischen Satyrn überrascht werden. Landschaftliche Hintergründe, mehr dekorativ als wahr, bringen die leuchtenden Gestalten gut zur Wirkung. Im Salon von 1847 erschien Millet mit einer Schilderung der Findung des Ödipus, welche trotz ihres Kompositionsfehlers und dem Ungestüm des malerischen Vortrags vor den Augen Théophile Gauthiers und Thorés Anerkennung fand. Die Kühnheit und Leichtigkeit der Mache, welche die Tinten oft wie gespachtelt aufsetzt, die Energie einer plastisch wirkenden, etwas gewaltsamen Modellirung und nicht zum mindesten der Zauber harmonischer Tönung heben dieses mythologische Bild aus der Menge ähnlicher Arbeiten hervor. Weit bedeutender war, was Millet im „freien" Salon des Revolutionsjahres 1848 ausstellte.

Dass Millet keine „revolutionäre" Kunst treiben wollte, sagten uns schon seine oben angeführten Worte. Die Politik war nicht seine Sache, er kümmerte sich so wenig um sie, wie um die sozialen Reformbestrebungen seiner Zeit. Fouriers Phalanstère, über das er schon bei Delaroche die jungen Künstler sich ereifern gesehen hatte, war ihm zu hoch. Er hatte andere Sorgen auf dem Herzen, Sorgen um die Seinen und um sein Geschick als Künstler, als dass er Zeit gefunden hätte, sozialpolitischen Utopien nachzuhängen oder gemalte Proteste zu formuliren. Die gewaltige Aufregung der Revolution erfüllte ihn mit schwerer Melancholie, und Ekel kam ihm an, als er gezwungen wurde, auf den Barrikaden zu kämpfen. Für ihn und die Seinen — die Ehe war segensreich — waren wieder schwere Stunden gekommen, aber er hatte Freunde gefunden. Alfred Sensier, Charles Jacque, Joseph Guichard und andere, die halfen, wie sie konnten.

So sehr sich aber auch Millet von dem aufregenden Treiben zurückzog, die Bewegung der Geister ging dennoch nicht spurlos an dem stillen, verschlossenen Manne vorüber. Es ist, als ob ihm unbewusst die allgemeine Gärung ergriffen hätte und den Drang nach Selbstbefreiung in ihm weckte. Der „Kornschwinger" (le vanneur), den er mit einem in der Weise Poussins komponirten Bilde gefangener Juden an den Wassern zu Babel 1848 ausstellte, ist ein bedeutungsschweres Bild im Werke Millets, das erste, in dem seine Originalität wahrhaft zu Worte kommt. Dieser Kornschwinger ist der erste unter den Vertretern jener Bauernschaft, deren mühseliges Dasein Millet nunmehr unaufhörlich uns vor die Augen führen wird, Mitleid werbend mit dem Lose

Die Strickerin Holzschnitt von JONNARD nach dem Gemälde von J. F. MILLET

der niedrig Geborenen, die an der Scholle kleben und in ihrer Knechtschaft vergehen. Gauthier, der das Bild mit gerechtem Urteil würdigte, schrieb: Meisterhaft ist dargestellt, wie der Kornschwinger, der seine Schwinge mit dem Knie, das Lumpen verhüllen, hochhebt, das Korn in seinem Korbe inmitten der Säule goldigen Staubes aufwirbeln lässt und den Rücken krümmt. Gemalt ist er mit prächtiger Farbe: das rote Kopftuch, die blauen Fetzen seiner Kleidung sind höchst reizvoll und von ausgesuchter Wirkung. Der Staubeffekt des im Aufschütteln fliegenden Korns kann nicht besser wiedergegeben werden, so natürlich scheint er. Der „Vanneur" ist bei weitem die hervorragendste von Millets Arbeiten aus dem Jahre 1848. Die gefangenen Juden können als sein letztes Zugeständnis an den Tagesgeschmack betrachtet werden, Philippe Burty nannte sie „sa dernière tragédie de rhétoricien". Der Kornschwinger ist Millets Manifest. Diesem fortan treu zu bleiben, gelobte er, als ihn der Zufall mit der Meinung bekannt machte, die über ihn als Künstler umlief. Auf einem Abendausgang traf er vor einem Bilderladen zwei junge Leute, die über eine seiner koketten Schilderungen badender Mädchen ihre Meinung äusserten. „Weisst Du, von wem das ist?" fragte der eine. „Ja", war die Antwort, „es ist von einem gewissen Millet, der nichts als nackte Weiber malt". — Nichts konnte den Künstler wehmütiger stimmen, als diese Verkennung seines innersten Wesens; er entschloss sich, mit seiner schickvollen Manier, die er als Broterwerb widerwillig übte, zu brechen, um fortan zu malen, was ihm am Herzen lag. Seiner Frau verhehlte er nicht die Schwierigkeit seines Unterfangens, aber sie, die ihn begriff, stand ihm wacker bei und bestärkte ihn in dem Entschluss, sich der öffentlichen Meinung zum Trotz zum Bauernmaler zu machen. Aber dazu war Paris nicht der rechte Platz, es trieb ihn hinaus aufs Land, in die Freiheit der Natur. Eine äussere Veranlassung stellte sich bald ein: die Cholera, die im Sommer des Jahres 1849 Paris heimsuchte.

So brach er denn mit Weib und Kind im Juni auf und liess sich in einem unscheinbaren Dörfchen am Rande des Waldes von Fontainebleau, in Barbizon nieder. Auf kurze Weile nur wollte er dort seiner Kunst leben. Es kam anders: in Barbizon sollte er seine Tage am 20. Januar 1874 beschliessen.

(Fortsetzung folgt.)

Mittagsschläferin. Skizze von MILLET. (Aus Sensier, Millet.)

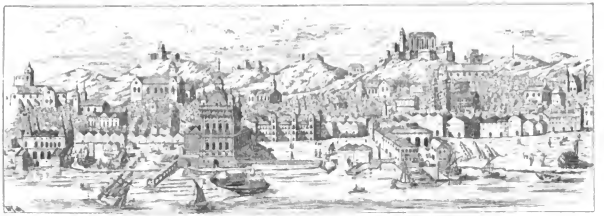


Abb. 1. Lissabon vor dem Erdbeben von 1855 (Terreno do paço).

DIE RENAISSANCE IN PORTUGAL.

VON *JOSEF DERNJAC.*

MIT ABBILDUNGEN.

AUF dem moralischen Gebiete verspüren wir heute noch die Nachwirkung der furchtbaren Katastrophe von Lissabon. Nicht umsonst hat unter dem Eindruck derselben Voltaire im Candide eine bittere Satire auf die beste aller Welten geschrieben, Diderot den Zufall zum Regenten des Alls gemacht, Helvetius in seinem Buche de l'Esprit dem Unglauben eine dogmatische Form gegeben, die Encyclopédie die Weisheit der Aufklärer in die „weitesten Schichten der Gebildeten" verbreitet. Die glänzende Lisboa selbst hat sich von dem Schlage, der sie an dem wunderbaren Morgen des Allerheiligenfestes von 1755 getroffen hat, nie mehr vollständig erholt. Inmitten der wiederhergestellten oder im Laufe der Jahre neuaufgeführten Gotteshäuser und Paläste entdeckt das Auge da und dort doch immer wieder lautredende Zeugen jenes grausigen Tages, vor allem verwitterte Kirchen, traurige Ruinen ohne Dach und Gewölbe, mit glotzenden leeren Fenstern, ginsterüberwachsenen, altersgeschwärzten Mauern, abschlusslosen, verstümmelten Kuppeln, Türmen und Fassaden. Die Reste des Klosters Madre de Deus in der Vorstadt Xabregas und die Querschifffassade der Kirche S. Maria da Conceicão velha, die beide dem Emmanuelischen Stile beizuzählen sind, ausgenommen, fällt die Entstehungszeit der meisten davon in die Tage knapp vor dem Sinken und Fall des Reiches. Portugiesische Architekten, allerdings von einem Italiener geschult, haben ihren Typus durchgebildet; zu einer Strenge und Vollendung der Form, zu einer Harmonie in der Wirkung des Äusseren und des Inneren, wie ihn die spätere Renaissance sonst nirgends erreicht hat, gesellten sie eine Art der Dekoration, deren Glanz nur auf diesem Boden sich zu entfalten vermochte. In ihren Trümmern noch majestätisch und imponirend, verdienen diese Prachtwerke obersten Ranges mit vollem Recht den Namen einer portugiesischen Renaissance.

Aber eine ähnliche, nicht minder traurige Erinnerung, als die mit den unglücklichen 30 000 Opfern, von denen ein guter Teil beim Einsturz dieser grossartigen Tempel sein vorzeitiges Grab gefunden hat, knüpft sich auch an so manche fürstliche Persönlichkeit, die da in einem der herrlichen Mausoleen der portugiesischen Herrscherfamilien begraben liegt. Von diesen Mausoleen, wovon jedes einzelne gewissermassen einen Höhenpunkt in der Entwickelungsgeschichte des Landes bezeichnet, bringt uns ein eben erschienenes vortreffliches Werk des Architekten *Albrecht Haupt* erwünschte Kunde [1]).

Mit Fernando dem Artigen erlosch das Haus Burgund, das, ehemals ein Vasall der kastilischen Könige, das Land den Mauren entrissen, in der Schlacht von Ourique den Königstitel sich errungen,

1) Die Baukunst der Renaissance in Portugal von den Zeiten Emmanuels des Glücklichen bis zu dem Schlusse der spanischen Herrschaft. I. Band. Lissabon und Umgegend. Von Albrecht Haupt, Architekt, Privatdocent an der königl. technischen Hochschule zu Hannover. Frankfurt am Main, Heinrich Keller. 1890. 4°. 151 S.

Santarem, Lissabon und Algarbien erobert, den Aviz-, St. Michael- und Christusorden eingesetzt, die Universität von Coimbra gestiftet und durch eine weise Gesetzgebung den Grund zu der nachmaligen hohen Stellung Portugals unter den Staaten des Kontinents gelegt hatte. Mächtige Kastelle und starkbewehrte Städte sind die hervorstechendsten Zeugen seines kampferfüllten, arbeitsvollen Daseins. Seine Kathedralen sind bescheiden und klein, seine Paläste arm, aber trotzig, in einer einfachen, halb französischen, halb spanischen Gotik erbaut, mit schweren Stützen und Gewölben, zinnenbewehrt und ernst, fast finster, die echt monumentale Verkörperung der hartbedrängten, waffenklirrenden Zeit, in der sie entstanden sind. Und denselben Stil wie diese zeigt auch das Erbbegräbnis des Hauses, die Kirche des Riesenklosters Alcobaça, desselben Klosters, in welchem

Abb. 2. Palacio real zu Cintra

nach dem „Weisskunig" die Gesandten Friedrichs III. auf ihrer Fahrt um Eleonore von Portugal zum letzten Male Rast hielten, bevor man sie in feierlichem Zuge nach Lissabon geleitete. Die Gruft der Kirche birgt die Gebeine der meisten Angehörigen der älteren Linie der Familie von Burgund. Mit den Fürsten ward auch die unglückliche Ines de Castro hier zur Ruhe gebettet, die Gattin des vorletzten und Mutter des letzten Königs, deren Schicksale so viele Dichter gefeiert und dramatisch dargestellt, die in der vornehm klingenden Sprache ihrer Heimat selbst durch Luis de Camoens ihr würdigstes litterarisches Denkmal erhalten hat.

Mit Johann I. bestieg das Haus von Aviz den portugiesischen Königsthron, ein kraftvolles, hochsinniges, weitblickendes Geschlecht. Den Abschnitt in der Geschichte Portugals, welcher jetzt begann, hat die Menschheit mit goldenen Lettern in ihre Annalen eingezeichnet. Er rückte den Schwerpunkt unseres Weltteils vom Mittelmeere an die Gestade des atlantischen Oceans, machte Portugal zur ersten Seemacht, Lissabon zur lebendigsten Handelsstadt Europas. Es ist die glorreiche Epoche Heinrichs des Seefahrers, Johanns II. und Emmanuels des Grossen, Bartholomäus Diaz', Vasco da Gamas und Cabrals, die Zeit, in der ein Bontaca und ein Castilho gebaut, ein Gil Vicente gedichtet, die Luis de Camoens in seinen unsterblichen Lusiaden besungen hat. Die Schlacht bei Aljubarrota (1385) machte die Ansprüche Kastiliens zu nichte. Das Kloster Nossa Senhora da Victoria, gewöhnlich Batalha genannt, mitten zwischen Weinbergen und tannenbekränzten Höhen gelegen, bildet das Denkmal dieser gewaltigen That. Sie umschliesst die Überreste sämtlicher Fürsten des Hauses Aviz bis auf Emmanuel den Grossen, der mit seinen Nachfolgern zu Belem sein Grab gefunden hat.

Die Erbauer von Batalha waren englische Künstler, die mit Filippa von Lancaster, der Gemahlin Johanns I. ins Land kamen. Das Schloss von Cintra (Abb. 2), auf einem der schönsten Punkte Europas

vermutlich schon von den maurischen Herrschern gegründet, von Johann I., Alfons V. und Johann II. durch maurische Meister ausgebaut, von Emmanuel dem Grossen, der darin geboren ward, durch einen Flügel vergrössert, in seiner scheinbar planlosen und willkürlichen Gruppirung der Gebäudemassen eher ein Alcazar als ein christliches Schloss, zeigt uns, glatten Mauern, Zinnengesimsen, dünnen Säulen, Zacken- und Hufeisenbogen, konnte die spätgotischen Motive mit ihren eigenen verschmelzen, ohne ihr spezifisches Gepräge zu verlieren. Sie hat in Rücksicht auf die Detailbehandlung der Formen aber wieder auf die Gotik eingewirkt. Das Material der Bauwerke um Lissabon herum ist, wie z. B. in

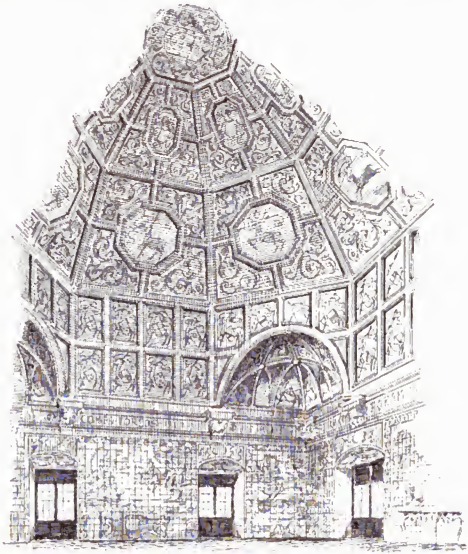


Abb. 3. Sala dos Escudos im königl. Schlosse zu Cintra.

was in der christlichen Zeit die arabische Kunst noch zu leisten vermochte, was noch im 15. und 16. Jahrhundert in dem Stile, den man hier mozarabisch, in Spanien mudejar nennt, in Portugal geschaffen ward. Die Architektur dieser „portugiesischen Alhambra", deren riesige kegelförmige Kamine, heute noch bei diversen Klosterküchen, z. B. auch in Alcobaça im Gebrauch, als eine ebenfalls maurische Erfindung hier beiläufig erwähnt sein mögen, mit ihren Batalha, ein Kalkstein, schneeweiss, mit dem Messer zu schneiden; an der spanischen Grenze von Estremoz bis Beja weisser Marmor, im Norden Granit und dem Stoffe entsprechend erscheint auch die Form dort spielend, überfein und zierlich, hier massig, schwerfällig, unbeholfen und roh. In der edlen Steinmetzkunst aber sind die Araber die Lehrmeister der Portugiesen gewesen, desgleichen im Backsteinbau, den sie in der Provinz Beira alta,

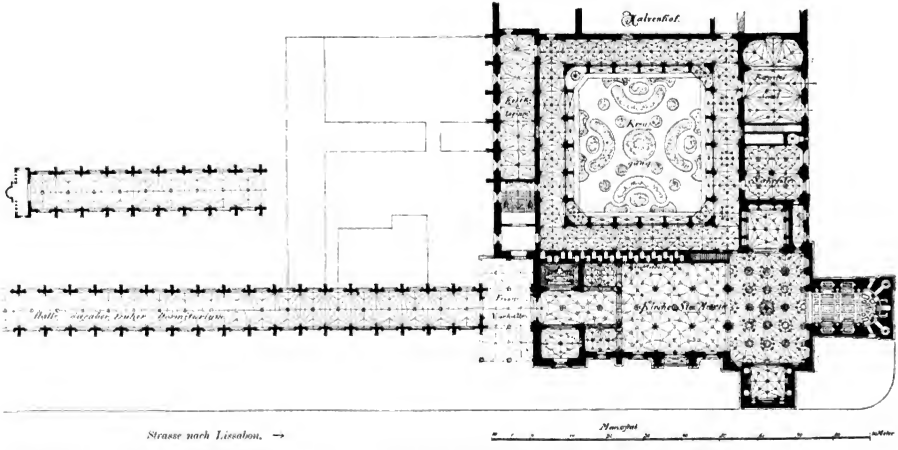


Abb. 4. Grundriss des Klosters dos Jeronymos zu Belem.

zumal um Evora herum, bis ins 16. Jahrhundert, bis zu ihrem unfreiwilligen Verlassen des Landes ausschliesslich getrieben haben. In der südlichsten Provinz des Landes, in Algarbien, wo selbst der simpelste Kalk- und Sandstein nicht in hinreichender Menge vorhanden ist, steht heute noch das arabische Stampfmörtelwerk im Gebrauch, wie in ganz Portugal die Bekleidung der Wände mit Fliesen, von ihrer vorwiegend blauen Farbe Azulejos genannt. Während diese Dekorationsweise in Spanien, wo bekanntlich die Alhambra, der Alcazar und das Haus des Pilatus zu Sevilla mit solchen farbigen Platten bekleidet sind, nach der Vertreibung der Mauren erlosch, ward sie von den Portugiesen in ihrer Weise fortgebildet und namentlich im 17. und 18. Jahrhundert hoch entwickelt. An die Stelle der arabischen Linienverschlingung trat das Renaissanceornament und traten schliesslich in den üppigsten Farben gemalte umfassende historische, allegorische, religiöse, selbst genrehafte Darstellungen, die in verschwenderischer Fülle nicht nur über Gewölbe, Korridore, Treppenhäuser, Saal- und Zimmerwände, sondern auch über Höfe, Türme, Haus- und Kirchenfassaden sich ergiessen. Sämtliche Räume des Schlosses zu Cintra sind mit Fliesen in allen möglichen ornamentalen Formen dekorirt. Die Azulejos, welche das sternförmige Bassin im Hofe des Kreuzganges zu Belem geschmückt haben und deren Wirkung an dieser Stelle eine geradezu unvergleichliche gewesen sein muss, sind untergegangen; aber noch existiren die an den Altären in der Capella dos Jeronymos daselbst. Erwähnenswert ausser den soeben Genannten sind auch noch die einschlägigen Verzierungen in der als Rundbau höchst merkwürdigen Wallfahrtskirche São Amaro zu Alcantara (ca. 1580), die nachweislich von *Fede Matos* (1588) herrührenden der dritten Kapelle rechts in São Roque zu Lissabon, endlich die in der Graçakirche zu Santarem und in der Hospitalkirche zu Braga. Die ersten sind die umfassendsten, die zweiten die feinsten derartigen Arbeiten aus der Renaissanceperiode, die beiden letzten die riesenhaftesten Leistungen des ganzen Genres aus der späteren Zeit.

Und wie diese Art der Wandverzierung, so haben die Portugiesen auch die notorisch der Stalaktitenwölbung nachgebildete, mit Vieleck- und Sternmustern in reicher Bemalung geschmückte muldenförmige arabische Holzdecke, wie solche auf der ganzen pyrenäischen Halbinsel und in Portugal selbst, z. B. in der Schlosskirche zu Cintra und in der Kathedrale zu Coimbra sich findet, bis ins 17. Jahrhundert hinein zur Anwendung gebracht und selbständig weiter entwickelt, indem sie an Stelle der maurischen Verzierung die Kassette setzten. Den besten Beweis für diese Weiterentwickelung haben wir wieder im Schlosse zu Cintra in den Decken der Sala dos Pegas, Sala dos Cysnes (Abb. 3) und Sala dos Escudos, welche, sämtlich in der Zeit etwa von Johann I. bis Emmanuel entstanden, später vielfach, aber in der ursprünglichen Form wiederhergestellt worden sind. Sie führen alle drei ihre Namen nach dem malerischen Schmuck der Kassetten, die erste nach den Elstern, welche eine Anspielung auf Verhältnisse des Hofes, vermutlich solche unter der weiblichen Partie seiner Angehörigen enthalten sollen; die zweite nach den Schwänen mit Kronen um den Hals, mit denen Johann I., wie man erzählt, seiner Gattin schmeicheln wollte; die dritte nach den zweiundsiebzig Wappen der portugiesischen Adelsgeschlechter. Aber auch die Tonnengewölbe der Kirchen wurden in Holz hergestellt und dann mit Stuck verziert, wie São Roque, Igreja dos Anjos und andere Bauwerke in Lissabon beweisen, selbst von *Filippo Terzi* und seinen Nachfolgern.

Der Orient hat aber nicht nur durch die Mauren, die übrigens auch in einzelnen Arten des Gewerbes, so z. B. in der Lederarbeit und Kunstdrechserei die Lehrmeister der Portugiesen gewesen sind, bestimmend auf die Schöpfungen des Landes eingewirkt. Sie sind keineswegs die einzigen indischen Reminiscenzen in Portugal, die beiden Sanskritinschriften in Penha verde, wo auf waldigem Felsen, hoch über seinem mit Statuen und Trophäen reich geschmückten Sommerlandsitz, über Terrassen, Buschwerk, Grotten und Kapellen das Herz des berühmten vierten Vicekönigs von Indien, Johann de Castro, in der Kirche Nossa Senhora da Monte seine Ruhestätte gefunden hat. Was die portugiesischen Entdecker in der fabelhaft grossartigen Denkmälerwelt Indiens erblickten, liess alle die wunderbaren Ideen von der Pracht und Üppigkeit des Ostens, von denen erfüllt sie ihre Expeditionen unternommen hatten, weit hinter sich. War es ein Wunder, wenn in den Rittern und Kommandeuren des Jesus-Christusordens in ihrem Otium cum dignitate jedes neu erstehende Bauwerk, vor allem aber die Hochburg ihres Ordens, Thomar, die Erinnerung an die Herrlichkeit des Himmelstriches, in dem sie mit Macht geboten, neu beleben musste; wenn in einem João de Castilho, der mit des Königs Flotte, als des Königs Architekt nach jenen fernen Gestaden gesegelt war, der brennende Wunsch erwachte, bei seinen eigenen Bauten

in Alcobaça und in Batalha, in Thomar und in Belem jenen unbekannten Meistern, deren Werke einen so überwältigenden Eindruck auf ihn gemacht, es nach und wo möglich zuvor zu thun? In dem berühmten Fenster des Kapitelsaales zu Thomar, in den Taugesimsen und die Fenster fialenartig umfassenden aufsteigenden Halbsäulen zu Belem und anderwärts klingen indische Erinnerungen an, ebenso in der Skulpturenpracht der Portale an den soeben erwähnten Gebäuden. Der Aufsatz am Pelourinho (Pranger — jetzt Brunnen) am Marktplatze zu Cintra ist die Nachahmung eines unzweifelhaft indischen Originals; man braucht nicht allzu weit zu gehen, um die Treue der Kopie zu prüfen, denn das Original, ein „Knäuel von Körpern und Ornamenten", befindet sich im Schlosse zu Cintra selbst. Ein Muster des Quaderbaues, in seiner malerisch-prächtigen Erscheinung ebenso einzig in der Welt wie das Kloster, zu dessen Schutze er gedient hat, erhebt sich bei Belem auf einem Felsen mitten im Tejo der Torre São Vicente. Trotzig und in markiger Silhouette kehrt er seine Söller und Erkertürmchen, seine mit dem Kreuze des Jesus-Christusordens geschmückten Zinnenkränze dem Meere und den Ländern der Heiden zu, welche die Blicke seiner Erbauer so oft gesucht, in die ihre Flotten das Zeichen der Erlösung so oft getragen. Es wäre müssig, bei diesem grossartigsten Wahrzeichen einen fremdartigen Zug in Frage zu stellen. Ein nur oberflächlicher Vergleich mit einem und zwar ganz bestimmten indischen Tempel schliesst jeden Zweifel an der Thatsache der bewussten Anlehnung an dieses Vorbild geradezu aus.

Alle diese Einflüsse des Orients hatte zunächst die Gotik zu assimiliren, in welche, wahrscheinlich von den Niederlanden her, auch jenes Winden nicht nur der Fialen, sondern auch der Säulen und Gewölberippen allmählich eindrang, wie es gelegentlich in Spanien ebenso vorkommt, vor allem aber der flämischen Spätgotik bei dekorativen Gegenständen eigentümlich ist. Unter Johann II. wurde Andrea Contucci dal Monte San Savino, kurzweg *Andrea Sansorino* genannt, nach Lissabon berufen. Wenn auch der Einfluss dieses Meisters auf die Entwickelung der portugiesischen Renaissance nicht überschätzt werden darf und was uns *Raczynski* von einem noch vorhandenen Relief in Coimbra mit Bezugnahme auf eine Stelle des Vasari erzählt, auf einem Irrtum beruht, so bezeichnet die Zeit seiner Thätigkeit in Portugal doch einen Wendepunkt in der Kunst des Landes. Diesen Wendepunkt markirt jene Frührenaissance malerisch-phantastischen Charakters, welche, ein Sichdurchdringen aller im Vorstehenden analysirten Elemente, als die merkwürdigste Richtung in der portugiesischen Kunstgeschichte angesehen werden muss, wofern man sie nicht als eine der interessantesten Kunstepisoden aller Zeiten überhaupt betrachten will. Der Humanismus war lange schon im Lande, ehe Johann II. jenen vorhin erwähnten Künstler berief, Emmanuel der Grosse junge Maler zur weiteren Ausbildung nach Rom wandern liess und von Julius II. als Gegengabe für das erste nach Rom gesendete indische Gold die berühmte siebenbändige Bibel von Belem, das Wunderwerk florentinischer Miniaturmalerei, zum Geschenke erhielt. Die Stilrichtung hat demnach ihre Entwickelung und zerfällt in mehrere Baugruppen. Die Portugiesen nennen sie nach dem Könige, unter dessen Regierung sie ihre grossartigen Denkmäler schuf, seit Garret und Herculano, mit Recht die Emmanueliana. Man hat sich dieselbe unter der Einwirkung gewisser spanischer Bauwerke entstanden gedacht. Eine eingehende Untersuchung zeigt, dass es sich gerade umgekehrt verhält, dass die Bauweise vom Hofe des Collegio San Gregorio zu Valladolid, sowie die gewissen Teile des Palacio ducal del Infantado zu Guadalajarra, die übrigens bald dem Plateresken weichen muss, von Portugal sich herschreibt. Charakteristisch für die Emmanueliana ist, dass die Komposition spätgotisch bleibt, dass aber zu den vorhin erwähnten gewundenen Teilen, zu den gebrochenen und durchschlungenen Bogen, zu den Kleeblattbogen, Vorhängebogen, Kielbogen, Flachbogen, hohlkehlenlosen Halb- und Dreiviertelstäben, mit durchbrochenem Laubwerk ausgefüllten Hohlkehlen, zum Astwerk und zu den oft wundervoll gearbeiteten riesigen Krabben und Kreuzblumen noch das Renaissanceornament sich gesellt, aber nur, um, wie die orientalischen Elemente, den vorhandenen Reichtum der Formen zu vermehren, gleichmässig in die malerisch komponirte Masse gemischt, durch seine ruhige und oft künstlerisch vollendete Behandlung die Kontraste zu erhöhen. Vasari sagt: „Andrea befliss sich einiger fremdartiger und schwieriger Architektursachen nach dem Gebrauche des Landes, um dem Könige gefällig zu sein."

Eine Legoa von Lissabon abwärts, an der Stelle der kleinen, von Heinrich dem Seefahrer errichteten Marienkapelle des Ankerplatzes von Rastello, in welcher Vasco da Gama in der Nacht vor seiner Abfahrt sein letztes und nach seiner Wiederkehr sein erstes

Gebet verrichtet hat, erhebt sich, „eine süsse Augenlust des Schönheitsfreundes“, das steinerne Wunder von Belem, ein Kapitalwerk des Kunstvermögens jener Zeit, das prunkvolle Dankopfer des portugiesischen Volkes für das Gelingen jener folgenreichen That, die es zur ersten unter den seefahrenden Nationen machte: als solches am 21. April 1500 von Emmanuel dem Grossen gegründet, von Johann III. zum Abschlusse gebracht, niemals ganz vollendet, einst ein Hieronymitenkloster (Abb. 4), heute ein königliches Waisenhaus, eine Casa pia. *Boutaca* soll den Plan der ganzen Anlage erdacht, der vorhin schon genannte *João de Castilho* den Aufbau desselben ersonnen und geleitet haben. An die Kirche, welche im Osten

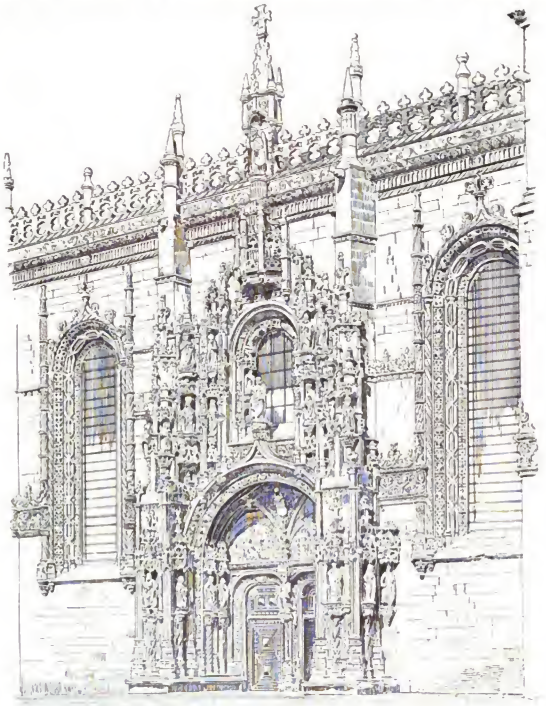


Abb. 5. Südportal der Kirche Sta. Maria zu Belem.

der in etwas schwerfälligen Renaissanceformen erbaute Chor des *Diogo da Torralva* abschliesst, reiht sich im Norden der grossartige quadratisch angelegte Kreuzgang, umgeben von Kapitelsaal, Sakristei und Refektorium, im Westen aber, 185 m lang, der ungeheure Bau der Dormitorien, im Erdgeschoss eine offene Halle, über welcher seinerzeit die Zellen, Schlaf- und Wohnräume der Mönche sich erhoben. Das Riesenportal der Südseite (Abb. 5), das 32 m hoch und 12 m breit, ein ganzes Joch der Kirche umfasst, hat nirgends seines Gleichen. Der Kreuzgang (Abb. 6) ist in der Majestät seiner Verhältnisse, im Reichtum seiner Zieraten und in der unvergleichlichen Wirkung seiner Doppelhallen der herrlichste derartige Bau der

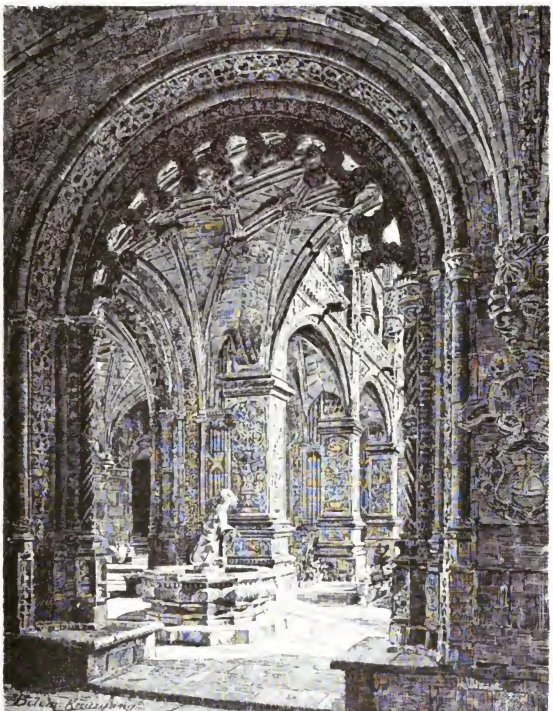


Abb. 6. Ecke des Kreuzganges des Klosters dos Jeronymos zu Belem.

ganzen Welt. Seine Architektur rührt von *João de Castilho* her, wie die des Portals, an welchem übrigens auch Meister *Nicolas* der Franzose seinen Anteil hat, der Führer der französischen Künstlerkolonie von Coimbra, deren Bestrebungen gegen das Ende der Regierung Emmanuels ein Abstreifen sowohl der mittelalterlichen als auch der indischen Anklänge zur Folge hatten. Im 17. Jahrhundert sehen wir in Portugal die ganzen Wände und Decken der Kirchen mit reich skulpirtem und vergoldetem Holze bekleidet. Die Wirkungen, welche man mit dieser Vertäfelung erzielte, überbieten, wie die ältere Kirche S. Francisco in Porto beweist, alles Ähnliche an berauschender Pracht. Die mit dem üppigsten figürlichen und ornamentalen Schmucke ausgestatteten Prunkschränke der Sakristeien, vor allem über das Stuhlwerk der Chöre bilden die Vorstufe zu dieser Renaissance-Dekoration. Die Chorstühle von Belem, 1560 entstanden, sind das erste Beispiel dieser Holzbildhauerei auf portugiesischem Boden. Der Meister derselben ist höchst wahrscheinlich *Diogo da Carta* oder *Carva*, der das ebenso bedeutende Chorgestühl in der Kathedrale von Evora, und die einst sehr gerühmten, jetzt verschwundenen Chorstühle von Nossa Senhora do Carmo zu Lissabon geschaffen. Vlämische Meister haben diese Art der Holzskulptur in Portugal eingebürgert; ihre Weiterentwickelung geschah in derselben Zeit, wie die der portugiesischen Malerschule, welche, wie Justi nachgewiesen hat, in der goldig strahlenden Erscheinung ihrer Gemälde ein Abglanz der schönsten Zeit ihres Volkes, die Traditionen der van Eycks in echt nationalem Sinne bis tief ins 16. Jahrhundert hinein fortsetzt, während der Manierismus der Italiener schon die ganze übrige Welt überflutet. Auch die Kirche des Christusklosters zu Setubal, das älteste datirte Werk des neuen Stiles (von 1490 an), ist von *Boutaca* erbaut, der, wie wir eben gesehen haben, zu Belem der erste Architekt des Klosters und seiner Marienkirche gewesen ist. Beide Gotteshäuser sind, was im Lande, ja vielleicht auf der ganzen iberischen Halbinsel in jener Zeit sich nicht wieder findet, dreischiffige Hallenkirchen; allerdings erreicht die Kirche von Setubal die des Hieronymitenklosters am Tejoufer durchaus nicht an Ausdehnung und Kühnheit in der Konception. Wird bei jener der trotz gewisser konstruktiver Unbehülflichkeiten glückliche Effekt der guten Verhältnisse des Innenraumes durch die zwölf grossen Gemälde von der Hand eines geschickten Meisters aus der Frühzeit Johanns III., sowie durch deren dem 17. Jahrhunderte entstammende, reich geschnitzte und vergoldete Rahmen noch wesentlich gehoben: so wirkt in der Marienkirche von Belem das weiträumige Innere mit seinem einzig dastehenden Ensemble von Architektur und Dekoration, mit seinen Netzgewölben und verschwenderisch verzierten Pfeilern geradezu überwältigend. Es ist das würdigste Pantheon für die Asche eines Vasco da Gama und Luis de Camoens, für Emmanuel den Grossen, Johann III., Kardinal Heinrich und Dom Sebastian; es ist, wie die ganze Klosteranlage, die monumentale Verkörperung jenes Strebens nach dem Märchenhaften, nach ungemessenen Weiten, welches dem hochgegabten Hause von Aviz eigentümlich gewesen, es auf den Gipfelpunkt seines Glückes und schliesslich, dem Laufe der Dinge entsprechend, ins Verderben geführt.

Mit dem Tode Emmanuels des Grossen neigt sich der Glückstern Portugals dem Untergange zu. Die ungeheuren, aus den Kolonien hereinflutenden Goldmassen, der Abfluss des besten Menschenmaterials nach den entlegensten Himmelsstrichen, beide im Verein verschieben die natürliche wirtschaftliche Lage des Reiches; die Unterdrückung der gewerbfleissigen Mauren, der handelseifrigen Juden verödet das Land; unerwartete schreckliche Dürre, Pest und Hungersnot brechen über die bisher gesegneten Fluren herein und mit gieriger Hand greifen das eifersüchtige Spanien, das zu kurz gekommene Frankreich, das emporblühende Holland und England nach den reichen Gebieten, welche die Portugiesen mit der gewaltigsten Anspannung der Volkskraft sich erworben hatten. Diesen entstehen durch die unheilvolle Verblendung Johanns III. im Lande selbst furchtbare innere Feinde, die Inquisition und die Jesuiten. Am Schlachtfelde von Alcacer el Quivir (1578) zieht ihr allzugelehriger Schüler *Dom Sebastian* das traurige Facit ihres verhängnisvollen Unterrichtes und besiegelt mit der Niederlage seines Heeres und seinem Untergange das Ende der portugiesischen Macht und Herrlichkeit. Nur wenige der unter Johann III. entstandenen Bauten sind auf königliche Initiative zurückzuführen. In der Thätigkeit des aus Oberitalien, vielleicht aus Verona herübergekommenen *Filippo Terzi* (Tercio, Terzio — am Hofe des Erzherzogs Ferdinand ist um 1550 ebenfalls ein Terzio, Bergamaske von Geburt als Maler und Kupferstecher thätig —), durch welche in dieser Epoche die portugiesische Baukunst einen neuen Aufschwung erhält, manifestirt sich bereits die Macht der Jesuiten im Lande.

Der Bau von São Roque (1570) bot dem

letzteren die Veranlassung, ihn zu berufen. König Sebastian (1557—76) ernannte ihn zum Architekten der königlichen Paläste und würdigte ihn seiner grössten Gunst, Kardinal Heinrich löste ihn nach der Schlacht bei Alcacer, in der er im Gefolge des Königs gefangen worden war, wieder aus und bestätigte ihn aufs neue als Architecto dos Paços Reaes. Der allgemeine Charakter seiner Bauten lässt ihn als einen Schüler *Sanmicchelis* und die Kirche

rippen in mannigfache Kasetten und Felder geteilt, überspannen das Innere, das durch die vorhin geschilderten Dekorationsweisen, sowie durch eine Art von Marmor-Mosaik — die besten Beispiele dafür die Kapelle in dem schon mehrfach erwähnten São Roque und in São Antão — einen kostbaren Schmuck erhält. *Balthasar* und *Affonso Alvarez*, sowie *João Nunes Tinouco* sind die bedeutendsten unter den Schülern Filippo Terzi's. Von den Lissaboner

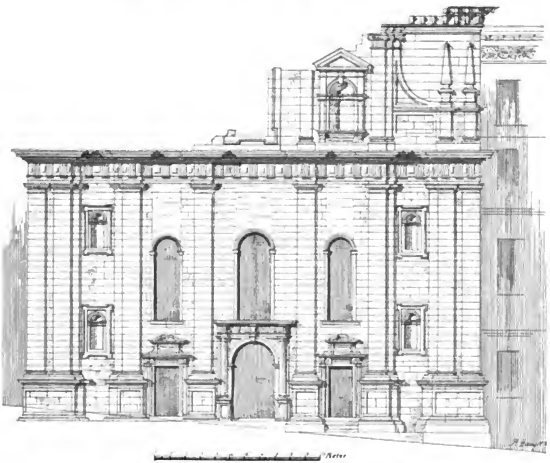


Abb. 7. Fassade der Kirche São Antão im Hospital von S. José zu Lissabon.

S. Giorgio in Braida in Verona etwa als das Muster jener eingangs erwähnten, durch das Erdbeben ganz oder teilweise zerstörten Bauten von Lissabon erkennen. Sie sind sämtlich, wie gesagt, von grossartigstem Charakter und an echt monumentaler Wirkung und Formenadel den gleichzeitigen spanischen Bauten durchweg überlegen. Dorische Pilasterordnungen beherrschen das Äussere und das einschiffige, beiderseits mit Kapellenreihen und gelegentlich mit Emporen darüber eingefasste Innere. Eine Kuppel, mit oder ohne einen niedrigen Tambour, markirt die Vierung; gewaltige Tonnengewölbe, — nur São Roque ist flachgedeckt — durch Stein-

Bauwerken des Meisters und seiner Schule steht noch São Roque; São Antão (Abb. 7) im Hospital zu S. José und S. Maria do Desterro liegen seit dem Erdbeben in Trümmern. Noch aber zeigt die Kirche von São Vicente da Fora, von der damals nur die Kuppel eingestürzt ist, was jene Gotteshäuser einst gewesen sind. Der Eindruck ihres Innern, der imposanten Pilasterordnung und aus schwarzem und weissem Marmor hergestellten Kassettentonne gehört zu den vornehmsten auf portugiesischer Erde, ja vielleicht in ganz Europa.

Filippo Terzi blieb auch, nachdem die Krone Spaniens das Land sich unterworfen hatte, Hof-

architekt. Leider haben sein Hauptwerk im Palastbau, den für Philipp II. erbauten Torreão do Paço da Ribeira an jenem Schreckenstage von 1755 die Fluten des stürmenden Tejo hinweggespült. Mit dem Schlusse der spanischen Herrschaft schliesst die Geschichte der portugiesischen Renaissance. Die Blütezeit der Schule Terzi's war nur von kurzer Dauer, der Niedergang rasch, das Ende der Jesuitenstil.

Auch die Denkmäler Portugals hat die Restaurirwut unserer Zeit nicht verschont. Das eingangs erwähnte Kloster Madre de Deus erscheint, was bei einer Irrenanstalt übrigens leider unvermeidlich ist, „in seinen Formen nicht mehr zuverlässig"; der Torre São Vicente (Abb. 8) hat durch starke Erneuerungen in den Einzelheiten der Halle und des Balkons mehr als billig an Originalität eingebüsst; in Belem wird seit etwa dreissig Jahren tapfer „wiederhergestellt", oder, besser gesagt, umgebaut, mit bedeutenden Mitteln, aber so geringer Um- und Vorsicht, dass der schon nahezu vollendete Mittelbau der Dormitorien wieder einstürzte.

Was uns Herr Albrecht Haupt in seinem Werke, dessen Fortsetzung wir in Bälde erhoffen, von Illustrationen der portugiesischen Denkmäler im allgemeinen und dieser insbesondere bietet, ist stellenweise sehr gelungen; in manchen Fällen aber muss man es lebhaft bedauern, dass er die saloppe skizzenhafte Manier gewisser deutscher Illustrationsfabriken sich zum Muster nahm, die unbekümmert um die Richtigkeit des Details, das doch auch nicht ganz bedeutungslos ist, bloss einen gewissen Totaleindruck wiedergeben will und nur jemandem, der den Gegenstand entweder durch Autopsie oder aus wohlgelungenen photographischen Aufnahmen schon kennt, als mnemotechnisches Hilfsmittel etwas nützen kann. Im übrigen hat uns sein Werk in mehr als einer Beziehung sehr angenehm enttäuscht. Durch die Erfahrung belehrt und durch gewisse Worte in der Vorrede mit einem unbehaglichen Vorgeschmack erfüllt, befürchteten wir ein rein äusserlich bezwungenes Material und infolgedessen eine schwerfällige Darstellung. Wir fanden einen innerlich wohl verarbeiteten Stoff, eine gerundete Schreibweise, jederzeit ein passendes, mitunter ein ausserordentlich treffendes, stellenweise, wo der Verfasser Selbstgeschautes und Selbsterlebtes wiedergiebt, auch wohl ein begeistertes Wort. Wir besorgten beim ersten Anblick, es wieder mit einem jener Bücher zu thun zu haben, die irgend wer, gleichgültig ob Fachmann oder nicht, in möglichst beschleunigtem Tempo, im Auftrage irgend eines spekulativen Buchhändlers „gemacht" hat, der in ihm für sein von der Zeitströmung begünstigtes Unternehmen den richtigen Mann gefunden zu haben glaubte; wir fanden eine gründliche kunstgeschichtliche Studie. Wir vermuteten wieder einem Kranz von Künstlerbiographien, mittelst etwelcher männiglich bekannter Lexika rasch aneinandergereiht, und selbstverständlich auch der unvermeidlichen, mit Zuhilfenahme diverser „Schlossers" zusammengestoppelten „historischen Einleitung" zu begegnen, in der regelmässig jede Zeile den totalen Mangel des historischen Sinnes verrät; wir fanden statt des prätentiösen Unverstandes echt wissenschaftlichen Sinn, an Stelle des Kompilators einen Historiker. Worin er die wirklichen Triebkräfte erblickt und in streng methodischem Gange aufsuchen will, denen die Renaissance in Portugal ihr Emporblühen verdankt, dies zeigt uns sein schlichter aber richtiger Satz: „Die Entwickelung der portugiesischen Architektur ist nur an der Hand der Geschichte verständlich" (pag. 31) klar und deutlich genug. Des Biographischen ist in seiner Arbeit die Fülle vorhanden, aber es bleibt an untergeordneter Stelle, drängt sich nirgends vor. Und so ist es recht und entspricht es dem wirklichen Laufe der Dinge, in welchem auch nicht das spontane, lediglich durch seinen Willensakt erfolgte Auftreten irgend eines, selbstverständlich jederzeit „gewaltigen" Künstlergenius einen Umschwung auf dem Kunstgebiete herbeiführt, sondern eine ganze Reihe von politischen, religiösen, sozialen und litterarischen Faktoren in einer bestimmten Wechselwirkung thätig sein muss, um das Sichgeltendmachen gerade dieses bestimmten Ganz-, Halb- oder Viertelgenies zu ermöglichen.

Für die hohe Geltung Portugals unter den Staaten Europa's im 15. Jahrhundert zeugen aufs schlagendste die Verschwägerungen seines Fürstenhauses mit Burgund und Habsburg, den mächtigsten Herrschergeschlechtern jener Zeit. Nicht lange mehr, und der erlauchte Sprosse von Österreich, Burgund, Spanien und Portugal wird die Länder dieser Kronen zu einen Riesenreiche vereinigen, das sich ebenso rasch wieder in seine natürlichen Bestandteile zerbröckeln, wie der spanische Habsburgerzweig, der Repräsentant so vieler in den Grüften aller Länder in Staub zerfallender Herrlichkeiten, dem Geblüte nach die wirkliche Verschmelzung aller seinem Scepter unterthänigen, mit einander unverträglichen Elemente, dem jähen Verfalle entgegengehen wird. Als in

Deutschland ein Dürer seine grosse Passion entwirft, ein Burgkmair seine Laufbahn betritt, ein Peter Vischer Meister wird, da war daselbst der Bau des Kölner Domes soeben ins Stocken geraten, Schongauer gestorben, während ein Schüchlin und ein Zeitblom, ein Holbein der ältere und ein Wohlgemuth der frommen Einfalt des Spiessbürgertums soeben zum Abschlusse gebracht und werden in Portugal die Fundamente von Belem in den Boden eingesenkt. Maximilian I. war seinem Blute nach ebenso gut ein Portugiese wie ein Deutscher. Kein Wunder, wenn es in den Holzschnittfolgen, welche jene beiden grossen Meister für ihn entwerfen werden, an portugiesischen Reminiscenzen nicht fehlen wird.

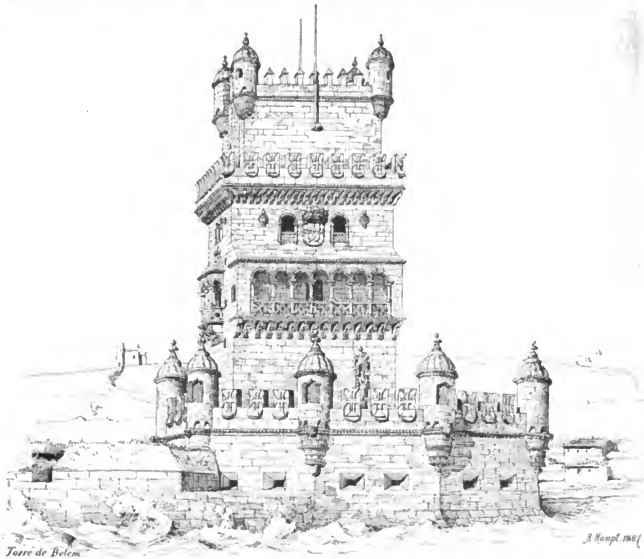


Abb. 8. Torre São Vicente zu Belem.

den angemessenen Ausdruck verliehen. In derselben Zeit erblüht in Italien die Wunderblume der Hochrenaissance, in Flandern die Bauperiode der grossen Rathhäuser und nach den van Eycks, Rogier v. d. Weyden und Memling die Epoche des Quintin Matsys, befindet sich Frankreich nach dem Abschlusse der Gothik knapp vor dem glänzenden Alter des Königs Franz, hat Spanien, unmittelbar vor dem Ansetzen des plateresken Stiles, die üppig dekorirten Thürme und Kuppeln seiner Kathedralen

Da werden im Triumphzuge Burgkmairs einherziehen die „Kalekutisch Leut“, die „wild Menschen“, die, nach dem Weisskunig, „ihre Wohnung haben in einem egk und Winkel der Welt“, in jenen „vernen Inseln des Mers, die dem König von Portugal unterthan sind“, und auch der Olifant wird in demselben zu sehen sein, der, nach der gleichen Quelle, bei den Vermählungsfeierlichkeiten Eleonorens in Lissabon die Blicke der schaulustigen Menge auf sich gezogen hat. An den Abschlussstellen aber auf

Dürers Ehrenpforte wird die Kette jenes Ordens prangen, den der „König von Fewreyssen“ — wir meinen Philipp den Guten — an dem Tage stiftete, da er sich mit der portugiesischen Königstochter vermählte. Wie wir oben gesehen haben, schoss von der üppigen vor und nach 1500 in Portugal sich entfaltenden Kunstblüte ein befruchtender Strahl auch nach Spanien herüber. Und selbst als mit der Weltmonarchie der Habsburger durch die Schüler Loyola's ein neues Element in das europäische Geistesleben eingetreten war, als dessen künstlerischer Ausdruck die Architektur eines Vignola nicht minder als die eines Borromini, die Malerei der Eklektiker ebenso gut wie die eines Caravaggio, Rubens und Murillo zu betrachten ist, selbst da wahrte, wie es sich gezeigt hat, Portugal eine geraume Zeit hindurch in seinen Kunstschöpfungen den seiner Eigenart und seinen Traditionen entsprechenden Charakter. Wie wir aus dem Werke von Albrecht Haupt (S. 34 ff.) ersehen, gelangte in der Dürerschen Zeit so manche folgenreiche Anregung von Deutschland nach den Ufern des Tejo hinüber. Die Kunstgeschichte wird sich die Frage vorzulegen haben, wie viel von dem charakterischen Gepräge der deutschen Renaissance etwa auf die Einflüsse der Kunst Lusitaniens zurückzuführen ist.

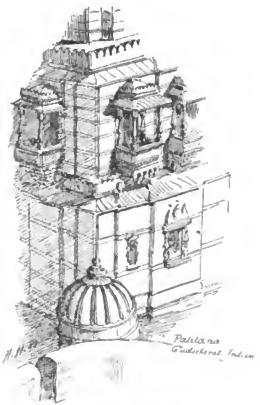


Abb. 9. Von einem indischen Tempel.
(Zum Vergleiche mit dem Torre São Vicente zu Belem.)

PIETRO ARETINO.

VON *ALB. SCHULTHEISS* IN MÜNCHEN.

II.

ARETINO war im allgemeinen redlich bemüht, das Lob derer, die ihn reich beschenkten, in den vollsten und höchsten Tönen zu singen. Beispiele für solchen Ausdruck der Dankbarkeit finden sich massenhaft in seinen Briefen, seinen Hymnen und Dedikationen. Auch verstand er es, die Namen der Freunde und hohen Gönner äusserst geschickt in einzelne Scenen seiner Lustspiele einzuflechten. So in der Cortigiana (III. Akt, 7. Scene) und im Marescalco (V. Akt, 3. Scene), wo der Pedante in geschraubter Rede den Tizian mehr als Herrn denn als Nacheiferer der Natur, den Sebastiano als den göttlichsten und den Sansovino als einen halben Michel Angelo bezeichnet. Aber Michel Angelo, den der Dichter vordem überschwenglich feierte, sollte es bitter büssen, dass er den Annäherungen des Zudringlichen gegenüber sich so kühl ablehnend verhalten hatte. Denn es kann nicht gelengnet werden, dass es dem frechen Spötter gelungen ist, dem grossen Namen des Meisters einen Makel anzuheften, der bis an seine letzten Lebensjahre an ihm haften geblieben. Die zwischen den beiden gewechselten Briefe sind aufgenommen in Dolce's Buch Lettere di diversi Eccel. Uomini, Vinegia 1554; später in Gaye's: Carteggio inedito d'artisti, auch H. Grimm in seinem bekannten Werk über Michel Angelo erwähnt des Streites in eingehender Weise.

Aretino hatte sich an den Meister gewendet mit der Bitte, ihm die Abbildungen der Grabmäler der Herzöge Giuliano und Lorenzo zu schicken, was denn Vasari auch besorgt. Über die Gabe und den Geber äussert sich der Beschenkte höchst anerkennend: „Schon in diesem Anfange zeigt er sich in der ganzen Fülle seiner Erhabenheit und man empfindet, dass solche Gaben vom Himmel nur selten sterblichen Menschen zu teil werden. Von der formenden Hand dieses grossen Mannes geht der Lebenshauch der Kunst aus; denn was er bildet spricht, bewegt sich und atmet. Nicht ich allein bin stolz auf den Besitz dieses Werkes, das Ihr mir mit Erlaubnis Eures Herrn gesendet habt, sondern ganz Venedig rühmt sich seiner."

Aretino hat es weislich vermieden, in dem Streite, was höher zu stellen, ob Farbe ob Zeichnung, eine bestimmte Stellung einzunehmen. Der warme Freund Tizian's, des grössten Koloristen seines Zeitalters, wendet sich persönlich an Michel Angelo. Er preist dessen Fähigkeit, durch den Umriss allein so Ungeheures auszudrücken, mit den überschwenglichsten Worten und führt dann fort: — „und somit ich, der ich durch Lob und Tadel so viel vermag, dass fast alles, was an Anerkennung sowohl als an Geringschätzung anderen zu teil geworden ist, durch meine Hand verliehen wurde, ich, dennoch sehr wenig und sozusagen nichts, begrüsse Euch. Euch gegenüber bleibt mir nichts als Ehrfurcht. Phidias, Apelles und Vitruvius stehen im Schatten neben Euch." — Dann spricht Aretino davon, wie er sich selber die Komposition des „Jüngsten Gerichtes", an welchem der Meister damals arbeitete, denke und drückt zum Schlusse die Versicherung aus, dass er zwar einen Schwur gethan, nie wieder nach Rom zu kommen, Michel Angelo's Werk aber werde ihn sich selbst treulos machen. Übrigens möge er sich von seiner brennenden Sehnsucht überzeugt halten, der Welt sein Lob zu verkünden." — Nun fühlte Michel Angelo sich freilich von solcher Anmassung höchst unangenehm berührt, doch durfte er, weil Aretino

in der That mächtig war, seinen Gefühlen der Verachtung nicht direkt Ausdruck geben und antwortete deshalb mit feinem Spott: „Euer Brief hat mich zu gleicher Zeit mit Betrübnis und mit Freude erfüllt. Erfreut hat er mich, weil er von Euch kommt, der Ihr einzig in Eurer Art seid, betrübt, weil bereits ein so grosser Teil meines Gemäldes fertig ist, dass ich Eure Gedanken nicht mehr dabei benutzen kann. Denn hättet Ihr das jüngste Gericht in Person mit angesehen, Ihr würdet es nicht besser haben beschreiben können, als es in Eurem Briefe geschehen ist. Was Euer Anerbieten betrifft, über mich zu schreiben, so macht es mir nicht nur Vergnügen, sondern, da Kaiser und Könige es für die höchste Gnade erachten, wenn Eure Feder sie nennt, bitte ich darum. Sollte Euch in Bezug darauf irgend etwas, was in meinem Besitze ist, erwünscht und angenehm sein, so biete ich es Euch an mit der grössten Bereitwilligkeit. Und was nun zum Schluss Euren Vorsatz anbelangt, nicht wieder nach Rom kommen zu wollen, so werdet demselben ja nicht etwa deshalb untreu, weil Ihr meine Malerei sehen wolltet. Das wäre wirklich zu viel. Ich empfehle mich Euch."

Aretino antwortet darauf am 20. Januar 1538. Er nimmt den Meister beim Wort und bittet ganz bescheiden um ein Stück Handzeichnung, „wie er es ins Feuer zu werfen pflege."

Nun ruht der Briefwechsel volle sechs Jahre, Michel Angelo hat nicht mehr geantwortet und Aretino ist es, der sich wiederum an den Meister wendet. Er schreibt, dass der Kaiser, gelegentlich einer Zusammenkunft in Pescheiera 1543, ihm ganz erstaunliche Ehren erwiesen habe. Cellini habe ihm geschrieben, dass Michel Angelo seine Grüsse wohl aufgenommen. Dies sei ihm mehr wert als alles, denn er verehre ihn. Er habe geweint, als er sein „Jüngstes Gericht" gesehen und danke Gott, zu seiner Zeit geboren zu sein. Tizian verehre ihn und halte glühende Reden zum Lobe seiner übermenschlichen Kunst.

Wiederum schweigt Michel Angelo und schickt erst, als Cellini des Aretiners Mahnung an das Versprochene überbringt, eine Gabe, die wohl mehr eine Verhöhnung als eine Ehrung bedeutete. Der Beschenkte verbarg seine Enttäuschung nicht; erst bat er unter wiederholten Lobeserhebungen und Schmeicheleien um Einlösung des ihm gegebenen Versprechens, dann verlangte er kategorisch zu wissen, ob er etwas erhalte oder nicht, er bestehe auf einer Erklärung oder seine Liebe werde sich in Hass verwandeln.

Als der Meister solchen Zudringlichkeiten das Schweigen der Verachtung entgegensetzte, schrieb im November 1545 Aretino an ihn jenen berühmten Brief, der von jeher als eine Musterleistung ausgesuchter Infamie bezeichnet worden ist. Er hatte eingehende Kenntnis von dem „Jüngsten Gericht" nehmen können durch die Zeichnungen des Kupferstechers Eneo Vico, der die grandios geniale Schöpfung wiedergeben konnte ohne die späteren Zuthaten, mit denen bekanntlich auf Befehl Pauls IV. der „Hosenmacher" Daniele da Volterra einzelne Gruppen versehen musste.

Des Aretiners Schreiben an Michel Angelo hat folgenden Wortlaut:

„Mein Herr! Nachdem ich nun die ganze Komposition Eures Jüngsten Gerichtes gesehen habe, erkenne ich darin, was die Schönheit der Komposition anbelangt, die berühmte Grazie Raffaels wieder; als ein Christ aber, der die heilige Taufe empfing, schäme ich mich der zügellosen Freiheit, mit der Euer Geist die Darstellung dessen gewagt hat, was das Endziel all unserer gläubigen Gefühle bildet."

„Dieser Michel Angelo also, so gewaltig durch seinen Ruhm, dieser Michel Angelo, so berühmt durch seinen Geist, dieser Michel Angelo, den wir alle bewundern, hat den Leuten zeigen wollen, dass ihm in ebenso hohem Grade Frömmigkeit und Religion abgehen, als er in seiner Kunst vollendet dasteht. Ist es möglich, dass Ihr, der Ihr Euch Eurer Göttlichkeit wegen zum Verkehr mit gewöhnlichen Menschen gar nicht herablasst, dergleichen in den höchsten Tempel Gottes hineingebracht habt? — — Ihr, der Ihr ein Christ seid, ordnet den Glauben so sehr der Kunst unter, dass Ihr bei den Märtyrern und heiligen Jungfrauen die Verletzung der Schamhaftigkeit zu einem Schauspiel arrangirt habt, das man in übelberüchtigten Häusern selbst nur mit abgewandten Blicken zu betrachten wagte. In ein üppiges Badezimmer, nicht in den Chor der höchsten Kapelle dürfte dergleichen gemalt werden. Wahrhaftig, besser wäre es gewesen, Ihr gehörtet zu den Ungläubigen, als in dieser Weise zu den Gläubigen gehörig den Glauben der anderen anzutasten. Aber so weit wird der Himmel nicht gehen, dass er die ausserordentliche Kühnheit Eures Wunderwerkes unbestraft liesse. Es wird, um so wunderbarer es dasteht, um so sicherer das Grab Eures Ruhmes sein."

Dann kommt der Aretiner auf sich selber zu sprechen.

„Gut wäre es allerdings gewesen, wenn Ihr mit aller Sorgfalt Euer Versprechen erfüllt hättet, wäre

in
ac
we
mi
er
ko
we
fe
be
ri
be
Bi
tr
m
fü
si
dz
w
ar
zu
nr
ja
se
pl

E
be
in

A
es
se
sa
li
se
g
er
G
be
R

er
sp
V
sa
be
S
V
w
av

DER GESPRUNGENE KESSEL

Verlag von A. Theodor, Leipzig

es auch nur um den bösen Zungen Schweigen zu gebieten, die da behaupten, nur ein Gherardo oder Tommaso wüssten Gefälligkeiten aus Euch herauszulocken. Aber freilich, wenn die Haufen Gold, die Euch Papst Giulio hinterlassen hat, damit seine irdischen Überreste in einem von Euch gearbeiteten Sarkophag ruhten, wenn so viel Gold Euch nicht zum Innehalten Eurer Verpflichtungen vermögen konnte, worauf sollte da ein Mann wie ich sich Rechnung machen? Freilich nicht Euer Geiz und Eure Undankbarkeit, o grosser Meister, sind daran schuld, dass Giulio's Gebeine in einem einfachen Sarge schlafen, sondern Giulio's Verdienste selber: Gott wollte, dass ein solcher Papst nur durch sich sei, was er ist, und nicht durch ein grossmächtiges Bauwerk erst, das Ihr aufführtet, etwas zu werden schien. Trotzdem aber habt Ihr nicht gethan, was Ihr solltet, und das nennt man stehlen."

„Hättet Ihr Euch bei der Komposition Eures Gemäldes an das halten wollen, was in meinem Briefe, den die ganze Welt kennt, an wissenschaftlicher Unterweisung über Himmel, Erde und Paradies enthalten ist, dann, ich wage es zu sagen, würde die Natur sich jetzt nicht schämen müssen, so grosses Talent in Euch gelegt zu haben, dass Ihr selber wie ein Götzenbild des Künstlertums dasteht. Im Gegenteil, es würde die Vorsehung Euer Werk beschützen, so lange die Welt steht. Euer Diener Aretino."

„P. S. Nun, da meine Wut gegen die Grausamkeit, mit der Ihr meine ehrerbietige Unterwerfung erwidert habt, ein wenig verraucht ist und da ich Euch, wie mir scheint, den Beweis geliefert habe, dass, wenn Ihr di vino seid, ich auch nicht d'acqua bin, zerreisst dieses Schreiben, wie ich es gethan und kommt zur Erkenntnis, dass ich allerdings darnach sei, um von Königen und Kaisern Antwort auf meine Briefe zu erhalten."

Aretino, der es immer verstanden, seinen Schriften die grösste Verbreitung zu geben, sorgte auch dafür, dass diese Epistel als Flugblatt in allen Kreisen Eingang fand, wohin der Name des grossen Meisters jemals gedrungen. Die Thatsache, dass solche Angriffe Michel Angelo schwer geschädigt, lässt sich durchaus nicht bestreiten; der ganze Fall zeigt aufs deutlichste, welch eminenten Einfluss auf alle Kreise der damaligen Gesellschaft ein Mann auszuüben wusste, der im Grunde genommen nichts weiter war als ein Schriftsteller, aber der erste im Zeitalter Gutenbergs, welcher die ungeheure Macht der Publizität für seine rein persönlichen und egoistischen Zwecke sich nutzbar zu machen wusste.

KLEINE MITTEILUNGEN.

* Die *Radirung nach Passini*, welche diesem Hefte beiliegt, reproduzirt nahezu in Originalgrösse ein anmutiges kleines Aquarell des berühmten Meisters, welches sich in der Sammlung *L. Lobmeyrs* in Wien befindet und uns von diesem zur Nachbildung freundlichst überlassen wurde. Wir sehen uns nach Venedig versetzt, an den Rand eines frühmittelalterlichen Ziehbrunnens, aus dem ein Mädchen, frisch und blond, wie der junge Tag, eben Wasser schöpft. Ein kupfernes Gefäss steht gefüllt links am Boden, mit dem andern macht sich das Mädchen zu schaffen, um es herabzulassen. Bewegung und Ausdruck der Gestalt sind ebenso lebensvoll und wahr wie der Ton des kleinen Bildes, dessen schlichte Haltung nur durch das gestreifte rote Brusttuch und die Schürze der Dirne eine lebhaftere Farbe bekommt. Das von links einfallende Licht schmiegt sich warm und wohlig an den weissen Nacken und die volle Wange der kleinen Rotblonde und streift neckisch ihr Näschen und ihre Lippe, während das von dem üppigen Stirnhaar beschattete Antlitz in reizendem Halbschatten liegt. Die zwei Tauben am Boden bringen uns einen Gruss vom Markusplatz. Rechts an den Brunnensockel hat der Meister die Bezeichnung geschrieben: Ludw. Passini 1885. — Das Original ist 27 c hoch und 17 c breit.

x. *Röchlings* Gemälde „Die Erstürmung des Gaisbergschlösschens", von *F. Krostewitz* radirt, war den Lesern dieses Blattes im September des letzten Jahrgangs versprochen (vgl. N. F., 1, Sp. 304); wir lösen unsere Zusage durch Beifügung des Blattes hiermit ein, damit die Leser in der Lage sind, die Lebendigkeit und Wahrheit der Schilderung selbst zu prüfen. Der Urheber des Bildes zählt zu den begabtesten jüngeren Schilderern des modernen Kriegslebens und von seiner Kunst ist in dieser Zeitschrift schon mehrfach die Rede gewesen (vgl. XXIII, S. 48).

Carl Frioehls liebenswürdige Künstlerindividualität ist uns im vorigen Jahre durch *J. Kessjari* ausführlich geschildert worden. Den anmutigen Proben seines sorgfältig geschulten Talents können wir heute eine neue anfügen; es ist ein Blatt aus dem soeben erschienenen Froschl-Album, das in einer originellen Mappe sechzehn der lieblichsten Rötelzeichnungen vereinigt, die durch Heliogravüre vervielfältigt wurden. Es sind vornehmlich Kinderscenen von zarter und feiner Ausführung, in denen oft auch ein liebenswürdiger Humor sich äussert. Das vorliegende Blatt führt den Titel „Es war einmal" und ist eine Schilderung des mitleidkümmerten dolce far niente, die schwerlich eine reizvollere Verkörperung finden kann. Das Werk selbst kostet 20 Mark und darf als elegantes Prachtwerk für die kommende Weihnachtszeit unbedingt empfohlen werden.

G. K. *C. Lemcke's „Populäre Ästhetik"*. „Es ist jetzt gerade ein Vierteljahrhundert seit dem Tage verflossen, an welchem Karl Lemcke's „Populäre Ästhetik" das Licht der Welt erblickte. Nachdem anfangs Oktober 1864 bei Seemann in Leipzig die erste und zweite Lieferung des Werkes erschienen war, folgte in den letzten Tagen des November, noch gerade früh genug für den Weihnachtstisch, der Schluss. Das Buch, das man ohne Übertreibung als eine Zierde der deutschen Litteratur in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bezeichnen kann, machte rasch seinen Weg. Schon im Winter 1866/67 musste der Verfasser an die Bearbeitung der zweiten Auflage gehen, und im November 1878 konnte er die Vorrede zu der fünften, jetzt vergriffenen Auflage niederschreiben. Lemcke, welcher im Jahre 1861 mit einer von echter Wärme der Empfindung zeugenden Gedichtsammlung hervorgetreten war, wagte im Frühling 1864 auf Grund umfassender Vorstudien den grossen Wurf, der ihm in so überraschender Weise gelungen ist. Seine Stärke ist die künstlerische, von poetischem Schwunge belebte Wiedergabe des mittelst scharfer Beobachtung und liebevoller Versenkung in das Objekt in Natur und Kunst Erkannten. Die eindringliche Sprache, der lebhafte Stil reissen den Leser hin, der mit steigender Sicherheit an der Hand eines zuverlässigen Führers das weite Gebiet des Schönen durchstreift. Die Kapitel über das Schöne in der Natur, die Völker der Neuzeit und die sehr ausführlich behandelte Dichtkunst sind wahre Glanzpartien des Buches. Selbst da, wo Lemcke keine spezielleu, insbesondere technischen Studien machen konnte — wir haben hier einige musische Künste im Auge — hat er, von sicherem Instinkte und dem Scharfblick des Genies geleitet, wenigstens bei Beurteilung der allgemeinen Bezüge der betreffenden Künste das Richtige getroffen und allgemein gültige Prinzipien aufgestellt. Hoffen wir, dass der verehrte Verfasser, dessen geistsprühende Vorlesungen uns seinerzeit im schönen Heidelberg zu hören vergönnt war, sein Lebenswerk nicht vergessen und bald zur Bearbeitung der von allen Interessenten mit Sehnsucht erwarteten sechsten Auflage schreiten wird."

Der am Schluss des vorstehenden, aus der „Allgem. Zeitung" vom 21. Dezember 1889 entlehnten Aufsatzes ausgesprochene Wunsch ist inzwischen in Erfüllung gegangen und Lemcke's Werk in einer nicht nur verbesserten, sondern auch verschönerten Auflage zum sechsten Male im Seemannschen Verlage in Leipzig soeben erschienen.

* *Kunstverein in Hamburg.* Wie wir seiner Zeit des ausführlichen berichtet haben, beabsichtigte der Vorstand des Hamburger Kunstvereins, um das Interesse für die originalen Schöpfungen der modernen Radirkunst zu heben und nach seinen Kräften zu fördern, für das Jahr 1890

— ERSTÜRMUNG DES GALBERGSCHLÖSSCHENS —

eine Originalradirung (Malerradirung) als Prämienblatt an seine Mitglieder zu verteilen. Diese Initiative des Vorstands hat nun erfreulicherweise in den massgebenden Kreisen reges Interesse hervorgerufen. Mit dem am 1. Oktober d. J. abgelaufenen Einlieferungstermine gingen eine Reihe von Originalradirungen dem Hamburger Kunstvereine zu, unter denen solche von B. Mannfeld in Berlin, „Goethes Gartenhaus in Weimar" und „Mondscheinlandschaft", sowie Landschaften von Heinrich Kohnert, Berlin, H. Petersen-Angeln, Düsseldorf, Wilhelm Feldmann, Berlin, Otto Singer, Düsseldorf, F. Krostewitz, Berlin, Otto Seltzer, München, hervorzuheben sind. Das Genre sowie die Allegorie sind vertreten durch Ludwig Kühn, Nürnberg, Georg Schaller, München und Frl. H. Laukota, Prag. Wie bekannt, erfolgt die Wahl des Vereinsblattes durch den Ausschuss des Kunstvereins; wir werden über den Ausfall der Wahl s. Z. berichten. Die Radirungen sind dem Publikum zur Besichtigung in den Ausstellungsräumen des Kunstvereins zugänglich gemacht. Auch über die Grenzen Hamburgs hinaus dürfte es von Interesse sein, zu sehen, dass die Originalradirung sich hier immer mehr Freunde und Anhänger erwirbt.

Das *Nationalmuseum in Florenz* ist einer vollständigen Umordnung unterzogen worden. Die Köln. Zeitg. berichtet darüber folgendes: „Unter den Sammlungen von Florenz ist das Museum die jüngste; erst als Florenz zur Hauptstadt erhoben wurde, kam man auf den Gedanken, die in den Schlössern, öffentlichen Gebäuden und Sammlungen zerstreuten Schätze an Bildwerken und kunstgewerblichen Gegenständen zu vereinigen. Der alte Palast des Stadtkommandanten, das Bargello, wurde bekanntlich dafür eingerichtet und in dem Stil wieder hergestellt, den er zur Zeit hatte, als Giotto die Kapelle darin malte; die Kunstwerke wurden aber in einer mehr zufälligen, wenig geschmackvollen und meist recht unvorteilhaften Weise aufgestellt. Späterer Zuwachs an verschiedenartigen Gegenständen hat diese ungünstige Wirkung noch verstärkt, und die Versumpfung aller Kunst- und Sammlungsverhältnisse in der Hauptstadt des ganzen Kunstlebens der nachklassischen Zeit zeigte sich auch in dem vollständig kritiklosen, unpraktischen kleinen Katalog, den man nach langen Jahren ausgab. So ist es fast ein Menschenalter geblieben, so war es noch im verflossenen Winter. Wer jetzt das Bargello wieder betritt, wird angenehm überrascht sein von der Umwandlung, die sich hier in kurzer Zeit vollzogen hat, als erstes Lebenszeichen des neuen Direktors, Dr. Umberto Rossi. Der grosse Saal im ersten Stock, der ursprünglich die Bildwerke Michel Angelo's und seiner Nachfolger beherbergte, ist jetzt — ein charakteristisches Zeichen der heutigen Kunstersteinung — den Skulpturen Donatello's eingeräumt worden. Und zwar sind Originale und Abgüsse um das mächtige Reiterbild des Gattamelata angeordnet, welches hier im Abguss erst zu seiner vollen Wirkung kommt. Die Kolossalstatuen Michel Angelo's und seiner Nachfolger haben im Umgange des Hofes ihren Platz gefunden, wo sie genügend zur Geltung kommen werden, wenn erst die Wände einen richtigen Anstrich erhalten haben. In dem kleinen Oberlichtsaal ebener Erde neben dem Hofe, in dem die berühmten Sängertribünen von Donatello und Luca della Robbia standen, sind jetzt mit dem Bacchus und mehreren kleinen Marmorskulpturen Michel Angelo's die gleichzeitigen kleinern Marmorreliefs, namentlich die Überreste von Rovezzano's Monument des heiligen Gualberto untergebracht. Jene Reliefs der Sängertribünen des Domes mussten an die Opera del Duomo abgegeben werden, die aus den reichen und mannigfaltigen Schätzen des Domes und des Baptisteriums, die nicht mehr für den Gottesdienst gebraucht werden, ein eigenes Museum zusammengestellt hat, welches im Winter eröffnet werden soll. Im Hauptgeschosse des Bargello sind neben dem Donatellosaal zwei kleinere Säle der Sammlung grosser und kleiner Bronzebildwerke belassen, doch sind dieselben vollständig nach ihrem künstlerischen Wert und ihrer geschichtlichen Folge umgeordnet worden; in der Mitte die grösseren Statuen, an den Wänden die Reliefs und Büsten sowie in Schränken die Statuetten und in den Fensternischen in Pultschränken die Plaketten. Erst in dieser neuen geschmackvollen Aufstellung bekommt man von dieser in ihrer Art einzigen Sammlung von Bronzen der Renaissancezeit, die durch einige unter den Antiken der Uffizien versteckte Bronzen vermehrt worden ist, einen richtigen Begriff. Die Uffizien besitzen übrigens, abgesehen von der noch immer verkannten Marmorgruppe des Bacchus mit Satyr von Michel Angelo, in der reichen Gemmensammlung, den Plaketten, Medaillen und den herrlichen Prachtgeräten aus edeln Steinen ein paar Abteilungen, welche sehr ungenügend aufgestellt sind und vielmehr in das Museo Nazionale gehören. Hoffentlich werden sie mit den verwandten Sachen im Palazzo Pitti und im Etruskischen Museum demnächst dahin übergeführt werden. In dem langen Saale vor der Kapelle, der bisher die Majoliken beherbergte, wird jetzt die Sammlung Carrand aufgestellt, welche vor kurzem von einem Franzosen „aus Hass gegen das republikanische Frankreich von heute" der Stadt Florenz, die er in den letzten Jahren bewohnte, vermacht wurde. Das Bargello hat durch diese köstliche Sammlung, deren Wert mit zwei Millionen Lire wohl nicht zu hoch gegriffen ist, seine wesentlichsten Lücken ausgefüllt: die Kleinkunst und das Kunstgewerbe des Mittelalters und der Renaissance. Die Elfenbeinskulpturen, die kleinen Bronzegeräte, Majoliken, Stoffe u. s. w. sind jetzt zum Teil in ganz hervorragender Weise im Museo Nazionale vertreten. Im oberen Stock des Museums sind in zwei Sälen, wie bisher, die kleineren Marmorskulpturen aufgestellt, aus denen jetzt jedoch die Arbeiten des 16. Jahrhunderts ausgeschieden sind; die darin verbleibenden Florentiner Bildwerke des Quattrocento sind in neuer und geschmackvoller Weise umgestellt. Dasselbe ist mit der grossen Sammlung von Robbia-Arbeiten in einem Nachbarsaale geschehen, die jetzt nach ihren Meistern gruppirt sind; an der Hauptwand Luca's eigenhändige Arbeiten mit der herrlichen, von San Pierino abgenommenen Lünette. In der Mitte des Saales sind passenderweise in mehrern Schränken die Majoliken aufgestellt, deren Vermehrung durch Arbeiten der Florentiner Fabriken sich Dr. Rossi zur Aufgabe gemacht hat. Die neue Aufstellung wird erst vollständig zur Geltung kommen, wenn die Wände der verschiedenen Räume, die jetzt eine dekorative Bemalung im mittelalterlichen Charakter des Gebäudes haben, einen für die darin aufgestellten Bildwerke vortheilhaften Anstrich bekommen, wofür jetzt gerade die Proben gemacht werden. Alle diese Arbeiten, die nach einigen Monaten schon dem Abschlusse nahe sind, hat Dr. Rossi vorgenommen, ohne auch nur einen Raum dem Publikum auf mehr als einige Tage zu schliessen; eine unerhörte Neuerung in Italien, wo für solche Zwecke sonst jahrelang die ganze Sammlung geschlossen zu werden pflegte. Ist doch seit etwa einem Jahrzehnt das Museum in Modena unzugänglich, weil ein Umbau der Räume vorgenommen werden soll, der heute noch nicht einmal angefangen zu sein scheint! Neben der

Umstellung hat Dr. Rossi zugleich eine Inventarisirung der ganzen Sammlung einschliesslich des Carrandschen Vermächtnisses angefertigt und einen Katalog vorbereitet, dessen Erscheinen schon für das kommende Jahr in Aussicht genommen ist. Die Gewähr dafür, dass wir darin eine hervorragend wissenschaftliche Arbeit erhalten werden, bieten Rossi's bisherige Veröffentlichungen über italienische Medailleure und Bildhauer. Möge es der jungen Kraft, die seit ein paar Jahren zur Bearbeitung der Kunstangelegenheiten in das italienische Ministerium gezogen ist und deren Einfluss sich jetzt schon aller Orten in vorteilhaftester Weise geltend macht, möge es Professor A. Venturi gelingen, für die Leitung anderer grossen italienischen Staatssammlungen Männer wie Dr. Rossi zu gewinnen, der blutjung aus seiner Stellung als Militärarzt in Mantua direkt an die Spitze des Bargello berufen wurde. Der Rücktritt Fiorelli's von der Leitung der Kunstangelegenheiten im Ministerium, der jetzt bevorsteht, wird hoffentlich die Veranlassung geben, einen Mann für diesen wichtigen Posten ausfindig zu machen, der neben dem Verständnis für die antike Kunst auch für die heimische Kunst des Mittelalters und der Renaissance ein wärmes Herz hat!"

=tt. *Hirschhorn am Neckar.* Die malerisch am Bergesabhange südöstlich von der Burg gelegene Karmeliterklosterkirche, welche 1406 zu Ehren der Madonna geweiht wurde, soll restaurirt werden. Das Innere des gotischen Bauwerkes zeigt überall Spuren alter Wandmalereien, darunter namentlich eine neben der Kanzel befindliche Jagdscene, welche zwei Personen zu Ross und vor ihnen zwei Jäger in Begleitung von Hunden darstellt.

=tt. *Heidelberg.* Die Wandgemälde in dem neuen, von dem Architekten *Lender* ausgeführten Rathaussaale sind nunmehr durch Professor *Lindenschmit*, München, fertig gestellt. Das Hauptbild zeigt „die Übergabe der Reformationsurkunde der Universität Heidelberg unter Pfalzgraf Otto-Heinrich im Jahre 1558". Bei den Figuren dieses Bildes wurden die in der städtischen Galerie vorhandenen Originalporträts von dem Künstler benutzt. In den Lünetten der vier Wände des Saales sind teils allegorische Figuren, teils Ansichten von Heidelberg zur Ausführung gebracht worden.

=tt. *Stuttgart.* König Karl hat beschlossen, dem 1793 verstorbenen Herzoge Karl Eugen von Württemberg, dem Erbauer des neuen Schlosses und Gründer der „hohen Karlsschule" ein öffentliches Denkmal hier zu errichten. Der Stuttgarter Bildhauer *Paul Müller*, Schöpfer der Eberhards-Marmorgruppe sowie des Herzog Christoph-Denkmales, ist nun auch beauftragt, Entwurf und Modell zu dem Monumente für Herzog Karl Eugen auszuarbeiten.

=tt. *Nürnberg.* Am 16. Oktober fand die feierliche Enthüllung des monumentalen Brunnens statt, dessen Grundsteinlegung am Tage des fünfzigjährigen Jubiläums der Eröffnung der ersten Eisenbahn Deutschlands von hier nach Fürth vorgenommen worden war. Der Brunnen trägt einen Genius und zeigt an zwei Seiten die lebensgrossen Figuren der Städte Nürnberg und Fürth, sowie Reliefs, welche den Verkehr vor und nach Eröffnung der Eisenbahnen zur Darstellung bringen. Entwurf und Modelle rühren von dem Bildhauer *Schwabe*, Professor an der Nürnberger Kunstgewerbeschule, her und den Erzguss besorgte die *Lenzsche* Anstalt in Nürnberg.

Berichtigung. Im ersten Heft der Zeitschrift ist auf Seite 12, erste Spalte, Zeile 21 von unten zu lesen: *befremdende* statt befreundete.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

R. REINICKE ✓ PHOTOGRAVURE VON H. PRUSSGOTT WIEN

ZUM BALL

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig

R. Reinicke f.

Photogravure von H. Th. Bruns in Berlin.

ZUM BALL.

Verlag v. R. A. Seemann in Leipzig.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

RENÉ REINICKE.

MIT ILLUSTRATIONEN.

AUS der Unzahl junger Talente gewöhnlichen Schlages, welche der Strom der naturalistischen Kunst unserer Tage flüchtig an die Oberfläche trägt, sehen wir von Zeit zu Zeit höher begabte Naturen auftauchen, welchen es durch die Eigenartigkeit ihrer Erscheinung sofort beim ersten Hervortreten gelingt, die Aufmerksamkeit der ernsten Beobachter an sich zu fesseln. Sie pflegen sich nicht allzulange in der akademischen Laufbahn aufzuhalten; schnell erkennt ihr Genius, was ihm zu seinem Fluge dient; nicht selten muss da der Lehrer selbst gestehen, dass ihn der Zögling bereits um Kopfeslänge überragt, und bald nach dem Austritt aus der Schule begrüsst diesen der Zuruf: Blutjung und schon ein vollendeter Meister!

Eine solche Erscheinung seltener Art ist *René Reinicke* in München, mit dem wir die Leser heute näher bekannt machen wollen. Seit Jahr und Tag begegnen uns fast allmonatlich in den „Fliegenden Blättern" reizvoll gezeichnete Illustrationen von seiner Hand.[1]) Und eben erscheinen, wie die „Kunstchronik" bereits gemeldet, unter dem Titel „Spiegelbilder aus dem Leben" (bei Fr. Ad. Ackermann in München) vierzig in Kupferlichtdruck reproduzirte Darstellungen, welche von der ausserordentlichen Begabung des Künstlers einen vollen Begriff geben.

René Reinicke ist ein geborener Norddeutscher. In Strenz-Nauendorf, einem wohl den meisten unserer Leser völlig unbekannten kleinen Ort bei Halle, hat er im Jahre 1860 als der Sohn eines armen Landmannes das Licht der Welt erblickt und mit einer grossen Geschwisterschar die Dorfschule besucht. Dem armen hungernden und frierenden Knaben blühte nie ein Rosenblatt, nur Dornen sind ihm als stumme, garstige Lebensgefährten seiner Jugend hochaufgeschüttet zu teil geworden. Zu seiner Armut und Verlassenheit gesellte sich Kränklichkeit, als traurige Folge der schlechten Ernährung, die auch noch in seinen Jünglingsjahren eine herbe Rolle spielte; eine Uebersiedelung nach Berlin machte die Sache nur noch schlimmer und wäre geeignet gewesen, auch seinen Bildungsgang zu hemmen, wenn Reinicke im Vollbewusstsein dessen, was in ihm schlummerte und sich lauter und gewaltiger in ihm regte, nicht seine ganze Energie zusammengerafft hätte, um sich aufrecht zu halten. Auf eigene Faust und mit dem Vorsatz, etwas zu wollen, in dem

1) Nicht zu verwechseln mit den Beiträgen von *Emil Reinicke* (geb. 1859 zu Zerbst in Anhalt), einem Schüler der Dresdener Akademie und Richtungsgenossen Oberländers.

Bewusstsein, etwas zu können, kam er nach Weimar, wo er drei Jahre bei Professor Struys als eifriger Schüler aus- und einging.

Das ärmliche Dasein, das dem jugendlichen Akademiker beschieden war, hinderte ihn nicht, sein erstes Bild, eine mächtige Leinwand, der Gemeinde seines Geburtsortes zu schenken. Das Bild stellt eine Episode aus dem dreissigjährigen Kriege dar, bei welcher der kleine Ort sich durch Kampf und Patriotismus ausgezeichnet hatte. Reinicke nennt den Weimarer Aufenthalt sein „Künstlers Erdenwallen", ausgestattet mit all der Misère, die auch nicht einen einzigen Sonnenstrahl der Poesie in seine Werkstatt dringen liess. Verlassenheit und Not sind seine ständigen Ateliergenossen. Aber sein Genius wacht und treibt ihn fort nach Düsseldorf. Zu Fuss kommt er dort an und findet Aufnahme im Atelier Eduard von Gebhardts. Hier wirkt es sich schon besser; Reinicke arbeitet mit dem jungen Vautier und anderen jungen Burschen, die in der Sturm- und Drangperiode des modernen Realismus herumwirtschaften, und von einem stürmischen Wandertrieb erfasst in Paris die hohe Schule des neuen Stils erkennen. Reinicke warnt die jungen Freunde: „Lasst euch von Frankreich nicht umgarnen, wenn ihr nichts anderes wollt als nur das Schlechte von den Pariser Paletten abgucken und das Gute und Grosse der Franzosen nicht erfassen könnt."

Auf nach München also! Bruno Piglhein ist der richtige Mann für alle aufstrebenden Talente, er hat ein grosses weites Atelier, kein Professor in München kann so lehren und unterrichten wie er, er kennt die technischen Kunstgriffe wie sein Vaterunser. Bruno Piglhein nimmt das junge Volk bei sich auf, und nun geht es an eine förmliche Schwelgerei in Technik, Farbe und Wirkung. Der liebenswürdige und humane Lehrer hat Freude an seinen jungen Sprossen, die bereit sind, für ihren Schutzherrn durchs Feuer zu gehen. Reinicke ist inzwischen 25 Jahre alt geworden; es reift der Mann, es wächst die Kraft. Da übernimmt Piglhein den gewaltigen, ernsten Auftrag, das Panorama „Jerusalem und die Kreuzigung Christi" zu malen. Er veranlasst Reinicke, ihn als Gehilfe nach Palästina zu begleiten. Hier geht dem jungen Künstler eine neue Welt auf. Ein monatelanges Forschen und Studiren beginnt. Die Farbenpracht des Orients, das Bunte, Malerische seiner Erscheinung erweckt in Reinicke eine völlig neue Anschauungsweise. Ein photographischer Apparat für Detailaufnahmen war mitgenommen, aber Reinicke hat zwei helle und scharfe Augen im Kopf; diese sind ein besserer Apparat, er malt mit Schnelligkeit und Sicherheit, was sich ihm darbietet. So entstehen wohl an fünfzig Studienblätter, die alle für das grosse Panorama demnächst mitwirkend in Verwendung kommen sollen. Land und Leute werden durchforscht, ein Ritt in die Wüste Juda auf Kameleu und Eseln giebt Gelegenheit zu Jagden auf Schakale und anderes wenig waidgerechtes Gesindel. Aber auch eine wunderbare Ausbeute an morgenländischen Kostümen, Gerätschaften, Schmucksachen wird gehalten, so rechtes Futter für die Atelierschränke, so rechte Augenweide für die Kollegen daheim, und mit Eindrücken, die jedermann erfreuen, ein Künstlergemüt aber doppelt ergötzen, tritt Reinicke die Heimreise an. Jetzt geht er schon ganz anders an die Arbeit als früher, ein grosses, stattliches Atelier wird gemietet und neben dem eifrigen, ernsten Studium, in welches er sich von dem oft allzulauten Künstlertreiben zurückzieht, beginnt er die lustige Arbeit als Illustrator der „Fliegenden Blätter". Ernst und Fleiss und ein zielbewusstes Können sind dabei des Künstlers stille Gefährten; er hat sich abgeschlossen vor allzu wohlwollenden Freunden, die ihn ausnützen wollen, die seine enorme Fähigkeit erkennen, sie aber vor der Welt nicht anerkennen mögen. Reinicke leidet eine Zeitlang unter dem bedrückenden Gefühl, beneidet zu werden. Aber er hat Freunde, die er nicht gesucht, die ihn gefunden, die den lauteren Zug seines Wesens, die Wahrhaftigkeit seiner Gesinnung und seines Strebens erkennen, die in sein klares, ruhiges Künstlerange geschaut haben. Zu diesen Freunden gehört auch sein Münchener Verleger, dem es Freude machte, ihm manches frisch von der Staffelei weg zu kaufen, und der im Laufe der Zeit nach und nach eine ganze Serie von Blättern, Bildern, Gouaches, Aquarellen, Grisaillen und Ölmalereien in seinem Atelier entstehen sah. So gestaltete sich ein aus zwanglosen Blättern zusammengefügtes Bilderwerk, welches heute im Prachtbande vor uns liegt, und von dem man schon beim ersten flüchtigen Durchsehen sagen darf, dass es keine bestellte Ware, sondern der freie Erguss einer berufenen Künstlernatur ist.

René Reinicke vertritt, wie Oberländer, Meggendorfer, Nagel, Schliessmann u. A., in den „Fliegenden Blättern" eine bestimmte Spezialität, welche dem von Schlittgen kultivirten modernen Genre verwandt, aber von diesem doch auch wieder charakteristisch verschieden sich erweist. Reinicke ist feiner, malerischer und geschmackvoller als alle seine Rivalen. Er schaut mit dem untrüglichen Blick des Menschenkenners

in die ihn umgebende lebendige Welt, durchdringt ihr Innerstes, verspottet ihre Schwächen; aber er bleibt nicht haften am Gewöhnlichen, sondern weiss auch die Alltäglichkeit mit künstlerischem Reiz auszustatten und verweilt am liebsten bei der Schilderung weiblicher Anmut und Jugendfrische. Man hat

Für die „Spiegelbilder aus dem Leben“ wurde desshalb die mechanische Vervielfältigung des Kupferlichtdrucks gewählt, in der sich die Behandlungsweise des Künstlers am unmittelbarsten reproduziren lässt. Es sind in der That „Momentbilder in einem Spektroskop,“ die man hier vor sich zu sehen glaubt.

Im Foyer. Von R. Reinicke. (Spiegelbilder aus dem Leben.)

ihn deshalb mit gutem Recht „liebenswürdiger als Menzel“ genannt, mit dessen geistvollem Realismus er sonst in der nächsten Beziehung steht. Wie Menzel, stellt auch Reinicke die höchsten Anforderungen an die Technik des Xylographen; nur die virtuoseste Hand vermag die zarten Abstufungen seiner Licht- und Schattenführung, das Momentane seiner Bewegungen und seines Ausdruckes wiederzugeben.

Die Sphäre der Darstellungen ist vornehmlich die der eleganten Welt, fast durchgehend mit leicht erkennbaren Reminiscenzen an München, an sein Ausstellungs- und Theaterleben, seinen Fremden- und Strassenverkehr. Mit bewunderungswürdiger Schärfe weiss unser Künstler die verschiedenen Schichten der Gesellschaft zu kennzeichnen, in unvergleichlich feiner Abstufung z. B. auf den Blättern „I. Rang.

II. Rang, III. Rang" mit ihren charakteristischen Uebergängen von der glänzenden Aeusserlichkeit und Blasirtheit der vornehmen Kreise bis zu dem Ernst und der begeisterten Hingebung wahrer Zuhörerschaft in den „oberen Regionen". Aber am liebsten verweilt der Schilderer in den Zirkeln der jungen Damenwelt und ihrer Anbeter, wie sie auch in Reinicke's Beiträgen zu den „Fliegenden Blättern" das stets neu variirte Lieblingsthema bilden. In diesen Bildern kommt sein erlesener Geschmack, sein zarter, jugendfrischer Schönheitssinn zum reinsten Ausdruck, und zwar niemals auf Kosten der Wahrheit, niemals im Dienste eines fremden Ideals, einer äusserlichen Konvention oder mit dem Aufwande jener schauspielmässigen Modetracht, die so wenig in unsere Zeit passt wie das hergebrachte deutsche Renaissancezimmer, sondern stets durch und durch echt und lebensvoll ist, so dass wir keinen Augenblick daran zweifeln, all diesen liebreizenden, hübsch angezogenen Geschöpfen und ihren Begleitern jeden Tag auf unsern Strassen und Plätzen begegnen zu können. Die Braut, die zum Standesamt fährt, die junge Dame in der Balltoilette, beide im Begriff, eben in den Wagen zu steigen, die Scene im Foyer mit dem seiner Herrin den Pelzschuh ausziehenden Diener, das duftige Anfangsbild der Reihe, „Frühlingsblumen" betitelt, die „Haltestelle," „Aschermittwoch" und das eine Blatt „In der Kunstausstellung" mögen als die bezeichnendsten Beispiele dieser Gattung hier herausgehoben werden. Dass zu den Lichtpunkten des Lebens dann auch dessen Schattenseiten treten, wird man von einem so treuen Schilderer, wie es Reinicke ist, nicht anders erwarten. Aber er begeistert sich für diese Nachtbilder nicht, er ist kein ausschliesslicher Bewunderer des vierten Standes, er schwelgt nicht in den Hässlichkeiten und Gemeinheiten der Menschennatur, wie manche unserer modernen Realisten der Malerei und der Bühne. Sein gesunder Sinn und sein gebildeter Geschmack haben ihn auf die nämliche Bahn gebracht, welche Scribe, der Schöpfer des modernen französischen Lustspiels, einmal seinen jungen Kollegen mit folgenden Worten empfahl: „Dem Zuschauer Dinge vor die Augen zerren, die er unausgesetzt zu Hause sieht, ist sicher nicht das Mittel, um ihm zu gefallen. Es bedarf eines poetischen Hauches für die Gebilde der Kunst, eines *Gegensatzes, der die Welt des Scheines und die der Wirklichkeit auseinanderhält.* Stellt nicht die Dinge wie sie sind auf die Scene, nur wie sie sein können und möglich sind." Wir können es nur aufs lebhafteste wünschen, dass Reinicke diesen Zielen treu bleibe und dass ihm recht viele dichterische und künstlerische Talente darin nachfolgen!

Starke Einbildung. Von R. Reinicke (Fliegende Blätter 1880.)

Ein besonderer Reiz der Lebensbilder des Künstlers beruht auf ihrem landschaftlichen und architektonischen Teil. Er ist dem figürlichen vollkommen ebenbürtig und unterstützt aufs wirksamste die Haltung und Stimmung des Ganzen. Der Blick aus dem Hôtelomnibus, mit den zwei verschlafenen, eben angekommenen Fremden, auf den Bahnhofsplatz mit seinem Wagenstand und Menschengewimmel, die Karnevalscene vom Theater mit der Fernsicht in das beleuchtete Innere des Festlokals, die „Windige Ecke," das „Strasseuleben," der „Herbst" u. a. sind ebenso vollendete Meisterstücke der Vedutenwie der Figurenmalerei.

Der Onkel. Von R. Reinicke. (Spiegelbilder aus dem Leben.)

Ein Hauptvorzug der heliographischen Reproduktion des Werkes ist die getreue Wiedergabe der künstlerischen Handschrift des Malers. Man hat die ganze Vortragsweise klar vor Augen und folgt vornehmlich auf den Blättern, die im Original in Öl gemalt sind, mit wahrem Vergnügen Reinicke's flott und breit hingesetzten Pinselstrichen. So kann nur malen, wer vortrefflich zeichnen gelernt hat! Auch als Proben meisterlicher Technik und mustergültiger Schulung sind die Blätter daher von dem höchsten Interesse. Das Auge des fertigen Künstlers wird sie mit nicht geringerem Respekt betrachten, wie sie dem Lernenden als leuchtende Vorbilder dienen können. *C. v. L.*

JEAN-FRANÇOIS MILLET.

VON *RICHARD GRAUL.*

MIT ABBILDUNGEN.

II.

N Barbizon, auf dem Lande, war Millet in seinem wahren Element. Die herrliche Natur, die ihn umgab — die weite Ebene der Brie und der grossartige Wald von Fontainebleau — das war es, was den Künstler angezogen hatte und zu dauerndem Bleiben fesselte. Er war nicht der erste, der Barbizon für die Malerei entdeckte. Vor ihm schon hatte der Sturm des Jahres 1848 einige Maler aus Paris verscheucht und in den stillen Winkel am Waldsaum geführt; und zugleich mit Millet war sein Freund, der Landschafter Emile Jacque ausgezogen. Von allen, die in Barbizon weilten, zog Millet besonders Théodore Rousseau an, der eigentliche Erwecker des paysage intime, jener Landschaftsmalerei, welche mit voller Hingebung die intimen Seiten der Natur aufsucht und durch harmonische Stimmung eine poetische Verklärung scheinbar prosaischer Vorwürfe erreicht. Nach einer Weile zögernder Beobachtung schlossen Rousseau und Millet einen Freundschaftsbund, der bis zum Tode des ersteren (1867) währte. Wenngleich beide Künstler, als sie einander kennen lernten, über ihr Streben und Wollen sich klar waren, so war doch der gemeinsame Verkehr für beide bedeutungsvoll.

„Dans l'art il faut y mettre sa peau“ — das war ein Glaubenssatz Millets. In Paris, da er den Kampf mit der Not des Lebens führen musste, hatte er seine Richtigkeit erprobt. Auch in Barbizon hatte Millet noch lange Zeit zu ringen und zu kämpfen, um sich und den Seinen das Dasein zu sichern. Aber die Hauptstationen seines Leidensweges, seiner Künstlerpassion hatte er hinter sich. Die zahlreichen Geldverlegenheiten, von denen in dem nachgelassenen Werke seines Freundes Alfred Sensier die Rede ist, machen, so häufig sie auch auftreten, denn doch nicht den Eindruck einer hoffnungslosen Lage; sie zeigen nur, dass der geniale Künstler keine wirtschaftlich beanlagte Natur gewesen ist, und dass seine gute Frau ebenfalls kein ökonomisches Talent war. Denn für die Verhältnisse eines an Einfachheit gewöhnten Landmannes, der er zeitlebens war, hat Millet in Barbizon ziemlich viel verdient. Und als einmal sein künstlerischer Ruf feststand, wurden seine Verhältnisse recht erträglich. Eine wackere Schar kunstsinniger Freunde stand ihm jederzeit zur Seite, die Käufer seiner Bilder mehrten sich. Und als gar im Jahre 1859 der Staat ihm einen Auftrag gab und im folgenden Jahre der unlängst verstorbene Bruder des Malers Alfred Stevens — Arthur Stevens — ihm auf Jahre hinaus Skizzen und Bilder abkaufte, hatten die Verlegenheiten ein Ende. Dennoch besitzt die Legende von der ewigen Not Millets eine seltene Zählebigkeit; als es bei der Vente Secrétan 1889 galt, den Wert des „Angelus“ zu unglaublicher Höhe zu steigern, wurde die Presse nicht müde, das Leid des armen verkannten Genies anzustimmen. Es war Übertreibung und absichtliche Entstellung.

Millet war in Barbizon nicht unglücklich. Die Thätigkeit, zu der ihn die ländliche Umgebung, die er liebte, anregte, war die Erfüllung seines Herzenswunsches. Er wollte Bauernmaler sein, und da, in der Freiheit der Natur, konnte er es sein, unbekümmert um das Treiben anderer. Alles auf dem Lande interessirt ihn; die Ruhe der Natur und ihre Aufregung, die harte Mühe der Menschen, ihre Sorgen, ihre Freuden, alles beobachtet er.

In einem kleinen Bauernhaus richtete sich Millet mit den Seinen ein, wie ein Bauer. Später kaufte er ein Haus und Grund und Boden. Ausser gelegentlichen Besuchen in Paris unterbrachen nur wenige Reisen seinen Landaufenthalt. In die Heimat reiste er mehrmals: 1853, 1854, 1866 und während des deutsch-französischen Krieges. Auch nach Vichy begleitete er einige Male seine leidende Frau und 1868 machte er einen Ausflug nach dem Elsass und nach der Schweiz. Wichtig für sein Schaffen waren nur die Aufenthalte in der Bretagne, wo er die Erinnerungen an seine Jugend auffrischte und Studien die Menge nach Barbizon brachte.

Wie ein Bauer ging Millet in Barbizon umher. Mit einer alten roten Matrosenkutte, wie sie in seiner Heimat getragen wird, mit Holzschuhen und einem wettergeprüften Strohhut, so sah man ihn Wald und Flur durchstreifen. Das Herz ging ihm dabei auf; mit der Freude eines Kindes gab er sich der Natur hin. Und wenn er so in der Freiheit umherzog, aufmerksam auf alles, was ihn umgab, da kamen ihm merkwürdige Gedanken. Ein dichterisches Gemüt sprach in ihm, er träumte eine glückliche Welt, natürliche Menschen in einer grossen erhabenen Natur. „O wenn Sie sähen“ — so schreibt er einmal seinem Freunde Sensier — „wie schön der Wald ist! Ich laufe gegen Abend manchmal hinein und komme jedesmal wie ein Zermalmter zurück. Eine Ruhe herrscht da und eine Grossheit, die so ungeheuer ist, dass ich an mir wirklich eine Anwandlung von Furcht bemerke.“

Ähnliche Stimmungen beschlichen Millet oft. Ging die Sonne zur Rüste, dann dämmerte in seiner Phantasie eine ganze Welt geheimnisvoller Wesen auf. Die Märchen und Legenden, die er als Kind staunend vernommen hatte, wurden in ihm wieder lebendig. Den Spuk ihrer geisterhaften Wesen sah er wie leibhaftiges Geschehen. „Hört ihr nicht dorten im Grunde von Bas-Bréau den Sabbat der Hexen, den Schrei der Kinder, die sie erwürgen, und der Rasenden Lachen? Wohl ist es nur das Gekreisch nächtlicher Vögel und der Raben Gekrächze, und doch gebiert die Nacht, die grosse Unbekannte, die dem Lichte nachfolgt, Schrecken und Angst in der Brust. Ich sage euch, alle Märchen haben einen vernünftigen Grund, und wenn ich einen Wald zu malen hätte, nicht an Smaragde und Topase, an all den Schmuck und Glanz köstlicher Farben sollte man denken, sondern an jene mächtigen Laubdächer und ihre tiefen Schatten, bei deren Anblick das Herz des Menschen sich erweitert oder beklommen wird. Seht, wie dort die Macht der Elemente Felsenmassen durcheinander geworfen hat! Ein Chaos ist es aus vorgeschichtlicher Zeit! Furchtbar muss es gewesen sein, als Geschlechter der Menschen von jenen Massen zermalmt wurden, die Wasser Besitz nahmen von der Erde und allein der Geist Gottes über allem Unheil schwebte: Et spiritus Dei superabat super aquas! Poussin vielleicht allein hat dieses Ende einer Welt begriffen.“ So ähnlich ging Millets Rede, wenn er der Natur nachsann. Es sind nicht die Worte eines Naturalisten, als welcher Millet oft hingestellt worden ist. Er mag noch so sehr sich bemühen, dem Vorbilde der Natur in allem und jedem zu folgen, so wie er ihre Erscheinungen sieht, sieht sie der Poet und seine Darstellung, die er so natürlich wie möglich beabsichtigt, trägt deutlich den Stempel seines Temperamentes: ein Hauch träumerischer Melancholie liegt auf ihr. Ein Streben, sie zu typischer Bedeutung zu erheben, sie zu stilisiren mithin, adelt sie. Millet will mehr, als die Natur abschreiben. Ein Brief, den er an Sensier schrieb, lässt es erkennen. Er ist oft citirt worden, aber so charakteristisch, dass wir es uns nicht versagen konnten, einige Stellen daraus hier mitzuteilen. Millet sagt da: Was mich am meisten in der Kunst berührt, „c'est le côté humain, et si je pouvais faire ce que je voudrais, ou tout au moins le tenter, je ne ferais rien qui ne fût le résultat d'une impression reçue par l'aspect de la nature, soit en paysages soit en figures.“ Und wie spricht die Empfindung des vielgeprüften Mannes aus den folgenden Worten: „Ce n'est jamais le côté joyeux qui m'apparaît; je ne sais pas où il est, je ne l'ai jamais vu. Ce que je connais de plus gai, c'est le calme, le silence dont on jouit si délicieusement, ou dans les forêts, ou dans les endroits labourés, qu'ils soient labourables ou non; vous m'avouerez que c'est toujours très rêveur et d'une rêverie triste, quoique bien délicieuse.“

* * *

Solche Ansichten sind nicht diejenigen eines Naturalisten, der die „nackte Wahrheit“ sagen will. Und doch erschien der Menge, was Millet in den fünfziger Jahren schuf, wie eine hässliche Augengrobheit. Der „bourgeois“ von dazumal — wie auch der Philister von heute, — gewöhnt an gefälligen Augenschmaus, verstand die ländliche Natur nur im Spiegelbild einer Romantik, die ihm den Gegenstand der Schilderung in „interessanter“ und anmutiger Erscheinung oder mit dem Reiz empfindsamen Gehaltes vorführte. Den modisch Verbildeten erschien Millet als sozialistischer Protestler.

Diese Werke, die so viel Ärgernis erregten, sind der „Säemann“ (1850), „Bauer und Bäuerin zur Arbeit gehend“, die „Heubinder“ (les botteleurs), die „Schnitter“ (auch Ruth und Boas genannt), eine „Schafschererin“, der „Baumpfropfer“ (1855), ein „Schafhirt“ (Nachtstück, 1856), endlich die „Ährenleserinnen“ (les glaneuses, 1857). Das sind die hauptsächlichsten Werke der fünfziger Jahre. Schon die einfache Aufzählung der Bildertitel zeigt, dass Millet hielt, was er versprochen hatte, als er 1848 mit seinem Kornschwinger aufgetreten war. Durch nichts liess er sich irre machen in seiner Bauernmalerei, er beharrte auf dem selbstgebahnten Wege und die Werke, die wir nannten, bedeuten ebenso viele Stufen zu der Vollkommenheit, die er mit den berühmten Ährenleserinnen erreichte und von deren Höhe er nicht wieder herabstieg.

Was er wollte, stand ihm ja klar vor der Seele, aber es kostete ihm Mühe, die rechten Mittel des Ausdruckes zu finden. Dem Säemann, den Schnittern zum Beispiel, merkt man an, dass ihm die Geläufigkeit in der Wiedergabe seiner Empfindung noch fehlte. Von letzterem Bilde meinte er selbst: „Je me fais l'effet d'un homme qui chante juste, mais avec une voix faible et qu'on entend à peine.“ Keine Allgemeinheiten wollte er geben, keine summarische Andeutung des Arbeiters auf dem Feld und der Natur, wahrheitsgetreu sollten die Dinge erscheinen, ehrlich vor allem sollte die *ethische* Grösse seines Fühlens offenbar werden, denn um eine ästhetische Wirkung nach konventionellem Kanon war es Millet erst in zweiter Linie zu thun. Sein Säemann — die Skizze dazu reproduziren wir — ist ein knochiger, hagerer Mensch, aber es liegt ein grossartiger Zug in

Die Spinnerin. Von J. F. Millet.

der Art, wie er den Samen ausstreut, in dem einfachen Rhythmus seines Gliederspiels. Théophile Gautier nahm kräftig Partei für das Werk, das doch etwas pathetisch wirkt; auch den „Heubindern" wurde er gerecht; er lobte die Energie und Treue der Schilderung, nur die allzu pastose Malerei oder vielmehr Spachtelei tadelte er: die Mache war noch roh. Es dauerte auch noch einige Zeit, ehe Millet zu einer einfacheren und besseren Malweise gelangte.

Den Schnittern gegenüber kann derselbe Tadel erhoben werden, aber wie genau sind diese Arbeiter charakterisirt und wie grossartig stilisirt Millet die Gestalten! Die Hitze des Tages, an dem sie sich mühen, ist erstaunlich zur Vorstellung gebracht, sie brütet auf dem Felde, dass es scheint, als sollten die armen Menschen mit ihren schwieligen Händen, den groben Gliedern und dem stumpfen Ausdruck ihrer Gesichter vergehen, hinwerden bei ihrer Arbeit. Gewiss sind diese Bauern keine eleganten Gestalten, lustige Gesellen, wie Léopold Robert's Campagnaschnitter. Aber so häselich und gewöhnlich sie sind und elend in Lumpen gehüllt, eine Glorifikation des Stumpfsinnes sind sie nicht. In der Art, wie Millet sie geschildert hat, steckt eine wilde, unbewusste Grossheit, etwas Imponirendes, das auch Widerwillige packte, wenn ihnen das Bild wie ein wüstes Traumbild vorhistorischer Zeit erschien. Trotz der noch ungeschickten Malweise offenbart das Bild eine Energie der Auffassung und Durchführung, einen Ernst der Gesinnung und eine Ehrlichkeit im Ausdruck einer in ihrer Schlichtheit grossen Seelenstimmung, dass es nicht wirkungslos vorübergehen

Der Aufbruch zur Arbeit. Nach der Radirung von J. F. Millet (1868).

konnte. Millet wusste sich und seine Bauern in Respekt zu setzen. Unter den Künstlern und Kritikern fand er auch Verständnis. Gautier wieder und ein so geschmackvoller Mann wie Paul de Saint-Victor fanden Worte der Bewunderung für dies homerische Idyll in Millets derber Mundart. Jules Breton, der gefeierte und beliebtere Rivale Millets, empfing, wie er in seiner unlängst veröffentlichen Autobiographie erzählt, einen lebhaften Eindruck von dieser ungeschminkten Bauernmalerei, die ein amerikanischer Maler, William Morris Hunt, erwarb.

Deutlicher und besser spricht sich Millet aus in dem „Baumpfropfer“ und in den „Ährenleserinnen“. Zu dem ersteren Bilde regte ihn ein schlichter Vers seines Lieblingsdichters Vergil an:

Insere, Daphne, piros, carpent tua poma nepotes.

Nüchtern ist das Motiv, höchst einfach seine malerische Ausgestaltung: ein Bauer pflanzt ein Reis auf einen Baumstumpf im Garten hinter seiner Hütte, sein Weib mit dem Kind auf dem Arm sieht ihm zu. So trivial die Aufgabe scheint, sie ist nicht im Simplicitätsstil gewisser heutiger Naturalisten gelöst. Millets stumpfgetönte Schilderung weckt unwillkürlich den Gedanken an eine Art heiliger Handlung, die dieser ganz von dem Ernst seiner Thätigkeit erfüllte Bauer schweigend vollführt, indem er ein Reis setzt, das einem zukünftigen Geschlecht erst Früchte tragen wird. Wieder, wie überall bei Millet, sind es gewöhnliche Menschenkinder, die er vorführt, und doch ist etwas in ihnen, das uns erhebt über die traurige Nüchternheit, die Erbärmlichkeit im Dasein der Armen, etwas das uns erinnert an eine bessere, schönere Wahrheit als die ist, welche die kalte Wirklichkeit äusserlich zur Schau trägt. Der Künstler greift uns ans Herz, zeigt uns in dürftigem Sein das Walten edler Regungen, erfüllt uns mit Mitleid, mit Achtung, ja er kann uns zur Bewunderung für seine Märtyrer des Bodens, für seine Bauern, hinreissen. Und diese gehobene Stimmung, die er mitteilsam in seinen Schöpfungen niedergelegt hat, ist

Schafscherer. Handzeichnung von J. F. Millet.

der Ausfluss einer Weltansicht, die den Glauben nicht verloren hat an das Grosse, an die edlen Triebe im Menschen, an das Idealbild, das er in sich trägt, so niedrig er auch mag geboren sein. Die naturalistischen Wahrsager von heutzutage, welche die Welt *nur* hässlich und trostlos zu sehen vorgeben, die wüsten Seelenpeiniger dazu, die, wenn sie alle Grässlichkeit und Schändlichkeit des bösen Ichs aufgewühlt, zergliedert und zerrupft haben, „nackte Wahrheit“ glauben in den Händen zu haben — diese Verleumder des Menschen in Kunst und Litteratur, haben freilich keinen Sinn für Millets naiven und doch so menschenwürdigen Glauben, für seinen idealen Drang, für seine ideale Fiktion, die uns aus seinen Georgiken

entgegenleuchtet. Sie ist ihnen eitel Lug und Trug. Machen sie uns mit ihrer Entdeckung des Tieres im Menschen — die übrigens so neu auch nicht ist, wie sie vorgeben — irre an Menschenglück und Menschenwürde, so giebt uns Millet den guten Glauben wieder und befriedigt unsere Sehnsucht nach idealer Steigerung unseres Gemütslebens. Darin liegt der poetische und der ethische Wert seiner Schilderungen. Ihr künstlerischer liegt in der selbständigen Kraft, mit der er seinem Empfinden Ausdruck leiht in Form und Farbe. Und der rein künstlerische Gehalt bei Millet ist bedeutend genug.

* * *

Dass Millet sich mühen musste, den rechten Ausdruck zu finden, sagten wir schon. Er ging aus von eindringlichster Naturbeobachtung. Er, ein Bauernsohn, und der sich selber wieder zum Landmanne machte, selbst sein Feld bestellte und seinen Garten pflegte, wollte das Leben auf dem Lande mit untrüglicher Treue schildern. Unermüdlich war er in seinen Studien. Die Menge der Zeichnungen, Skizzen und Pastelle, die er hinterlassen hat, genügen, den Ernst und die Gewissenhaftigkeit seines Naturstudiums zu beweisen. Er hat acht auf alles, was um ihn her vorgeht und er schildert es ohne Beschönigung. „La beauté", sagte er „c'est l'expression".[1] Nicht in anmutigem Formenzug suchte er das Schöne: im kraftvollen Ausdruck des innerlich empfangenen Eindrucks. „Quand je ferai une mère, je tâcherai de la faire belle de son seul regard sur son enfant". Seine persönliche Empfindung, seine Stimmung klar hervortreten lassen, das war sein Ziel. Wie er von den Menschen dachte, dem wollte er Ausdruck leihen, wie sein Auge die Natur erblickte, so machte er sie in seinen Bildern erscheinen. Und dieses Auge war merkwürdig fein organisirt. Er, der zu Poussin wie zu einem Gott aufschaute, sah nur ihre grossen Formen und Linien, ihre harmonische Stimmung: „l'expression par l'ensemble", war sein Credo. Aber diese Absicht auf die grosse Harmonie hinderte ihn nicht, bis ins Kleinste einzugehen auf die Charakteristik der Naturerscheinungen. Er wollte Stoff und Form der Dinge auf das bestimmteste festhalten. Wie er sich mühte, die Textur der Pflanze, die verschiedentliche Eigentümlichkeit der Erde naturgetreu wiederzugeben, so strebte er auch danach, das Unfassbare: die Feuchtigkeit der Atmosphäre, den strömenden Regen, den Dunst, die Schwaden über der Landschaft, die Miasmen selbst, die sie aushaucht, anschaulich vorzustellen. Auf seinen Bildern weiss man genau, zu welcher Tageszeit sich der Vorgang, den er schildert, abspielt. Bei all diesem Streben nach Deutlichkeit und Naturwahrheit verleugnet sich aber nie die mächtige Subjektivität des Künstlers, die Poesie seiner Naturanschauung. Mitunter freilich erstickt sein auf die Richtigkeit des Gesamttones, des vornehmsten Trägers malerischer Stimmung, gerichteter Fleiss seine Absichten. Dann erdrückt die Gesamtstimmung die wenigen Lokalfarben, hüllt sie in eine etwas farbenscheue Harmonie, welche die spärlichen farbigen Werte im Gemälde neutralisirt, zerstört. In seinen späteren Werken ist dieser Nachteil seiner malerischen Manier öfter ersichtlich, in den früheren gestattet er sich doch bisweilen neben den vorherrschenden, graugrünen, schmutzigoliven und stumpfen braunen Tönen, gewisse farbige Heiterkeiten: ein frisches Rot oder duftiges Blau. Nie aber wird man bei Millet auf Dinge stossen, die uns berechtigten, sein Gedächtnis anzurufen bei einer Besprechung der jüngsten Impressionisten, gewisser Schotten, welche auf der letzten Ausstellung in München aller Welt den Kopf verdrehten.

Man rühmt die schwärmerisch bewegte Subjektivität dieser Neulinge im Sehen der Natur — der Verfasser des Buches: Rembrandt als Erzieher, sollte sich dieses Subjektivitätsexempel nicht entgehen lassen — man hat sogar geschrieben, dass ihre Malerei Musik mache. Mag sein, aber die meisten Malereien dieser emancipirten Träumer vor der Natur sind doch nur Reime zu Bildern, flüchtige à la Monet und Monticelli hingesetzte Skizzen, Andeutungen flüchtiger Naturvisionen. Es sind interessante Versuche, mehr eingebildete als wahrhaft empfundene Naturstimmungen festzuhalten, Versuche, die zumeist mehr danach ausschauen, als verberge sich hinter ihnen mangelhaftes Können, als dass sie die Gewähr ernsthaften Kunststrebens böten. Kunst aber ist vor allem Können. Millet wäre trotz der Schönheit seiner sittlichen Erhebung nicht der gewaltige Maler, als der er gepriesen wird, wenn er nicht — malerisch gesprochen — unendlich mehr gekonnt hätte,

1) In einem Aufsatze für Sensier schrieb Millet: „On peut partir de tous les points pour arriver au sublime, et tout est propre à l'exprimer, si on a une assez haute visée. Alors ce que vous aimez avec le plus d'emportement et de passion devient votre beau à vous, et qui s'impose aux autres. L'impression force l'expression, et elle veut surtout ce qui est propre à la montrer le plus puissamment. Tout l'arsenal de la nature a été à la disposition des hommes forts et leur génie leur a fait y prendre, non pas les choses qu'on est convenu d'appeler les plus belles, mais celles qui allaient le mieux à la place."

als viele andere. Die Gesinnung allein thut es nicht, und der Traum, er mag noch so musikalisch klingen, erst recht nicht.

Welche künstlerische Kraft entfaltet Millet in den Ährenleserinnen von 1857, die wir nach der Radirung von Damman reproduciren. Es ist ein heisser dunstiger Augusthimmel, der sich über das weite Stoppelfeld breitet, alles leuchtet in zerstreutem Licht, eingehüllt von dumpfer Schwüle. Im Hintergrund sehen wir, wie die Garben aufgeladen werden, und vorn drei Frauen, eine alte und zwei junge, die eine absolut richtigen, weil für seine Gestalten wesentlichen Bewegungen verleitete ihn freilich zuweilen zu Missgriffen. Seine Zeichnung läuft Gefahr leer zu werden, nicht ganz auszusprechen, was sie ist, wenn er gleichsam die einfache Linie zu gedankenträchtig führte, ihre Ausdrucksfähigkeit zu sehr kondensirte. Und wenn er sich derart versah, dann geschah es nicht halb, sondern mit jener Entschiedenheit, welche grosse Künstler auch da nicht verlässt, wo sie irren.

* * *

Wäscherinnen. Zeichnung von J. F. Millet.

spärliche Nachlese halten. Mit derselben Resignation, mit der diese Armen im Winter das Holz aufsuchen werden, verrichten sie, zur Erde niedergebeugt, ruhig und stumm in gleichmässiger Bewegung ihre harte Arbeit. Keine Klage fleht aus ihren Zügen, kein Groll, kein Hass auf den Herrn, dem die reiche Ernte alle Speicher füllt, entstellt ihre Gesichter. Vortrefflich beobachtet sind die Bewegungen dieser Frauen, wie sie den Körper und den Arm vorstrecken, um vom Boden die wenigen Ähren aufzubetteln. Das Streben Millets nach klarem, bedeutendem Ausdruck der Gestalten, die er in heroischer Grösse auffasst, wird da deutlich. Es erinnert uns daran, dass er für die plastische Formensprache Michelangelos schwärmte. Seine Sucht nach typischen,

Aber dergleichen gelegentliche Missgriffe können die grosse Bedeutung seiner Meisterwerke nicht schmälern, die nach den Ährenleserinnen in schneller Folge auftreten. Im Jahre 1859 erschien sein „Angelus". Es ist Abend. Der Glockenton eines fernen Kirchleins klingt über ein weites Kartoffelfeld und hat einen Bauern und sein Weib zum stillen Gebete von der Arbeit aufgerufen. Kerzengerade hat sich der Bauer aufgereckt und steht nun mit halbgespreizten müden Beinen da. Er neigt den Kopf und hält den Hut mit gefalteten Händen auf der Brust; gedankenlos gleichgültig murmelt er sein Gebet, während sein Weib, die mit gebeugtem Körper neben ihrem Schiebkarren ihm gegenüber steht, Inbrunst, blinden Glauben verrät. Das alles ist so

Zeichnung nach der Natur von J. Dalhauer.

ALPHEN-LESERINNEN.

Druck v. J. B. Brockhaus in Leipzig.

einfach, so wahrscheinlich und so kunstvoll hingestrichen, und die Natur so wunderbar stimmungsvoll zur Milderung des Jammers herbeizogen, dass das Bild fast zur Bewunderung zwingt.

So einfach im Vorwurf sind alle Bilder Millets, dieses „Lapidarpoeten der Arbeit im Schweisse des Angesichts und des stillen Menschenglückes in der blauen Bluse“ (Teichlein). Immer führen sie uns dieselben Menschen ohne äusserliche Schönheit und Adel vor und fast immer gelingt es ihm, uns durch die Grösse seiner Empfindung und die Kunst seiner Malerei für seine rauhen Georgiken zu erwärmen. So malt er eine Schäferin mit ihrer Herde; das Mädchen im blauen Rock mit schweren Holzschuhen und dürftigem Mantel über den Schultern steht mit gesenktem Kopfe da und blickt auf ihre Stickerei. Hinter ihr drängt sich die Herde zusammen und weites unendliches Feld erreicht in der Ferne den Himmelsrand, der in fahlem Scheine silbergrau leuchtet. Aber die Sonne ist im Fallen und sendet zum Abschied rötlichen Schimmer, der die Wolken umspielt und die rote Haube des Mädchens anfleuchten macht. Unsägliche Milde der Empfindung erweckt diese einfache Schilderung (siehe unsere Heliographie nach der Radirung von Damman). Auf einem anderen Hirtenbild schildert er die geheimnisvolle Macht und den Schrecken der Nacht; fühlen wollte er machen ihren Hauch und das Singen und Rauschen in den Lüften. „Il faut percevoir l'infini“, meinte er. Und erfüllt es nicht die Brust mit Entsetzen, wenn man bedenkt, wie die Sterne aufsteigen und fallen seit unendlicher Zeit und mit steter Gleichmässigkeit? Allem senden sie ihr Licht, der Freude und dem Unglück der Menschen, und wenn einst diese Welt vergehen wird, dann wird die gütige Sonne nichts sein als der mitleidlose Zeuge eines Weltenuntergangs! Millets Hirt, der bei Nacht über seine Herde wacht (1856), ist ein wundersames Werk. Der Kampf des fahlen Lichtes mit den Schatten, die dunstige trübe Luft, das alles macht einen merkwürdig geheimnisvollen Eindruck auf die Einbildungskraft, regt bald friedliche, bald ängstliche Gedanken an. Und diese träumerische Stimmung ist das Ergebnis einer sehr studirten Wirklichkeit, sie hat eine „réalité de l'expression“ zur Grundlage, kein bloss anempfundenes vages Ungefähr, wie bei manchem der Glasgower Stimmungshascher.

Bauer beim Umgraben.
Nach einem Holzschnitt von J. F. Millet.

Millets berüchtigter „Mann mit der Hacke“ (1863), von dem wir eine Skizze Seite 30 reproducirten, erscheint wie eine von Mitleid gemilderte Illustration zu jener grausamen Charakteristik, die einst La Bruyère vom Landmann entworfen hat. — „Man erblickt“, sagt dieser, „über das Land verbreitet, eine Art wilder Tiere, Männchen und Weibchen, schwarz, fahl und von der Sonne ganz verbrannt, geheftet an den Erdboden, den sie mit unüberwindlicher Hartnäckigkeit durchwühlen: sie haben etwas wie eine artikulirte Sprache, und wenn sie sich aufrichten, zeigen sie ein menschliches Antlitz, und in der That, es sind Menschen. Nachts ziehen sie sich in Gruben zurück, wo sie von Schwarzbrot, Wasser und Wurzeln leben; sie sparen den anderen Menschen die Mühe, zu säen, zu pflügen und zu ernten, damit sie leben können, und verdienen sich dadurch den Vorzug, dass es ihnen nicht an jenem Brote mangle, das sie gesäet haben.“ Millets Bauer hat für einen Augenblick seine Arbeit unterbrochen, er stützt sich auf seine Hacke, man sieht, es wird ihm schwer, die Mattigkeit, die ihn zu Boden zieht, zu überwinden: er beugt sich vor. In lebendigster Weise ist dieser Zustand des Armen zur Vorstellung gebracht, die Zeichnung ist von packender Natürlichkeit, die ganze Darstellung so mitleidsam, dass wir das Leid des Armen, als ständen wir der Natur gegenüber, mitempfinden. Aber wie steht diese Figur des Bauern im Raume! Sie ist in Luft gebadet, hebt sich wie ein plastisches Werk in grossen charaktervollen

Zügen von dem Grunde einer Landschaft ab, die das Auge in ungemessene Ferne leitet, in der Himmel und Erde sich zu vermählen scheinen. Gerade durch diese Verschmelzung des Landschaftlichen mit dem Figürlichen, in dieser Unterordnung des in engem Daseinskreise gebannten Individuums unter die Herrschaft einer gross aufgefassten Natur, erreicht Millet ausserordentliche Wirkungen. Wenn der warme Schein der untergehenden Sonne über die Felder gleitet und die Gestalten mit goldigem Lichte streift, oder das zitternde Mondlicht um Hirt und Herde spielt, dann weht ein poetischer Hauch mitleidiger Empfindung uns entgegen, dass wir im Anblick der herrlichen Natur die Qual und Dürftigkeit der Menschen vergessen und alle guten Mächte in uns lebendig werden.

* * *

Eugène Fromentin hat in seinem geistvollen Buche „Les maîtres d'autrefois" auf Millet angespielt und kritisirt das Bemühen des Malers, seinen Bildern einen philosophischen Inhalt zu geben. Er sagt da: „Ein überaus origineller Maler, hochsinnig und zur Schwermut neigend, gutherzig und eine wahrhaft ländliche Natur, hat von der Landschaft und ihren Bewohnern, von deren Mühe, Melancholie und dem Adel ihrer Arbeit, Dinge gesagt, die ein Holländer nie gefunden hätte. Er hat sie in einer etwas barbarischen Sprache geschildert und in einer Manier, welcher der Gedanke mehr ausdrückliche Kraft verleiht, als seine Hand sie besass. Man hat ihm für seine Absichten Dank gewusst; man erblickte in seiner Weise etwas wie die Empfindsamkeit eines im Ausdruck ein wenig ungelenken Burns. Aber schliesslich, hat er, ja oder nein, gute Bilder hinterlassen? Hat seine Formensprache, seine Ausdrucksweise, ich meine die Hülle, ohne welche die Gedanken nicht bestehen können, hat sie die Eigenschaften einer guten Malerei und bietet sie dauernde Gewähr? Vergleicht man ihn mit Potter und Cuyp, dann erscheint er als tiefer Denker; hält man ihn gegen Ter Borch und Metsu, dann erweist er sich als fesselnder Träumer; er hat etwas eigentümlich Edeles, wenn man an die Trivialitäten der Steen, Ostade und Brouwer denkt. Als Mensch macht er sie alle erröten. Wiegt er sie auf als Maler?" Auch wenn man Fromentins rein malerischen Gesichtspunkt festhält, scheint uns das Urteil hart, jedenfalls hat es unsere heutige Generation nicht unterschrieben, und inmitten so vieler malerischer Nüchternheit und absoluter Ideenlosigkeit wird es uns schwer, den Künstler deswegen zu tadeln, weil er es sich angelegen sein liess, in seinen Bildern Humanitätsgedanken in poetischer Form niederzulegen. Sein Bild „Der Tod mit dem Holzhacker", das 1859 vom Salon zurückgewiesen wurde, ist ein tiefernstes Werk von grandioser Einfachheit der Schilderung, und seine malerische Mache trägt mächtig zu dem gewaltigen Eindruck bei. Ein alter Mann ist müde zusammengebrochen. In seinem Jammer hat er einen Freund herbeigerufen. Der Tod ist gekommen in einem weissen Laken, der sein Gerippe verbirgt, mit Stundenglas und Sense. Die Symbolik ist freilich nicht neu, aber wie ausdrucksvoll ist der Kopf des Greises! In dem Bilde liegt dieselbe Stimmung, die Burns, den Millet später las, in dem schönen Liede: „man was made to mourn" ausgesprochen hat:

Der Säemann (1850). Skizze von J. F. Millet.

„O, Death! the poor man's dearest friend!
The kindest and the best!
Welcome the hour my aged limbs
Are laid with thee at rest!
The great, the wealthy, fear thy blow,
From pomp and pleasure torn;
But, oh! a blest relief to those
That weary-laden mourn!"

Dass der Künstler sich auch gelegentlich von seiner eigentümlichen Malweise zu entfernen wusste, hat er in einigen Dekorationsmalereien wohl bewiesen. Wir wollen die durchaus persönliche Art Millets, seine künstlerischen Erlebnisse wiederzugeben, als eine wohl berechtigte nicht antasten; ohne die Einseitigkeit, welche ihr vorgeworfen wird, wäre er nicht der Bahnbrecher eines poetisch-naiven Naturalismus geworden, als den ihn unser Geschlecht feiert. Millet ist ein Pfadfinder, er hat dem modernen französischen Naturalismus ein bestimmtes Ziel gewiesen und er hat es selbst in einem engen Stoffkreise gefunden, in hartem Kampf mit einer edlen Leidenschaft und einem für alle Zeit nacheifernswürdigen Glauben an das Ideale. Dieses Ideal, dessen Berechtigung ihm die Zeitgenossen lange bestritten, hat nach seinem Tode erst nachhaltig zu wirken begonnen; unter den gegenwärtigen Künstlern Frankreichs fehlt es ihm nicht an siegsgewissen Verteidigern und einsichtigen Verbreitern.

DIE ZWEITE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG.

VON *ALFRED GOTTHOLD MEYER.*

MIT ABBILDUNGEN.

I.

IE zweite Münchener Jahresausstellung erfüllte, was die erste versprach; in ihrem internationalen Charakter löste sie gleich ihrer Vorgängerin die höchste Aufgabe aller verwandten Unternehmungen: sie gewährte einen Überblick über die jüngste Entwickelungsphase der modernen Kunst. Und derselbe war noch freier und anziehender als im Vorjahr. Kein leuchtender Mittelpunkt zeigte sich, keine Schöpfung, die der Ausstellung den Namen geben könnte, aber ein Gesamtbild von ungewöhnlichem Reichtum, eine überraschend hohe Durchschnittsleistung. — Grösseres Angebot gestattete der Jury schärfere Sichtung. Sollen doch nahezu fünfzehnhundert Arbeiten zurückgewiesen worden sein, und zwar zumeist keineswegs im Hinblick auf ihren absoluten, sondern vielmehr auf ihren relativen Wert, für welchen die übrigen Einsendungen den Massstab boten. Höhe und Selbständigkeit dieses Massstabes treten am klarsten bei einem Vergleich mit der diesjährigen Berliner Ausstellung hervor. Dort kaum eine Übersicht über die Leistungsfähigkeit der Berliner Schule, an alltäglichen Erscheinungen des Kunstmarktes überreich — hier ein glänzendes Stelldichein fast aller Nationalitäten, mit selbständigen, von den Bedingungen guter Verkäuflichkeit unabhängigen Arbeiten so stattlich bedacht, dass die „marchandise" für den Gesamteindruck nahezu verschwand. Dort ein streng konservativer Grundzug, akademisch im guten und üblen Sinn; im Besten allenfalls ein Fortschritt auf breiten, traditionellen Bahnen — hier sichtlich ein selbständiges, frisches Leben; neben den bekannten Hauptrichtungen ungewöhnliche Pfade, oft seltsam und noch wenig verlockend, aber neuen Zielen zugewandt, die Widerhall und Abbild dessen versprechen, was unserer Zeit ureigen ist.

Dies der erste, günstige Gesamteindruck der mit fast 1900 Kunstwerken gefüllten Säle. Die Anerkennung wuchs bei eingehenderem Studium. Niemand wird diese Ausstellung völlig unbefriedigt verlassen haben, welcher Richtung immer sein Geschmack zugewandt sei. Von erklärten Lieblingen des grossen Publikums, wie *Robert Haug's* „Abschied", führte der Weg allgemach in das gefährliche Reich der experimentirenden Künstler, der Sonderlinge, der Revolutionäre, wo der Beifall der Menge zu verstummen oder in Spott umzuschlagen pflegt. Hier hatte auch in diesem Jahr das Ausland die Führung, und an der Spitze stand diesmal eine besonders seltsame Gruppe von Werken, die durch Eigenart und Herkunft Publikum und Kritik in ungewöhnliche Aufregung versetzten: die Arbeiten der „*Schotten*". Beim Betreten ihres Saales ward man unwillkürlich an Zola's Schilderung des „Salon des Refusés" erinnert. Bald Entrüstung und kaum unterdrücktes Lachen, bald lebhafte Verteidigung, ja begeistertes Lob! Hatte die Münchener Künstlerschaft dies vorausgesehen, wohl gar beabsichtigt, um ihrer Ausstellung eine besonders pikante Würze zu verleihen? Es fehlt keineswegs an Verteidigern dieser Ansicht, aber schon der ernste Zug und das redliche Streben, welche dem ganzen Unternehmen ungewöhnliche Vornehmheit verliehen, sprechen laut dagegen. —

Oder dachte man mit Zola: „Le public rit — il faut faire l'éducation du public"? — Auch dies ist unwahrscheinlich. Man darf nicht vergessen, dass die Münchener Jahresausstellung kräftiger als andere verwandte Veranstaltungen, den Standpunkt des ausübenden Künstlers vertritt, vor allem der eignen Schule neue Vorbilder und Beispiele zuzuführen bestrebt ist. Unter diesem Gesichtspunkte dürfte die ganze Ausstellung die gerechteste Würdigung erfahren, vor allem aber muss derselbe bei der Beurteilung ihrer Seltsamkeiten gewahrt bleiben. — Vielleicht wäre es besser gewesen, diese noch stark in der Entwickelung begriffene „Malerei von Glasgow" zunächst nur dem Kreise der Fachgenossen zuzuführen, doch hat auch der eingeschlagene Weg seine Vorteile, und jedenfalls bleibt es Pflicht jeder gewissenhaften Kritik, das so nachdrücklich zur öffentlichen Diskussion gestellte Thema sorgsam und ohne vorgefasste Meinung zu behandeln.

Ein Abschied. Von Robert Haug.

Hierbei sind zuvörderst ausgeführte Gemälde und Farbenskizzen scharf von einander zu sondern. Vorzugsweise die letzteren erregten den Spott der Menge, und zwar meist, weil ihre Bedeutung als künstlerische Momentaufnahmen verkannt ward. Nur als solche aber darf man die „Galloway-Landschaft" und die „Cinderella" *Henry's*, *Hamiltons* „Schäferin", *Hornels* „Ziegen" und „Unter Hyazinthen" betrachten und beurteilen. Ja selbst die grossen Gemälde von *Melville:* „Andrey und ihre Ziegen" und *Guthrie:* „Obstgarten" erscheinen nur als Improvisationen, lediglich bestimmt, ein Augenblicksbild, eine vorübergehende Stimmung schnell auf die Leinwand zu bannen. Vieles ist nur angedeutet in groben Farbflecken, wie für eine Bühnendekoration, Einzelnes wiederum aufs feinste durchgearbeitet. In den Ateliers unserer Maler trifft man gar häufig Leinwand und Holztafeln, die für den ersten flüchtigen Blick nur „zur Ablagerung unbrauchbarer Farbreste zu dienen scheinen" — das für diese schottischen Skizzen beliebt gewordene Gleichnis! — und dem Maler dennoch als erste Farbenskizze eines neuen Werkes unersetzlich, dem geschulten Kenner und Kritiker wertvoller und massgebender sind, als das ausgeführte Bild. — In diesem Sinne bleiben auch die tragwürdigsten unter diesen schottischen Gemälden anerkennenswert. *So* skizziren keine „Dilettanten", mit gleicher Frische betrachten selbst nur wenige unserer glänzendsten Koloristen die Natur. Der Pinsel, der diese Skizzen schuf, ist in sattere Farben getaucht, als es auf dem Festland seit vielen Jahrzehnten üblich ist. Trefflich hat man die hier angeschlagenen Töne mit einem weichen, sympathischen Alt verglichen und gesagt, dass in diesem „schottischen" Saal „Alles ein paar Töne tiefer gestimmt sei", als in den übrigen. In der That erklang hier die Weise eines uns fremden und dennoch im einzelnen eigenartig verwandten Volkes häufig reiner und voller als irgend sonst in dieser internationalen Versammlung. Zunächst in

Verlag v R A Seemann in Leipzig

Druck v F A Brockhaus in Leipzig

den Landschaften! In diesen schlichten Naturausschnitten mit ihrem warmen, goldig schimmernden Luftton, den der Reichtum an Niederschlägen schafft, mit ihren Baumriesen und ihrem saftigen Grün, hallt die schwermütige Hochlandspoesie altschottischer Volkslieder wieder. Diese Gemälde und Farbenskizzen eines *Docharty, Dow, Macgregor, Macaulay-Stevenson, Melville, Morton, Paterson, Roche, Walton* sind nicht nur Landschafts-, sondern auch Stimmungsbilder. Und als solche wirken sie noch packender, wenn das Echo des Naturlebens auf dem Bilde selbst hingebende Lauscher findet. Das kleine Hirtenmädchen, das auf *Roche's* Gemälde im Wald auf die Knie gesunken ist, die Bauernbuben *Christies, Waltons* „Geschwister" und *Henry's* kleine „Pilzsammlerin", deren Köpfchen sich so duftig von der Mondfläche abzeichnet — das sind Kinder echter Naturpoesie. An der Spitze dieser Bilder, die uns anmuten wie Illustrationen eines

Pilzsammlerin. Nach einer Skizze von George Henry.

deutschen Märchens, steht *Alex. Roche's* köstliche Erzählung vom „guten König Wenzel", der im verschneiten Wald den Seinen Brot und Brennholz zuträgt: so schlicht und anspruchslos und dennoch so innig, so vornehm, so voll märchenhafter, traumverlorener Stimmung, wie selbst unser Moritz von Schwind nur wenige Werke geschaffen hat. Auch da, wo diese schottischen Farbendichter das Gebiet des Seltsamen, Phantastischen betreten, dürfen sie zum mindesten unbefangenes Gehör verlangen. Der originellen Ideen sind in unseren Ausstellungen so wenig, dass man *Roche's* „Kartenkönige", denen die „Buben" die unverhältnismässig jungen „Damen" abspenstig zu machen suchen, als einen liebenswürdigen Scherz nur gern begrüssen kann, und gleichermassen haben die „Druiden" von *Henry* und *Hornel* schon durch Eigenart der Auffassung, Komposition und Technik auf Beachtung Anspruch. — Mit den genannten Bildern aber dürfte die Reihe derjenigen schottischen Arbeiten, deren Wert überhaupt streitig erschien, geschlossen sein: die übrigen grossen, ausgeführten Gemälde gehörten zweifellos zu den besten der ganzen Ausstellung. Die drei hervorragendsten Meister der neuen Schule, *Guthrie, Lavery* und *Walton*, bewahren ihre nationale Selbständigkeit auch in den Bildern, in welchen sie den Boden ihrer Heimat verlassen und den Aufgaben englischer Gesellschaftsmaler gegenübertreten. Ihre drei gekrönten Gemälde, *Guthrie's* kerniges Porträt des Dr. Gardener, *Waltons* ganz auf tiefes Rotbraun gestimmtes Mädchenbildnis, und *Lavery's* „Tennis-Park", schlugen selbst die englischen Hauptstücke, zwischen denen sie hingen, durch ihre urwüchsige Kraft und ihre staunenswerte Technik. Das Gleiche gilt von *Roche's* „Miss Loo". — Dennoch bedarf das Verhältnis dieser Glasgower Maler zu der Londoner und auch zur Pariser Schule noch eingehenderen Studiums. Jene stimmungsvollen Landschaften mit Genrestaffage besitzen in den beiden Gemälden der Engländer *Birkenruth* und *Lloyd* — ein Hirtenjunge, der oben im knorrigen Weidenstamm im Mondlicht träumt, und eine Hirtenfamilie, die am Abhang mit weiter Fernsicht über das Meer in der Frühlingssonne rastet, — ihre glatter gemalten, aber darum nicht minder poetischen Gegenbilder, denen sich als Landschaften die Gemälde von *Muhrman* und *Yeend King* gesellen. Jenen Porträts kann man die Bildnisse des Londoners *Ouless* und das mit einer an Hals gemahnenden Virtuosität gemalte Porträt einer alten Frau von der Hand des

Der gute König Wenzel. Nach einer Skizze von Alex. Roche.

Parisers *Alfred Roll* entgegenstellen. Auch die seltsame Auffassungsweise *David Gaulds*, der seine Gestalten in der Zeichnung stilisirt, als seien sie Vorbilder für gröbste Gobelinwirkerei, besitzt in den englischen Anbetern der Praeraffaeliten geistesverwandte Anhänger. Der Schotte *Lavery* bewegt sich in seinem phantastischen Pastell „Die Sirene" völlig auf den Bahnen, die der Engländer *Georges Watts* mit seiner feinen Gestalt der „Hoffnung" beschreitet. Endlich sei daran erinnert, dass einer der prägnantesten Vertreter der englischen Schule, der sich als solcher auch hier in seinen Schilderungen des Strandlebens glänzend bewährte, *John Robertson Reid*, von Geburt ein Schotte ist.

Man kann die hier hervorgehobenen Vorzüge der „Schotten" vollauf würdigen, ohne gegen einzelne Unzulänglichkeiten in der koloristischen Durchführung, gegen Übertreibungen der impressionistischen Malerei und gegen einzelne Bizarrerien die Augen zu schliessen. Nicht minder ungerechtfertigt als der Hohn und Spott ist meines Erachtens die rückhaltlose Begeisterung, mit denen einige fanatische Apostel der Zukunftsmalerei diese Arbeiten als Vorboten einer neuen Zeit preisen, und ihnen einen durchgreifenden Einfluss auf unser eigenes Schaffen prophezeihen. Das geht zu weit! Man nehme diese Bilder als das, was sie sind: als interessante Beispiele einer bisher bei uns nicht bekannten, echt nationalen Schule denen urwüchsige Kraft und fremdartiger Reiz eine selbständige Stellung verleihen. Ihre nächste, keineswegs zu unterschätzende Einwirkung auf unsere Maler dürfte sich auf das Technische beschränken. Die kecke, flotte, sichere Pinselführung eines Guthrie, Lavery, Walton, Henry und des genialen Aquarellisten *Joseph Crawhall* stellt den Bestrebungen unserer jungen Impressionisten in der That ein nacheifernswertes Ziel.

Die schottischen Maler waren die einzigen, welche in der Ausstellung eine in sich abgeschlossene, nationale Gruppe bildeten. Selbst die Sendungen der *Engländer* und *Franzosen*, obgleich thunlichst vereint, wirkten im Gesamtbild nicht so selbständig, wie im Vorjahr, schon deshalb nicht, weil die Hauptzüge, die sie ihm auch diesmal einfügten, im wesentlichen bereits bekannt waren. Im *englischen* Saal hatte *Hubert Herkomer* die Führung. Sein Name ist gleichbedeutend mit einem künstlerischen Prinzip, das in so glänzender Durchführung stets des Erfolges sicher ist. Dies bezeugten auch seine fünf hier ausgestellten Porträts. Aber schon nicht mehr völlig einwandfrei! In dem vielbewunderten Bildnis der Lady Eden wird das bereits im Weiss und im Schwarz erprobte Farbenexperiment auf helles, grünlich schimmerndes Gelb übertragen. Ist es die Schuld dieses seltsam indifferent wirkenden Grundtones, dass dies Porträt bei aller Feinheit, besonders neben den lebensprühenden Nachbarn Briton Rivière und Dr. Villiers Stanford so kalt liess? Mir will es scheinen, als würden die Schöpfungen des Meisters jetzt etwas gar zu ausgesprochen „salonfähig". Selbst über der in Abendbeleuchtung prächtig durchgeführten Ansicht „Our village" mit dem Kirchhof unter der Linde, wo des Künstlers Angehörige ruhen, liegt eine Atmosphäre, welche der frischen Landluft nicht recht entspricht. Mag sein, dass dieser Zug national und nur für den Ausländer auffällig ist. Auch in *Frank Holls* (†) Darstellung einer bangen Mutter, die in niedriger Hütte die Schrecken einer „Belagerung" vor sich sieht, und in *Reids* Schiffern und Fischern klingt etwas Ähnliches an, und diese vornehme Auffassung, die sich auch in der malerischen Haltung, in der Herrschaft eines bald kühlen, bald tiefen, feinen, silbergrauen Tones spiegelt, ist sicherlich ein bedeutungsvolles Gegengewicht gegen die Auswüchse des „modernsten" Realismus. — Wie die Genannten, sind als treffliche Koloristen die Marinemaler *Henry Moore* und *William Wyllie* auch bei uns seit langem berühmt. Die übrigen hervorragenden Gemälde englischer Meister entsprachen, wenn man von *Swams* meisterhaft durchgearbeitetem Löwen, *Boughtons* liebenswürdiger Erzählung vom verliebten Königssohn und von *Vigers'* feinen, aber etwas langweiligen Darstellungen der „Griseldis" absieht, dem für die Ausstellung allgemeingültig bezeichnenden Charakter. Nur der englischen und schottischen *Radirungen* sei noch kurz gedacht, die in den Rembrandtschen Flachlandschaften von *Frank Short*, und in den Meisterwerken von *Strang* und *Macbeth* die Gemälde prächtig ergänzten.

Spanien war quantitativ mässig, qualitativ glänzend, aber auch nicht mehr überraschend vertreten. Des *Benlliure y Gil* „Hexensabbath" vereint mit der durch seine „Messe" der neuen Pinakothek genugsam berühmten koloristischen Meisterschaft eine sprudelnde, zum Teil humorvolle Phantastik. In diesem Sinne traten ihm *Antonio Fabrés* mit einer Reihe gezeichneter Illustrationen, in denen der Geist eines Goya waltet, und als treffliche Koloristen *Juan Salinas* und *Viniegra y Lasso* ebenbürtig zur Seite. Als Sittenschilderer und Klein- und Feinmaler bewährt sich *Planella y Rodriguez* in einem Bildchen, welches vielleicht am kräftigsten in der ganzen Aus-

stellung den Zeitgeist spiegelte: ein kleines schwächlich gebautes Mädchen am Riesentreibwerk einer Webemaschine, und dazu der Titel: „Im Schweisse Deines Angesichts sollst Du Dein Brot essen!"

Die fröhlichen Farben- und Schönheitsherolde *Italiens*: *Vinea*, *Nono*, *Rotta*, *Menta*, *Lanzerotto*, und ihre Schule sind auf unserem Kunstmarkt seit Jahren heimisch. Als Meister echt italienischer Grazie stritt diesmal *Ettore Tito* unentschieden mit einem in Venedig lebenden Fremden, *Charles Frederik Ulrich*. *Tito Conti* hat den Ruhm, der Ausstellung den schönsten Frauenkopf geschenkt zu haben. Ganz abseits von der grossen Hauptstrasse seiner Landsleute wandelt der junge *Giulio Sartorio*. Sein Riesenbild „Die Söhne Kains" vermöchten den Beginn einer bedeutenden Laufbahn zu bezeichnen, wenn sich fortan das grosse Thema mit der Durchführung besser deckt, und wenn sich die hier bereits höchst beachtenswerte „Mache" zu koloristischer Klarheit erhebt.

Auch eine Aussonderung der *Belgier* und *Holländer* ergiebt im wesentlichen nur bekannte Namen, und ziemlich das Gleiche gilt von den *Norwegern*, *Schweden* und *Dänen*. Vollends die *Pariser Schule* hat ihren internationalen Charakter und ihren internationalen Einfluss bei uns kaum je zuvor so sinnfällig bewährt, wie in dieser Ausstellung. Man spürte freilich vor den Bildern eines *Besnard*, *Roll*, *Bonnat*, *Baschet*, *Agache*, *Dantan* sofort die Atmosphäre der Seinestadt, aber schon dass man in diesem Zusammenhang zum mindesten auch den Italiener *Boldini* und in Bezug auf technische Schulung auch den Nordländer *Zorn* und den Amerikaner *Harrison* nennen muss, beweist das Zurücktreten des nationalen Elementes. Und besondere Überraschung bereiteten die französischen Arbeiten selbst denen kaum, die sie im „Salon Meissonier" zu studiren noch nicht Gelegenheit hatten, denn sie waren von den übrigen Werken nicht mehr durch eine so tiefe Kluft getrennt, wie zuvor. Es waltete in dieser Ausstellung überhaupt grössere Einheitlichkeit im Wollen wie im Können, ja für den ersten flüchtigen Blick spiegelte das Ganze, soweit es eben auf selbständige kunsthistorische Bedeutung Anspruch erhebt, die vielseitige Arbeit *einer* grossen, auf den Hauptgebieten von gleichen Idealen geleiteten Schule.

(Schluss folgt.)

DER PAULIBRUNNEN IN ERLANGEN.

VON *J. STOCKBAUER*.

Mit Abbildung.

DIE ehemaligen markgräflich Hohenzollernschen Residenzen in Bayern, Bayreuth, Ansbach und Erlangen zeichnen sich heute noch durch gewisse Eigentümlichkeiten vor andern bayerischen Städten aus. Dazu gehören prächtige Barockbauten, grosse, freie Plätze und breit angelegte Strassen. Man merkt es diesen Städten auch heute noch sofort an, dass einst ein prunkvoller und prunkliebender Hof sie belebte, dessen Wegzug eine nicht auszufüllende Leere hinterliess, so sehr man diese auch zu verstecken suchte: in Ansbach durch die Verlegung der mittelfränkischen Kreisregierung dahin, in Bayreuth durch die oberfränkische Kreisregierung und das Wagnertheater, in Erlangen durch die Universität.

Letztere Stadt hat im vergangenen Jahre einen neuen Anlauf genommen, die „Leere" zu mildern, durch die Aufstellung eines prächtigen monumentalen Brunnens auf einem der grössten und schönsten Plätze, welche die Stadt noch aus alter Zeit besitzt, und dieses Denkmal ist um so interessanter, als es seine Entstehung der Initiative eines einfachen Bürgerehepaares verdankt.

Ein kinderloses, in sehr guten Verhältnissen lebendes Ehepaar, *Salomon* und *Julie Pauli*, hatte neben andern grossartigen Stiftungen der Stadt noch ein besonderes, mit der Zeit auf 54000 Mark angewachsenes Legat vermacht zu dem Zwecke der Herstellung eines der Stadt zur besonderen Zierde gereichenden monumentalen Brunnens.

In Ausführung dieser Stiftung setzte sich der gegenwärtige Bürgermeister der Stadt, Dr. Schuh, mit dem Direktor der Kunstgewerbeschule in Nürnberg, A. Gnauth, in Verbindung. Das von diesem entworfene Projekt fand aber nicht allgemeine Billigung und weitere Verhandlungen beendete der Tod Gnauths. In einer engern Konkurrenz, die für die

Errichtung des Brunnens veranstaltet ward, wurde vom Preisgericht einstimmig der von dem Professor an der Kunstgewerbeschule Nürnberg, *Friedrich Wanderer,* gefertigte Entwurf zur Ausführung bestimmt, und die Arbeiten fanden eine solche Förderung, dass bereits im vergangenen Herbst das Denkmal enthüllt werden konnte.

Für die hier zu lösende Aufgabe war eine Reihe von Faktoren massgebend. Der grosse freie Platz, der für die Aufstellung bestimmt war, forderte einen massigen Bau mit kräftiger Silhouette; die architektonische Umgebung des Platzes, vornehmlich der alte Schlossbau und das Rathaus, wiesen auf die Barockformen hin; das etwas spärlich zur Verfügung stehende Wasser konnte nur dadurch ein lebendigeres Bild erzeugen, dass es kaskadenartig von einer Schale zur anderen in mehreren Abteilungen niederfloss. Für die weitere Ausgestaltung des Brunnens musste auf die Erlanger eigentümliche Geschichte zurückgegangen werden, namentlich auf den Markgrafen Alexander, der die vom Markgrafen Friedrich gegründete Universität durch Dotirungen lebensfähig machte und auf den Markgrafen Christian Ernst, der nach Aufhebung des Ediktes von Nantes die französischen Reformirten bei sich aufnahm, für sie die Neustadt-Erlangen baute und durch sie neue Industriezweige, namentlich die Strumpfwirkerei und Handschuhfabrikation einführte. Markgraf Friedrich hatte bereits sein besonderes Denkmal vor dem alten Schlossbau erhalten, welches vom Brunnen aus gesehen wird.

Der Paulibrunnen in Erlangen. Ausgeführt nach dem Entwurf des Prof. WANDERER in Nürnberg.

Die nebenstehende Abbildung enthebt uns einer ausführlichen Beschreibung des Werkes. Die obere Brunnenschale mit dem obersten Aufsatz sind aus Bronze, ebenso die beiden grossen Figuren seitlich vom Brunnentrog. Alles übrige ist aus Kelheimer Kalkstein hergestellt. An dem mittleren Hauptteil des Brunnens, zwischen den die Wasserschalen tragen-

den Grotesken sind vier Medaillons mit Inschriften angebracht und zwar: das Porträt des Markgrafen Alexander, Neubegründers der Universität, das Porträt des Markgrafen Christian Ernst, Gründers der Neustadt-Erlangen, sodann der bayerische Prinzregent, Luitpold, und endlich das Wappen der Stadt Erlangen, darunter die Namen der Stifter des Brunnens. Die zwei Vollfiguren seitlich vom Brunnentrog symbolisiren die Universität und die Industrie Erlangens.

Wie gesagt, hat den Entwurf dieses grossartigen 8 m hohen Denkmals Professor Fr. Wanderer hergestellt; in die Ausführung haben sich geteilt: Bildhauer *Leistner,* welcher den Aufbau modellirte und mit Stein ausführte, Professor *Schwabe,* welcher die beiden sitzenden Figuren modellirte und Professor *Lenz,* der die Bronzegüsse herstellte.

Die Freude an dem gelungenen Kunstwerk ist in der ganzen Stadt eine allgemeine und ungeheuchelte und gab sich namentlich bei der feierlichen Enthüllung desselben kund. Die drei genannten Mitarbeiter wurden seitens der Stadt bei dieser Gelegenheit durch silberne Pokale ausgezeichnet, während dem Schöpfer des Ganzen, der auch hier, wie gewöhnlich, seine Interessen hintangesetzt hatte, ein grösseres Geldgeschenk gemacht wurde. — Über diesen Künstler mögen hier noch einige Worte am Platze sein.

Wanderer ist ein ausserordentlich vielseitiger Künstler; seine Ausbildung erhielt er an der Nürnberger Kunstgewerbeschule unter dem genialen Kreling, und seine ausserordentliche Begabung veranlasste diesen, ihn für eine Lehrstelle an der Nürnberger Schule zu gewinnen, in welcher Thätigkeit er vor einigen Jahren sein fünfundzwanzigjähriges Jubiläum feierte. War auch der Erfolg seiner Lehrthätigkeit ein allgemein bekannter und anerkannter, so gab doch dieses Jubiläum Veranlassung, dieses in offener und feierlicher Form zu dokumentiren. Wie sein Lehrer Kreling, ist Wanderer auf den verschiedensten Kunstgebieten zu Hause, und es wird in Nürnberg keine Kunstfrage verhandelt, ohne dass sein Rat eingeholt würde. Die vielen Verdienste um die künstlerischen Interessen der Stadt fanden durch die feierliche Verleihung des Ehrenbürgerrechts der Stadt Nürnberg eine wohlverdiente und gern gewährte Anerkennung.

Von den vorzüglicheren Schöpfungen Wanderers in Nürnberg nennen wir bloss das Kriegerdenkmal, den reizenden Grübel-Brunnen, zahlreiche Grabdenkmäler auf den Nürnberger Friedhöfen, die Restaurirung des Dürerhauses, den äusserst gelungenen Mauerabschluss am Hallerthor mit einer so echten mittelalterlichen Architektur, dass selbst der Fachmann Mühe hat, das Alte vom Neuen zu unterscheiden. Wanderers Entwürfe für kunstgewerbliche Zwecke sind Legion. In der Lorenzkirche und im Germanischen Museum zeugen grössere Glasgemälde, u. a. das Kaiser Wilhelm-Fenster und das von der Familie Bismarck gestiftete von ihm; das Geburtshaus Martin Behaims, von dem aus früher die Reichskleinodien gezeigt wurden, erhielt von ihm einen entsprechend gemalten Fassadenschmuck, Entwürfe für Stickereien, Glasgemälde, Möbel und Ausstattungen, für Diplome und Plakate ohne Zahl gingen aus seiner Hand hervor. Wanderer ist Vorstand der Dürerhausstiftung, Mitglied des Verwaltungsrates des Germanischen Nationalmuseums, kunstverständiger Berater des Magistrats. Bei aller öffentlichen Anerkennung und Auszeichnung ist Wanderer, wie jede echte Künstlernatur, von der liebenswürdigsten Bescheidenheit, jederzeit bereit, belohnt und unbelohnt sein Wissen und Können dem vaterländischen Gewerbe und der vaterländischen Kunst zur Verfügung zu stellen, eine offene Seele ohne Falsch, bei dem auch stets, wieder wie bei jedem echten Künstler, die Privatinteressen vor den höhern idealen Zielen zurücktreten und gar oft verschwinden.

KLEINE MITTEILUNGEN.

A. L. *Herbstausstellung im Künstlerhause zu Budapest.* Die am 24. November für eine kleine (Anzahl von Gästen und die Presse, am 25. für das grosse Publikum eröffnete diesjährige Herbstausstellung zeichnet sich durch überaus reiche Beschickung und Überfüllung der zu Gebote stehenden Räume aus. Der Katalog zählt 445 Nummern, und wiewohl viele dieser Ausstellung ganz fern blieben, sind 113 einheimische ungarische Künstler mit 252 Werken vertreten. Im übrigen zählen wir nach der Nationalität und Anzahl ihrer Bilder: 31 Italiener mit 52, 32 Deutsche mit 48, 29 Österreicher mit 54, 8 Franzosen mit 18, 8 Belgier mit 15, 2 Spanier, 2 Polen und 1 Amerikaner mit 6 Nummern. Sämtliche Säle sind gefüllt und selbst die ungünstigsten Wände bedeckt. Vieles soll refusirt worden sein. Gegenüber dem Ärger gekränkter Refusés und gegenüber den Klagen über die Unzulänglichkeit der Ausstellungsräume, vertreten wir die Ansicht, dass der unparteiische Ausschuss mit der gesteigerten Konkurrenz um Platz auch eine steigende schärfere Kritik in der Auswahl der zur Anfnahme zuzulassenden Werke bekunden sollte. Das Ausstellungsgebäude braucht nicht *allem* Raum zu geben, was seit der letzten Ausstellung produzirt worden ist, sondern kann auf künstlerische Leistung Anspruch machen. Denn gerechtfertigt wären die Klagen der rapid zunehmenden Künstlerschar, wenn *nur* die numerische Produktion entscheidend wäre. In Bezug auf Raum und Beleuchtung bietet noch unser Künstlerhaus genug, sobald das Niveau gehoben wird. Zur Zeit aber ist die Quantität dominirend. Wir tragen kein Bedenken, die Zahl derjenigen Gemälde, die ohne Schaden für die Kunst und ihre Entwickelung hätten refusirt werden können, auf ein Viertel der ausgestellten Gemälde zu setzen. Ihr müsst die Bilder wägen und nicht zählen! — Das Beste bieten *Munkácsy, Benczur* und *Horowitz.* Von Munkácsy sehen wir das bereits bekannte Porträt Franz Liszts und das Bildnis der Gemahlin eines in Amerika lebenden Ungars, des Zeitungsherausgebers Pulitzer — eine Art idealer Franenschönheit ins Porträt übertragen; in der Mitte des Bildes in weissem Atlaskleide sitzend, von sattfarbigem Mobiliar, Palme, Blumen und Hausrat umgeben, ist dies Bild die Pièce de resistance der Ausstellung. — Von *Julius Benczur*, dem famosen Meister der hiesigen Malerakademie, ein Männerporträt und ein Bild „Unter Georginen" in prachtvollem Kolorit. — Vier Porträthalbfiguren stellt *Leopold Horowitz* aus. Dieser seit der Landesausstellung (1885) hier so viel gesuchte und mit Aufträgen überhäufte Künstler steigert von Ausstellung zu Ausstellung seinen begründeten Ruf. Die vorzüglichen, mit diskretem Pinsel gemalten Bildnisse von Graf und Gräfin Aladar Andrassy und Franz Pulszky werden nur mit seiner jungen Fürstin Sapieha überboten, einem Meisterstück vornehmer Einfachheit. Was sonst von heimischen Künstlern da ist, reicht lange nicht an die bisher genannten hinan. Sympathisch berührt uns das Porträtbild der Erzherzoginnen Elisabeth und Klotilde von *Vastagh* und kommt den besten Porträtbildern dieser Ausstellung am meisten nahe. *Ebner* bringt zwei Porträte und zwei andere Bilder. *Skutezky* ein Porträt, eine Marktszene und zwei ganz kleine Genrehalbfiguren. *Baditz* ein liebliches Mädchen unter wilden Rosen und ein „Verhör" in grösseren Dimensionen. *Bihari* stellt fünf Nummern aus, unter welchen „Der Dorflump" die meiste Attraktion ausübt. *Basch* ist nebst zwei anderen Bilderu mit einem guten Männerporträt vertreten. *Herzl* mit einer Bauernscene, *Karcsay* mit einer Hexenküche in angehenerem Dimensionen, *Jendrassik* mit zwei kleinen Genrebildchen — „Poste restante" und „Gärtnerstochter" — einem grösseren Bilde und einem Porträt. *Marjskay*, der Repräsentant des derberen Genres und der Situationskomik bringt „Die Nebenbuhler", „Des Lustspiels Ende" und „Waren sie schon verliebt?" *Nadler* ist mit einer alten „Dachanerin" und einem „Neugierigen Stubenkätzchen" vertreten. *Pállik*, von dem wir meistens nur Schafe sahen, bringt ein „Sterbendes Damwild", *Réczé* ein Stimmungsgenrebild und von *Schlesinger* gefällt „Die thränenreiche kleine Büsserin". *Vágó* betritt das religiöse Genre mit einem „Agnus Dei" und „Ave Maria", *Than* bringt sympathische Franengestalten, von *Peske* gefallen „Die Wespen", und *Tornai* bringt — wie bisher *Eisenhut* — farbige Bilder aus Marokko, während ersterer sich auch in der Behandlung des Nackten diesmal vorteilhaft einführt. Die Landschaft ist mit *Spányi, Telepy, Mesterházy, Tulgyesi* vertreten. Um den Munkácsy-Preis (6000 Frs.) bewerben sich zwölf Konkurrenzarbeiten. — Von den fremden Künstlern üben die zwei Gemälde von *Viniegra* und *Carbonero*, aus dem Besitze der Madrider Galerie die meiste Anziehungskraft aus. *François Flamengs* „Rastende Fusstruppe" und das Porträtbild seiner „Familie" nicht minder. — Ganz geniale zwei Nummern sind von *Paul Peel* zu sehen: „Das dankbare Publikum" und „Kinder nach dem Bade". — Von Italienern ist ein „Fischmarkt" von *Ettore Tito* zu nennen, und von *Chierici* zwei neckische Bilder. — Von Deutschen ist *Bokelmann* mit einer „Testamentseröffnung", *Fleischer* mit „Badenden Knaben", *Munthe* mit zwei Stimmungs-

bildern, *Erdtelt* mit einem virtuosen Selbstporträt, und *Hans Dahl* bestens vertreten. — Von dem in Wien lebenden *Berres-Perez* sind die „Schnitter" und „Schafschur" vorteilhaft zu erwähnen und *Angeli* führt uns die Porträtbilder eines bekannten Redakteurs und seiner Gemahlin vor, in frappanter Ähnlichkeit, und durchweg ausgezeichnet. — Unter den Skulpturen finden wir Werke von *Zala*, *Róna* und *Strobl*. Unter den Aquarellisten *Bompiani* und *Rotta*.

x. *Mannfelds Radirungen vom Rhein.* Der Cyklus von Kunstblättern, den Bernhard Mannfeld unter dem Titel „Vom Rhein" vor einigen Jahren veröffentlichte, erscheint um fünf schöne Blätter bereichert, aufs neue; und aufs neue heben wir den Wert dieser Mappen hervor, die zu dem landschaftlichen Zauber der Rheingegenden noch den Zauber einer feinsinnigen Darstellung durch Künstlerhand hinzugefügt. Es sind ausser einem prächtigen radirten Titelblatte noch Ansichten des Domes von Mainz mit dem Gutenbergdenkmal, von Oberlahnstein, von Bacharach und vom Loreleifelsen, die hinzugetreten, um den Oberrhein nun auch zu seinem Rechte kommen zu lassen. Erst vor kurzem hatten wir wieder willkommene Gelegenheit, die hohe Stufe der Entwickelung zu rühmen, die Mannfeld im Laufe der Jahre auf dem Gebiete der Malerradirung erlangt hat. Hier bestätigt der fleissige Künstler aufs beste alles Lob, dass wir ihm schon 1886 haben zu teil werden lassen können und das als kritisches Leitmotiv in den seither veröffentlichen Besprechungen immer wiederkehrte. Man weiss nicht, welchem Blatte man den Vorzug geben und wie sehr man den findigen Geist bewundern soll, der auch aus scheinbar reizlosen Ansichten Blätter von feiner Wirkung zu machen versteht. Ein vortreffliches Beispiel dafür ist die Ansicht von Bonn, die in der Natur ziemlich nüchtern, hier mit einem poetischen Reize umkleidet wird, den nur ein schöpferischer Künstlergeist zu Tage fördern kann. Das Gleiche gilt von der Ansicht von Köln und von der des Bonner Münsters, bei dem erst die Zauberkraft des Mondes wirken musste, um auch hier die Romantik des Rheins zu versinnlichen. Dass aber der Rhein meist an sich voll der herrlichsten Reize ist, zeigt die Ansicht, welche wir diesem Hefte beifügen, die einen Durchblick aus dem Siebengebirge darstellt. Die Verlagsbuchhandlung (E. Strauss in Bonn) hat alles gethan, um die wertvollen Blätter in entsprechendem Gewande erscheinen zu lassen. Die uns vorliegende Künstlerausgabe ist im besten Geschmacke ausgestattet, ohne strotzendes Gold, was dem Werke einen ganz besonders vornehmen Anstrich giebt; dagegen ist jedes Blatt auf Japanpapier gedruckt und mit einem Mantel von feinem Kupferdruckpapier umkleidet, was den Eindruck noch erhöht. Die Mappe von grauem Segeltuch zeigt rechts oben im kreisförmigen Ausschnitt eine radirte Ansicht von Heisterbach. In dieser Form ist der Cyklus vom Rhein eine aussergewöhnliche Erscheinung des Bücher- und Kunstmarktes, der wir nichts Ähnliches an die Seite zu setzen wüssten.

Angesichts der zunehmenden Wertschätzung der Radirkunst und insbesondere der Mannfeldschen Arbeiten kann man es nur billigen, dass man aus dem Dunkel der Vergessenheit frühe, gute Arbeiten dieses Künstlers wieder ans Tageslicht brachte. Die vierzehn künstlerischen Saatkörner, welche Mannfeld etwas 1870 oder 1871 ausstreute, fielen in jener Zeit so ziemlich auf das Steinige: denn wie klein war damals die Zahl derer in Deutschland, die Radirungen betrachten konnten! Es ist ungemein anziehend, zu sehen, wie verschieden der Künstler damals gegen heute verfuhr, wie er mit miniaturartiger und manchmal etwas zaghafter Behandlung schon zu reinen Wirkungen gelangte. Das Werk führt den Titel: Aus Alt-Breslau und Schlesien, 14 Kupferradirungen nach der Natur aufgenommen von *Bernhard Mannfeld*. Die Verlagsbuchhandlung von E. Frank (G. Maske) in Oppeln hat die Platten aus dem Besitze der zu ihren Vätern versammelten Gosohorsky'schen Buchhandlung erworben, auf das neue Titelblatt keck die Ziffer 1891 gesetzt und damit eine kleine kunsthistorische Ausgrabung vollbracht, die man ihr danken muss. Denn schon auf diesen zum Teil ganz kleinen Platten (die kleinste ist 8×12 cm gross) verrät sich die Begabung des Radirers, und der Umstand, dass der Künstler genötigt war, oft in kleinem Punkte die höchste Kraft zu vereinigen, giebt der Mappe einen eigentümlichen Reiz, den man auf den späteren Leistungen nicht leicht wird. Der Weberturm in Haynau z. B. ist ein kleines Kabinetstück von zierlichster Ausführung. Die Mappe kostet 14 Mark.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

FRIEDRICH JUENGLING UND DER MODERNE HOLZSTICH.

VON *S. R. KOEHLER.*

MIT ABBILDUNGEN.

AM 31. Dezember 1889 starb in New York Friedrich Juengling, einer der hervorragendsten Führer der „neuen Schule“ des Holzschnitts oder vielmehr Holzstichs. Sein einfacher Lebensgang lässt sich in wenigen Worten erzählen. Am 18. Oktober 1846 zu Leipzig geboren, erlernte er erst die Schriftsetzerei, ging aber bald zum Holzstich über, dessen Anfangsgründe er sich in Payne's Etablissement in seiner Vaterstadt aneignete. Von Leipzig wanderte er nach Berlin, wo er bei Jahrmargt arbeitete, und im Januar 1866 siedelte er nach New York über, welches, kurze Abstecher nach dem Westen der Vereinigten Staaten abgerechnet, fortan seine Heimat blieb. Hier arbeitete er für Zeitungen und Buchhändler und hatte auch eine Zeitlang eine größere xylographische Werkstatt nebst Buchdruckerei, die er aber, bei seiner nichts weniger als merkantil angelegten Natur, nicht gewinnbringend zu machen wusste. Bei dem ersten Auftauchen der „neuen Schule“, deren Entstehen zusammenfällt mit dem merkwürdigen Umschwung, der sich um das Jahr 1876 in den Anschauungen der großen Mehrheit der amerikanischen Künstler vollzog, und den man präzis als den siegreichen Durchbruch rein malerischer Prinzipien bezeichnen kann, warf sich Juengling mit aller Glut seiner Seele in die Bewegung und schwang sich sofort zu einem ihrer energischesten Bahnbrecher empor. Zu gleicher Zeit, erfüllt von dem Bewusstsein, dass der Holzstecher nichts Ordentliches zu leisten h·ffen könne, wenn er nicht in erster Linie Künstler, und zwar speziell Maler sei, widmete er sich mit rastlosem Eifer dem Studium der Malerei. Nebenher versuchte er sich auch in der Radirung und experimentirte mit dem Holztiefstich, um mittelst der Galvanoplastik von dem Stocke Platten zu erhalten, die auf der Kupferdruckpresse gedruckt werden können Aber dieser fieberhaften Energie war seine nervöse Natur nicht gewachsen. Die Folge der Überanstrengung war Diabetes, welcher Krankheit er denn auch, nachdem er vergeblich in Europa Hilfe gesucht hatte, erlag. Die tiefe Trauer, die sich des großen Kreises seiner Freunde bemächtigte, als die Todesnachricht zu ihnen drang, spricht für die vortrefflichen Gemütseigenschaften des Verstorbenen. Die Ausstellung seiner Skizzen u. s. w., welche in New York im März 1890 veranstaltet wurde, zeugte für sein Talent und seinen Eifer in dieser Richtung, seine Thätigkeit im Holzstich ist allen denen bekannt, welche die Entwickelung dieser Kunst in den Vereinigten Staaten verfolgt haben.

Da aber diese Thätigkeit, als prägnantester Ausdruck einer ganzen, zeitgemäßen Richtung, Anlass gegeben hat zu vielfachem Hader und Streit, und da diese Richtung auch heute noch oft genug verkannt und nur selten gebührend gewürdigt wird, so kann man wohl den Manen Friedrich Juenglings keine bessere Huldigung darbringen, als wenn man an der Hand seiner Werke, die, leider nur zu frühe, abgeschlossen vor uns liegen, in den Geist dieser Richtung einzudringen sucht. Um das aber thun zu können, muss etwas weit ausgeholt werden, indem

Fig. 1. Porträt Ernst Keils.
Aus der „Gartenlaube“. Gezeichnet und gestochen nach einer Photographie n. d. L. in A. NEUMANNS Atelier.

eine solche Untersuchung nur geführt werden kann, nachdem man sich ein genaues Verständnis, nicht nur der Technik, sondern auch der Geschichte des Holzschnitts und Holzstichs verschafft hat. Natürlich brauchen wir uns nicht mit den Künstlern selbst zu befassen. Es ist, auch in der Geschichte, nur die Entwicklung der Technik, welche uns zu beschäftigen hat.

Ich habe soeben von der „Geschichte des Holz*schnitts* und Holz*stichs*" gesprochen, und in dieser mit vollem Bewusstsein gebrauchten Bezeichnung liegt der Knotenpunkt unserer ganzen Untersuchung klar zu Tage. Es giebt wohl immer noch Leute, welche mit souveräner Verachtung auf die materiellen Mittel der Kunst herabblicken und nur in der Ästhetik ihr Heil suchen, und diese werden eine solche Unterscheidung als kleinliche, nur des Handwerkers würdige Haarspalterei belächeln. Für sie ist der Ausdruck Holz*schnitt* immer noch genügend für das ganze Gebiet, welches uns beschäftigt. Der Hochmut straft sich aber in diesem Falle auf ganz besonders eklatante Weise, indem aus der Verkennung der Wichtigkeit der materiellen Grundlagen der Kunst die Unfähigkeit entspringt, die Kunst überhaupt zu erfassen.

Wenn wir das, was gewöhnlich „Die Geschichte des Holzschnitts" genannt wird, mit nur einiger Aufmerksamkeit betrachten, so finden wir, dass diese Geschichte in zwei große Perioden zerfällt, welche sonst nichts miteinander gemein haben. Dieser Bruch in der Kette der Entwicklung ist dem sogenannten Holzschnitt eigentümlich und ohne Analogon in der Geschichte aller anderen vervielfältigenden Künste. Letztere schreiten von der Lösung einfacherer Probleme zu schwierigeren vor, sie bilden ihre Werkzeuge aus und fügen allmählich ihren alten Resourcen neue hinzu, sie teilen auch die Wellenbewegung des Auf- und Absteigens mit den übrigen graphischen Künsten; aber obwohl auf solche Weise ihre Geschichte in Perioden zerfällt, sind diese doch nicht so radikal voneinander verschieden, dass man sie als Gegensätze bezeichnen könnte. Bei dem Holzschnitt dagegen haben die erwähnten Perioden nur den einen Berührungspunkt, dass die produzirten Stöcke auf der Buchdruckpresse druckbar sind. In allem anderen herrscht absolute Verschiedenheit, — in Material, in Werkzeugen, in Ausdrucksmitteln und in Zielen.

Der alte Holz*schnitt* arbeitete auf *Langholz*, d. h. auf *Brettern*, welche nach der Längsrichtung der Faser gesägt wurden, mit *Messerchen*, die über das Brett mit Druck von oben *gezogen* wurden, sein Ausdrucksmittel war die *schwarze Linie*, nebst schwarzen Punkten, sein künstlerisches Princip *zeichnerisch*.

Der moderne Holz*stich* dagegen (unbeschadet der Thatsache, dass er, wenn er will, auch das thun kann, was der Holzschnitt zu thun fähig war) arbeitet auf *Quer-* oder *Hirnholz*, d. h. auf *Klötzen*, welche über die Faser gesägt werden, mit *Stiehln*, welche von hinten *geschoben* werden, sein Ausdrucksmittel ist die *weiße Linie*, nebst weißen Punkten, sein künstlerisches Prinzip ist *malerisch*.

Bei dem alten Holz*schnitt* ergiebt das, was stehen bleibt, das Bild, bei dem modernen Holz*stich* erfüllt dieselbe Funktion, — paradox wie das auch klingen mag, — das was fortgeschnitten wird. Will man daher die beiden Arten der Technik absolut unter einer Bezeichnung zusammenfassen, so könnte man sie allenfalls Reliefdrucktechnik benennen, um die einzige, schon erwähnte Eigenschaft, welche ihnen gemein ist, zum Ausdruck zu bringen, d. h. die Thatsache, dass die stehengebliebenen Teile die Schwärze auf der Oberfläche annehmen und die Stöcke, wie Typen, auf der Buchdruckpresse gedruckt werden können. Diese Substituirung wird jedoch nur schwer durchzuführen sein. Der Mensch schafft zwar die Sprache, aber sie beherrscht wiederum ihn, und ihre Verknöcherung rächt sich an ihm durch Verknöcherung und Verdrehung der Begriffe. Auch auf anderen Gebieten als dem vorliegenden lässt sich dieses Phänomen beobachten.

In der Charakterisirung der Prinzipien, welche diesen beiden grundverschiedenen Procedüren unterliegen, — des einen als zeichnerisch, des anderen als malerisch, — haben wir schon das innerste Wesen der schwarzen und der weißen Linie gekennzeichnet; es bleibt uns aber noch übrig zu untersuchen, warum die erstere dem Holz*schnitt*, die letztere dem Holz*stich*, sozusagen aus Naturnotwendigkeit, eigen sei. Sodann müssen wir uns die Konsequenzen klar machen, welche der Ausfluss dieser Verschiedenheit sind.

Wer sich die Mühe geben will, mit einem feinen und spitzen Messer einen leichten Einschnitt in ein Stückchen Holz zu machen, dieses Holz mit Druckerschwärze einzuschwärzen und alsdann einen Abdruck davon zu ziehen, der wird finden, dass das Resultat ein kaum sichtbarer weißer Kratzer auf schwarzem Grunde ist, wenn nicht gar — was in der That am wahrscheinlichsten ist — die Schwärze den gemachten Einschnitt aufgefüllt hat, so dass als Resultat gar nichts übrig bleibt. Nimmt man dagegen einen Grabstichel, stößt ihn auf die für das Instru-

ment vorgeschriebene Weise durch das Holz (Hirnholz), schwärzt dann abermals ein und macht einen Abdruck, so wird das Resultat eine wohl definirte weiße Linie, natürlich wiederum auf schwarzem Holz nur verwundet, während der Stichel längs des ganzen Laufes seiner Bahn eine gewisse Quantität Holz herauswirft. Oder mit anderen Worten, ein Zug des Grabstichels ergiebt ein Resultat, welches

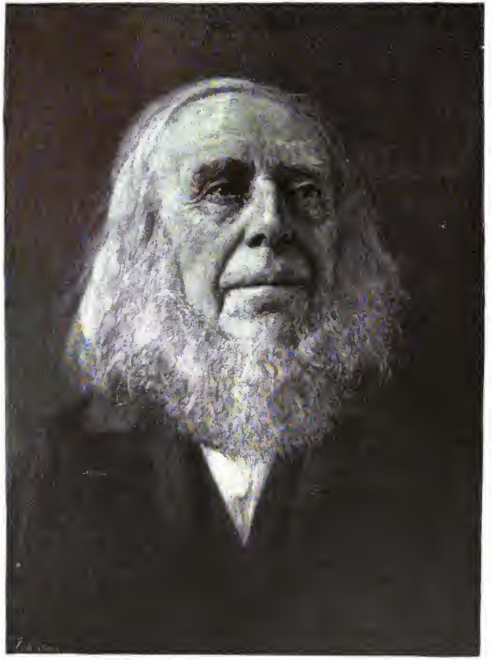


Fig. 2. Porträt Peter Coopers.
Aus The Century Magazine. Gestochen nach einer Photographie n. d. L. von THOMAS JOHNSON.

Grunde, sein, und je nach der Form des gewählten Stichels und der Tiefe, bis zu welcher man ihn in das Holz eingelassen hat, wird auch die Breite des Striches differiren. Der Unterschied dieser beiden Resultate erklärt sich daraus, dass das Messer das einen distinktiven Charakter hat und in seiner Art ein fertiges Stück Arbeit vorstellt, während der Messerschnitt an und für sich nichts ist und erst weitere Schnitte benötigt, um ihn brauchbar zu machen. Es ergiebt sich hieraus, dass der Stichel

Fig. 3. Zigeunermädchen
Aus dem Verlag der Cassell Publishing Co. — Nach George Fuller gestochen von F. JUENGLING.

Individualität hat, dass er bis zu gewissem Grade unabhängig ist, und dass er daher dem Künstler ein Mittel bietet, welches Qualitäten besitzt, die ihm eigentümlich sind. Das Messer dagegen hat keine Individualität und ist stets abhängig. Zu dieser künstlerischen Eigenart des Stichels gesellen sich aber noch andere, welche man als rein handwerkliche betrachten kann. Es sei z. B. die Aufgabe gestellt, auf dem Holzstock einen flachen Ton herzustellen, d. h. eine Serie von abwechselnd weißen und schwarzen Linien, welche, in angemessener Entfernung gesehen, auf der Retina den Eindruck einer bestimmten Schattirung von Grau hervorbringen sollen. Mit dem Messer muss längs jeder Seite jeder schwarzen Linie ein Einschnitt gemacht werden, und die so freigelegten Späne müssen durch Schnitte an den beiden Enden losgelöst werden, um sie gänzlich entfernen zu können. Mit dem Stichel hingegen ist es möglich, jede weiße Linie auf einen Zug herzustellen[1]). Es ist fernerhin leicht einzusehen, dass das Messer, indem es stets in der Abhängigkeit verharrt, Führung längs der schwarzen Linie suchen wird, und dass der betreffende Arbeiter demgemäß immer an diese schwarze Linie denken wird, während der Grabstichel, in seiner verhältnismäßigen Unabhängigkeit und ausgesprochenen Charaktereigentümlichkeit, den Stecher zwingt, in erster Instanz an die weiße Linie zu denken, welche er damit produzirt. Es ist nach dem Vorhergehenden einleuchtend, dass der Stichel sich viel besser zur Herstellung von Tönen eignet, als das Messer. Und als weiteres Resultat wird uns sofort klar, — ganz abgesehen von der Thatsache, dass der Stichel ein viel schmiegsameres Instrument ist, als das Messer, — warum die Holz*schneider* ausschließlich Faksimiles von Zeichnungen in schwarzen Linien lieferten, solange das Messer seine Herrschaft behauptete, und warum die Holz*stecher* von vornherein mit Vorliebe sich der weißen Linie bedienten und alsdann zum Tonstich übergingen, sobald der Gebrauch des Stichels ihnen geläufig geworden war.

Das Gesagte wird leichter verständlich werden, wenn wir uns die beiden Porträts etwas näher betrachten, die unter Nummer 1 und 2 diesem Artikel beigegeben sind. Das erste, das Porträt Keils, des ehemaligen Verlegers der „Gartenlaube" aus dem Neumannschen Atelier, ist ein Prachtstück moderner Schwarzlinienfaksimilearbeit. Es ist zwar nicht mit dem Messer, sondern mit dem Stichel gearbeitet, das künstlerische Prinzip, welches in ihm zur Geltung kommt, ist aber ganz dasselbe, wie bei dem alten Messerschnitt. Es mag daher zugleich als Beleg dienen zu der oben gemachten Bemerkung, dass der Stichel dasselbe leisten kann wie das Messer, wenn er sich dazu hergeben will. Behufs Ausführung dieses Porträts wurde in altgewohnter Weise, von einem professionellen Zeichner für den Holzschnitt, nach einer Photographie nach dem Leben, eine durchaus nur aus Strichen bestehende Zeichnung auf dem Holzstock hergestellt. Dem Xylographen lag es alsdann ob, das Holz zwischen den vorgezeichneten Strichen herauszuschneiden, so dass nur diese in getreuem Faksimile stehen blieben. Dem schönen Porträt des amerikanischen Philanthropen P. Cooper, von Thomas Johnson für das „Century Magazine" in New York gestochen[1]), liegt zwar auch eine Photographie nach dem Leben zu Grunde, aber anstatt diese von einem Zeichner übertragen zu lassen, wurde davon, mit Hilfe der Kamera, ein verkehrtes Positiv auf den Stock gebracht, und es blieb nun dem Holzstecher überlassen, die abgestuften Töne, aus denen die Photographie bestand, nach bestem Ermessen wiederzugeben. Dass seine Arbeit durchaus in weißen Linien und Punkten ausgeführt ist, lehrt die Betrachtung. Aus dem eben Gesagten erhellt, dass der Faksimilist, so vortrefflich er auch sein mag — und sein *muss*, um Gutes zu leisten — doch nur der Führung eines anderen folgt. Dies gilt selbst dann noch, wenn der Holzschneider sein eigener Zeichner ist: — er arbeitet alsdann nur in zwei Kapazitäten, — als Zeichner schaffend, als Holzschneider nachschaffend. Der Weißlinienstecher dagegen ist als solcher ein selbstschaffender Künstler. Die malerische Wirkung, welche der Weißlinienstich vor dem Schwarzlinienfaksimile voraus hat, braucht angesichts der vorliegenden Beispiele nicht besonders betont zu werden.

Beiläufig sei hier bemerkt, dass der Vorwurf, welchen man nur zu häufig solchen Arbeiten, wie dieser von Johnson macht, dass sie den Stahlstich nachzuahmen suchten und die wahre Natur des Holzschnitts verleugneten, gelinde gesagt, einer Verkennung der Thatsachen entspringt. Der Stahlstich, oder der Metalltiefstich überhaupt, arbeitet mit der schwarzen Linie, und wenn er einmal mit der weißen Linie zu arbeiten *scheint*, wie in Massons „Porträt

1) Auf den speziell so benannten „Tonstichel", der überhaupt fast nur bei mehr mechanischen Arbeiten verwandt wird, ist hier nicht nötig weiter einzugehen.

1) Die Leser verdanken diesen Stich, wie die meisten der beigegebenen amerikanischen Stiche, der zuvorkommenden Freundlichkeit der Verleger des „Century Magazine".

des Brisacier", dem „Mann mit den weißen Haaren", so staunt die ganze Welt das Resultat als unerhörtes Kunststück an. Wenn aber der Holzstich mit der weißen Linie arbeitet, so folgt er darin nur, wie oben gezeigt worden ist, dem Zwang seines innersten Wesens, und wenn er sich dabei noch der zeichnerischen Prinzipien bedient, welche der Metalltiefstich in der Regel befolgt, so ist ihm daraus keineswegs ein Vergehen zu machen, am allerwenigsten von denen, die, wenn er sich endlich ganz dieser Prinzipien entschlägt und nur auf Ton arbeitet, erst recht Zeter schreien. Dass übrigens der Holzstich den Kupferstich nachzuahmen gesucht hat, ist bekannt genug. Solche Arbeiten sind z. B. Harvey's „Ermordung des Dentatus", nach Haydon (freilich untermischt mit Weißlinienarbeit), reproduzirt in Lintons kürzlich erschienenem Prachtwerke, „The Masters of Wood-Engraving", und das „Porträt Peters d. Gr.", nach dem Stich von Houbraken, von dem Amerikaner Muller, abgedruckt in „Selected Proofs . . . . from Scribner's Monthly and St. Nicholas" (New York, 1881). Der Wissbegierige wird es der Mühe wert erachten, den einen oder den anderen dieser Stiche aufzusuchen, um ihn mit dem Johnsonschen Weißlinienstiche zu vergleichen. Ob dem Holzstecher solche ambitiöse Versuche untersagt werden sollen oder nicht, mag hier unerörtert bleiben.

Den eben erwähnten Übergang zum reinen Tonstich müssen wir uns nun gleichfalls, vorläufig nur an einem einzigen Beispiel, anschaulich machen. Wir finden diese letzte Entwicklungsstufe in ihrer reinsten Ausbildung in dem ebenfalls hier abgedruckten Juenglingschen Stiche nach Fullers „Zigeunermädchen". In der vortrefflichen Johnsonschen Arbeit waltet das zeichnerische Prinzip, wenigstens soweit die Fleischbehandlung in Betracht kommt, noch entschieden vor. Es hat hier die Linie als solche noch ihre volle Bedeutung, indem sie sich den Formen möglichst anschließt und daher direkt als Ausdrucksmittel wirkt. In dem Juenglingschen Stiche dagegen ist von der Linie als solcher keine Spur mehr vorhanden. Der Bruch mit der Tradition hat sich gänzlich vollzogen, das zeichnerische Prinzip, — das Zeichnen mit dem Stichel, — ist vollständig abgethan. An seine Stelle ist das malerische Prinzip, — das Malen mit dem Stichel, — in volle Alleinherrschaft getreten. Die Linie, und ebenso der Punkt, ist nur noch da als tonbildendes Mittel.

Mit Hilfe des so gewonnenen technischen Verständnisses wird es uns nun ein leichtes sein, nicht nur die äußeren Thatsachen der Geschichte des Holzschnitts, oder vielmehr der Reliefdrucktechnik zu erfassen, sondern auch die innere Notwendigkeit ihrer verschiedenen Schicksale zu verstehen. Die anscheinend rätselhafte Unterbrechung in dem Gange ihrer Entwicklung, ihr fast gänzliches Verschwinden als wirklich künstlerisches Ausdrucksmittel im 17. und 18. Jahrhundert, ihr plötzliches Wiederaufleben in der zweiten Hälfte des letztgenannten Jahrhunderts (dem allerdings noch ihre demokratische Tendenz zu Hilfe kam), ihre ganz wunderbare Entfaltung im 19. Jahrhundert, — alles dies erscheint sofort im hellsten Lichte, sobald wir den jeweiligen technischen Zustand der uns beschäftigenden Technik mit den im Laufe der Zeiten sich ändernden Forderungen zusammenhalten, welche an sie gestellt wurden.

Alle graphischen Künste gehen zwar von der Linie aus, sie gravitiren aber alsbald nach Masse und Farbe hin. Diese Tendenz lässt sich am besten in der Malerei beobachten, sie wirkt aber ebenso mächtig, wenn auch nicht so augenfällig, in den vervielfältigenden Künsten. Dass es so sein muss, ergiebt sich von selbst, wenn man bedenkt, dass alle Arten und Weisen der Herstellung druckfähiger Stöcke und Platten im wesentlichen reproduktive, oder noch besser gesagt, interpretative Prozesse sind, deren Bestimmung es ist, Werke zu vervielfältigen, welche ursprünglich in einer anderen Kunstweise konzipirt wurden. Der vervielfältigende Künstler ist also, außerhalb seiner Thätigkeit als Faksimilist, nicht nur Abschreiber oder Kopist, er ist Interpret oder Übersetzer. Um aber deutlich zu machen, welche Schwierigkeiten eine gute Interpretation darbietet, wird es ratsam sein, ein Beispiel aus der Litteratur heranzuziehen, da die Litteratur immer noch der großen Masse des Publikums leichter verständlich ist, als die bildende Kunst. Wenn ich ein Gedicht aus dem Englischen ins Deutsche übersetze, also den Versuch mache, es einem Deutschen zu interpretiren, so würde ich mein Vorhaben nur sehr schlecht ausführen, wenn ich mich auf die Darlegung des Gegenstandes oder auf eine wörtliche Übersetzung beschränken wollte. Um eine nur irgend adäquate Idee des Originals zu geben, muss ich den Versbau nachahmen, und muss sogar versuchen, so gut es gehen will, den Wohl- und Missklang der Worte, die Klangfarbe, die musikalischen Eigenschaften des Gedichts zu reproduziren. Man nehme ein englisches Beispiel: Übersetze ich Byrons „Destruction of Sennacherib" wörtlich, so bleibt allerdings der Gegenstand, und ich erhalte eine Idee von dem, was den Dichter schöpferisch anregte. Aber

eine solche Übersetzung giebt auch nicht die leiseste Ahnung von dem wuchtigen Gange der Strophen und von dem tiefen, sonoren Klang der Worte. Will ich daher dem Original gerecht werden, so muss ich alle Kraft daran setzen, wenigstens eine annähernde Vorstellung der genannten Qualitäten zu geben. Was nun aber der Gegenstand im Gedicht ist, das ist die Zeichnung, die den Gegenstand am klarsten ausdrückt, im Gemälde, während der Versbau der Behandlung die Klangfarbe aber dem Kolorit entspricht. Halte ich mich also bei einem Gedichte, dessen Wert hauptsächlich im Versbau und Wohlklang liegt, nur an den Gegenstand, so habe ich es einfach ungenügend übersetzt. Und ebenso kann ich mein Ziel nicht erreichen, wenn ich bei Interpretation eines Bildes, dessen Anziehungskraft hauptsächlich in der Behandlung und im Kolorit liegt, nur den Gegenstand und allenfalls noch die Lichtverteilung berücksichtige. Es liegt auf der Hand, dass mit der Entfaltung der Malerei und ihrer Beförderung zur Lieblingskunst der modernen Welt die an die interpretirenden Künste gestellten Anforderungen immer mehr wachsen mussten, und der größte Reiz, welchen das Studium der Geschichte dieser Künste darbietet, liegt gerade in dem Bestreben, ihrerseits Schritt zu halten mit der stets steigenden Pracht ihrer farbenreichen Schwester, und sich ihrem Amte als Interpreten deren immer würdiger zu zeigen, indem sie eine Schwierigkeit nach der anderen bewältigten und sich die Fähigkeit errangen, Qualitäten auszudrücken, die auf den ersten Anblick hin ganz und gar außerhalb dem Bereiche ihres Könnens zu liegen schienen. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, gewinnt die Geschichte der vervielfältigenden Künste das Gepräge eines leidenschaftlichen Vorwärtsringens, welches, wenn es auch nicht frei ist von grotesken Ausbrüchen der Selbstüberhebung, doch von einem Pathos erfüllt ist, das diejenigen zum Schweigen bringen sollte, die in den reproduktiven Künstlern nur maschinenmäßig arbeitende Handwerker sehen möchten, deren einzige Triebfeder die Gier nach Gewinn ist.

Fig. 4. Der Postreiter.
Aus The Century (Scribners) Magazine. Nach Kelly gestochen von F. Juengling.

An diesem Ringen beteiligte sich nun auch die Reliefteclnnik, in der ersten Periode ihrer Geschichte aber nur mit kurz andauerndem Erfolge. Denn sobald es ihr möglich geworden war, Kreuzschraffirungen zu schneiden, geboten ihr ihre engumgrenzten Mittel Halt, und sie blieb in dem Wettlaufe zurück. In den Frühzeiten der vervielfältigenden Künste konnte keine von ihnen Masse und Farben wiedergeben, und es wurde auch nicht von ihnen verlangt, indem die Malerei selbst eigentlich nur kolorirte Zeichnung war.[1]) Das Element sämtlicher graphischen Künste war die Linie, und Gegenstand und Linienführung wiederzugeben war die einzige Aufgabe der Holzschneider und Kupferstecher. Der

1) Das erklärt auch, warum die ältere Manier des Holzschnitts sich, selbst nach Einführung des Stichels, noch so lange in Deutschland gehalten hat, indem daselbst bis in die neueste Zeit hinein kolorirte Zeichnungen für Malereien galten. Bei solchen Werken stimmt die obengegebene Darlegung einer Übersetzung nicht ganz zu, indem bei ihnen der Versbau der Linienführung entspricht.

erste konsequente Versuch, mehr als dieses anzustreben, wurde unter der Leitung von Rubens gemacht, der eben hauptsächlich Maler war. Bis hierher konnte der Holzschnitt allenfalls noch mitgehen, aber weiter hinaus war er verloren. Christoph Jegher, für welchen der vlämische Meister eine Anzahl Zeichnungen auf Holz machte, war gewiss ein geschickter Künstler. Aber weder er noch sein Arbeitgeber sah in der Relieftechnik Möglichkeiten, welche über die Faksimilenachbildung kühner Federzeichnungen hinausgingen, und diese, so effektvoll und interessant sie auch sein mögen, entsprachen nicht mehr dem Verlangen. Das Schicksal des Holzschnitts war mithin besiegelt, und Christoph Jegher blieb dessen letzter bedeutende Vertreter.

Abbild. 5. Studie. Nach W. M. Chase. Gestochen von Fr. Juengling.

Mit dem Kupferstiche (Metalltiefstich) verhielt es sich anders. Die Männer des Stichels hatten zwar schon eine Schwierigkeit ihrer Kunst nach der anderen überwunden und hatten zu immer neuen Hilfsmitteln gegriffen. Aber noch waren sie weit davon entfernt, das Endziel ihrer Entwicklung zu erreichen. Und obgleich sie den Stich, soweit das Helldunkel in Betracht kam, bis zu einer Ausdrucksfähigkeit erhoben hatten, die sich die Pioniere ihres Fachs nicht würden haben träumen lassen, so stand er doch gerade zur Zeit des Auftretens von Rubens ganz entschieden unter der Herrschaft der „Linie um der Linie willen". Denn unter der Führerschaft des Goltzius war die Vorliebe für die Linie geradezu in Manie ausgeartet, so dass selbst die erstaunliche Virtuosität, mit welcher die Vertreter dieser Schule sie handhabten, kaum genügt, sie vor Spott zu bewahren. Hätte die Kupferstecherkunst hiermit ihr letztes Wort gesprochen, so würde auch für sie keine Rettung mehr gewesen sein, und sie hätte der Versumpfung anheim fallen müssen. Die Stecher der Rubensschule waren jedoch den an sie gestellten Forderungen gewachsen, und es ist äusserst anziehend zu sehen, wie sie, von der kühnen, selbstüberhebenden, auf die pure Faustgewandtheit pochenden Linienmanier ihrer Vorgänger, oder gar von ihren eigenen derartigen Arbeiten ausgehend, den Übergang fanden zu einer mehr malerischen Behandlung des Kupferstichs, die bis zu gewissem Grade sogar die Aufopferung, oder doch das Zurücktreten der Linie forderte. Was man auch von dem geistigen Gehalte der Kunst des Rubens denken mag, seinen Stechern muss man rückhaltslos zugestehen, dass sie die Wiedergabe des Helldunkels und der Texturen, ja selbst die Andeutung der Farbe, so weit sie auch in letzterer Beziehung noch hinter ihren späteren Fachgenossen zurückblieben, zu einem Grade der Vollkommenheit führten, welche ihre Kunst vor jener Zeit nicht nur nicht erreicht hatte, sondern überhaupt zu erreichen nicht fähig schien. So kam es denn, dass der Tiefstich von Triumph zu Triumph eilte, während die Relieftechnik, wie schon bemerkt, durch ihre Mittel und ihre Traditionen behindert, immer mehr und mehr ins Hintertreffen geriet und endlich in eine solche Roheit versank, dass sie als künstlerisches Ausdrucksmittel fast gänzlich in Vergessenheit fiel. Aus dieser Notlage

wurde sie erst wieder befreit durch die Einführung des Hirnholzes und des Stichels, deren Konsequenz, wie gezeigt worden ist, das Auftreten der weißen Linie war.[1]) In der neuen Gestalt des Holz*stichs* konnte sie den Kampf wieder aufnehmen, und sie that dies mit solchem Erfolge, dass sie das verlorene Gebiet nicht nur bald wiedereroberte, sondern den Tiefstich sogar aus manchen Stellungen verdrängte, welche er bislang unangefochten behauptet hatte. Denn einmal im Besitze des Stiches, mit seiner Vielseitigkeit und Schmiegsamkeit, und der weißen Linie und des weißen Punktes, mit ihrer Verwendbarkeit zur Herstellung von Tönen und der daraus erwachsenden Möglichkeit malerischer Behandlung, in Verbindung mit relativer Billigkeit und der Möglichkeit des Drucks auf der Buchdruckpresse, bot die Reliefteehnik Vorteile dar, mit welchen selbst der Stahlstich nicht zu konkurriren vermochte. Es braucht daher nicht Wunder zu nehmen, dass bald nach ihrer Verjüngung das Zeitalter der illustrirten Journale anbrach.

Wir haben also, resumirend, in der Geschichte der Reliefteehnik zwei große Perioden zu unterscheiden. Die erste, welche sich von den Anfängen bis ins 18. Jahrhundert erstreckt, ist fast ausschließlich dem Schwarzlinienfaksimileschnitt gewidmet.[2]) Die zweite, mit Bewick (unbedeutende Vorgänger abgerechnet) im 18. Jahrhundert anfangend, erstreckt sich bis auf unsere Tage. Ihr charakteristisches Merkmal ist der Weißlinienstich, der endlich zum Tonstich ausgebildet wird. Innerhalb dieser Periode aber waltet eine so reiche Mannigfaltigkeit, dass sie sich schon dadurch auf merkwürdige Weise von der ersten unterscheidet. In dieser ist es nur die geringere oder größere Geschicklichkeit in dem Festhalten der Linie des Zeichners und der geringere oder größere Grad von Feinheit, welche die Qualität der Erzeugnisse bestimmen. Ein prinzipieller Unterschied existirt nicht zwischen dem h. Christoph von 1423, den Schnitten zu Dürers Apokalypse, den Lützelburgerschen Schnitten nach Holbein und den Jegherschen nach Rubens. Dagegen ist der Fortschritt von der allzu ausgesprochenen Weißlinienmanier Bewicks zu derselben Manier, wie sie sich z. B. in Johnsons „Peter Cooper" ausspricht, keineswegs nur ein handwerklicher. Noch viel weitergreifend aber und noch viel tieferliegend ist der Übergang von dieser Manier zu dem stechermässigen Tonstich, zum Beispiel der Doré-Schule[1]), und von diesem wieder zu dem malerischen Tonstich unserer Tage. Diese Entwicklung im Detail zu verfolgen, verbieten uns sowohl die gesteckten Raumgrenzen, als die Schwierigkeiten des Unternehmens. Ebenso verbietet es der Mangel an Raum, des näheren auf die Ursachen einzugehen, welche es bedingten, dass gerade in Amerika der malerische Tonstich seine höchste bis jetzt erreichte Entwicklung fand.[2]) Es sei nur nochmals im allgemeinen gesagt, dass dort wenigstens eine Zeitlang, rein malerische Anschauungen entschiedener zur Herrschaft gelangten, und der Individualismus rücksichtsloser entfesselt wurde, als vielleicht irgend wo anders. Dass der Holzstich als eine interpretative Kunst gezwungen war, dieser Richtung nach Möglichkeit Ausdruck zu geben, versteht sich von selbst. Aber mit den hergebrachten Behelfen, die schon vielfach in Konvention erstarrt waren und meist handwerksmäßig in großen Werkstätten betrieben wurden, war für diese Zwecke nichts anzufangen. Der Stecher musste also seinen alten, nicht etwa technischen, sondern künstlerischen Hilfsmitteln abermals neue hinzufügen, er musste sowohl dem malerischen Hange der Zeit, als dem Individualismus der Künstler Rechnung tragen, und um dies thun zu können, musste er seine eigene Individualität mehr und mehr unterdrücken, dafür aber vielseitiger, ein tieferer Denker, eine feinfühligere Natur, ein schärferer Analytiker werden. Nach dieser Richtung hin das Größte geleistet zu haben, ist das unbestreitbare Verdienst Friedrich Juenglings.

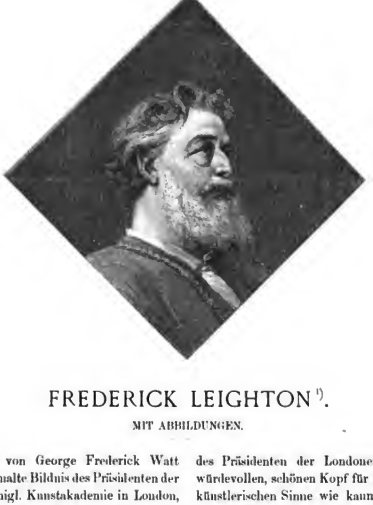
(Schluss folgt)

1) Eigentlich sollte man sagen: „das Wiederauftreten der weissen Linie." Siehe meinen Artikel über „Schrotblätter", in der Chronik für vervielfältigende Kunst, II (1889), No. 9.

2) Die Ausnahme betreffend, siehe meinen eben angeführten Artikel über „Schrotblätter."

1) Übrigens hat schon Bewick Ähnliches geliefert. Man sehe z. B. die Schlussvignette zum „Missel Trush" aus den „Land Birds", von 1797, „Pferde im Regen", reproduzirt bei Dobson, „Thomas Bewick and his Pupils", Boston: 1884. Dass es überhaupt die Engländer waren, welche zuerst diese Art des Tonstichs übten, braucht wohl kaum gesagt zu werden.

2) Wer sich weiter informiren will, findet eine wenigstens etwas mehr detaillirte Ausführung in dem von mir herrührenden Kapitel F, „Nordamerika", in dem Werke: „Die vervielfältigende Kunst der Gegenwart." Redigirt von Carl von Lützow. I. der Holzschnitt. Wien, 1887.



FREDERICK LEIGHTON [1].

MIT ABBILDUNGEN.

DAS von George Frederick Watt gemalte Bildnis des Präsidenten der königl. Kunstakademie in London, Sir Frederick Leighton, von welchen wir in obigem Holzschnitt den Kopf unsern Lesern vorführen, interessirt uns nicht nur wegen der dargestellten Persönlichkeit des berühmten englischen Historienmalers und Bildhauers, sondern auch als Werk von der Hand des nicht minder gefeierten Porträtisten, der wie kein zweiter Maler in England die alten Meister studirt hat und dessen Arbeiten stets von echt künstlerischer Empfindung getragen sind. Wir erinnern nur an die Bildnisse Lord Lyndhursts, Herzogs von Newcastle, W. Bowmans, T. Tronbridge's u. a. Mit dem Bilde Leightons hat der nun schon an die Siebzig zählende Meister eines seiner besten — wenn nicht sein bestes Porträt geschaffen. Freilich ist die herrliche Gestalt des Präsidenten der Londoner Akademie mit dem würdevollen, schönen Kopf für ein Bildnis in höherem künstlerischen Sinne wie kaum eine zweite geeignet, namentlich wenn sie sich im Festtalar mit den Insignien ihrer Würde präsentirt.

Leighton übt durch seine hervorragende Thätigkeit als Künstler und als oberster Leiter der königl. Kunstschule auf das Kunstleben Englands einen so hervorragenden Einfluss und ist nach beiden Richtungen hin so hochgeschätzt und angesehen, dass es nur billig war, dass sein für das Institut bestimmtes Bildnis von dem bedeutendsten lebenden englischen Porträtmaler angefertigt wurde, und Watts hat diese ehrenvolle Aufgabe glänzend durchgeführt. Aus dem milden Ernst des edel gezeichneten Kopfes sprechen Geist und Würde; die ganze Auffassung ist von der schlichten Größe getragen, die einer Persönlichkeit von Leightons Bedeutung zukommt.

Was die Farbengebung anbelangt, so muss schon die Wahl des Kostüms von seiten Watts' als ein Bravourstück bezeichnet werden; denn keinem englischen Porträtmaler ist es bisher gelungen, das schrille Scharlach- und Magentarot des Talars der malerischen Stimmung eines Gemäldes einzufügen, geschweige denn damit sogar künstlerische Effekte zu erzielen, wie es in unserem Bilde der Fall ist. Wenn nun die missglückten Versuche der Lösung dieses Problems in John Millais' Bildnis Mr. Glad-

1) Zu diesem zum Teil dem ‚Magazin of Art' entlehnten Aufsatze bemerken wir noch, dass Sir Frederick Leighton seine erste Kunstbildung in Deutschland gesucht und gefunden hat. Geboren 1830 in Scarborough besuchte er schon im Alter von vierzehn Jahren die Berliner Akademie, die er aber bald verließ um in Florenz (1844—1845) für seine weitere Ausbildung zu sorgen. Von dort ging er nach Frankfurt und wurde ein Schüler *Steinle's*, dessen Einfluss im wesentlichen die Richtung und die Anschauungsweise des früh entwickelten Talentes bestimmte. Das Amt des Präsidenten der Londoner Akademie bekleidete Leighton seit dem Tode von Sir Francis Grant (1878).

Mittelgruppe der „Kunstindustrie in Beziehung zum Frieden“ von FREDERICK LEIGHTON.

stone's und M. Brownings Porträt Mr. Robert Brownings in Vergleich zieht, so hat Watts dagegen hier die koloristischen Schwierigkeiten siegreich überwunden, ohne der Wahrheit Gewalt angethan oder gegen die Wirklichkeit einen Verstoß begangen zu haben. Es ist Geist und Geschmack in Zeichnung und Farbe, und das Auge wird durch keinen Missklang gestört. Namentlich ist die Auffassung und Behandlung des Kopfes bewunderungswürdig, obgleich die Farbentöne trocken und fast unvermittelt nebeneinander gesetzt erscheinen. Watts malt nämlich fast ohne Bindemittel und schützt damit seine Bilder vor Nachdunkeln oder sonstigen Veränderungen, an denen leider moderne Bilder nur zu häufig frühzeitig kranken. Bei alledem ist aber die Modellirung eine vorzügliche. Die mächtigen Brauen, die das Auge beschatten, die fein geschnittene Nase und alle die sonstigen Züge, welche den Charakter widerspiegeln, geben dem Bilde den Stempel außerordentlicher Naturtreue und fesseln den Beschauer.

* * *

Es ist von *Leightons* Werken auf dem Kontinent so selten etwas zu sehen, dass die hier beifolgenden Abbildungen seiner neueren Schöpfungen die Leser gewiss interessiren werden. Wir wählten eines seiner berühmten Freskogemälde im South-Kensington-Museum und „Andromache am Brunnen". Die Andromache war in

Andromache am Brunnen. Gemälde von Frederik Leighton.

der Jahresausstellung der königlichen Akademie zu London 1887 zum erstenmale öffentlich ausgestellt und erregte ungewöhnliches Aufsehen. Unsere Illustration ist nach einer Photographie der Photogr. Gesellschaft hergestellt. Leighton ist bekanntlich auch Bildhauer und seine Bilder sind vorwiegend in plastischem Geiste komponirt, wie denn seine Vorwürfe fast ausschließlich dem klassischen Zeitalter des plastischen Stiles entnommen sind. In dem obigen Gemälde, welches wegen seiner tief durchdachten Zeichnung zur Zeit als „magnum opus" der Ausstellung gefeiert wurde, vereinigen sich alle Vorzüge der Komposition des Meisters; in betreff der Malerei sind freilich auch wieder die Mängel bemerkbar, die des Künstlers Bilder durchweg charakterisiren: er verschmäht nämlich mit Konsequenz Stimmung und malerische Abtönung. In gewisser Hinsicht ist er hierin seinem Lehrmeister Steinle verwandt. Das Gemälde, welches bis auf einiges unwesentliche Detail in der Gewandung der Andromache, nach obiger Studie ausgeführt ist, kann eigentlich nicht als Illustration zum Homer aufgefasst werden, wohl aber hat der Epiker in seinem Gedichte das Motiv zu Leightons Komposition angedeutet. Es ist die künstlerische Verkörperung oder vielleicht malerische Weiterdichtung einer poetischen Fata morgana, die Homer vor Andromache in den Worten Hektors erscheinen lässt. Eine der wirksamsten und am meisten zum Herzen sprechenden Episoden der Ilias ist die, wie Hektor zum Kampfe ausgerüstet, von seinem Weibe Abschied nimmt und ihr leidenschaftliches Bitten, zu bleiben, damit abwehrt, dass er ihr die Gefahr darstellt, in welche die Stadt verfiele, wenn er es versäumte, die Führung im Kampfe zu übernehmen. Er erinnert sie an die verhängnisvolle Prophezeiung und ruft aus:

. . . . . wenn einer der erzumschirmten Achäer
Fort dich Weinende führt und der Freiheit Tag dir entreisset;
Wenn du in Argosland der Gebieterin dienest am Webstuhl,
Wasser entschöpftest dem Quell Hypereia oder Messeïs
Ringend mit tiefem Verdruss, von der Knechtschaft Zwange belastet —
Ja, dann sagt wohl mancher, dahin nach der Weinenden blickend:
„Das ist Hektors Weib, der unter den reisigen Troern
Als der Gewaltigste focht, da sie Ilios' Feste bekämpften!"

Leighton hat in seinem (14:7 Fuss) großen Gemälde die Erfüllung dieser düsteren Prophezeiung dargestellt; er lässt die als Sklavin verkaufte Andromache am Brunnen warten, bis die Reihe an sie kommt, aus dem „Quell der Hypereia" Wasser zu schöpfen — die niedrigste aller knechtischen Arbeiten. Die Scene stellt den mit Steinen belegten Pfad zur Quelle im Hofe des Pyrrhus, des Sohnes des Achilles, dar; der Raum ist mit Gestalten von des Künstlers eigener Konzeption bevölkert. Den Mittelpunkt nimmt die hoheitvolle Gestalt der Andromache in schwarzen Gewändern ein; ihre Augen sind vom Weinen gerötet. Sie bildet das einzige düstere Moment in der lichtvollen, bewegten Scene. Die übrigen Sklaven, Mädchen und Frauen in allen Abstufungen der Anmut und Schönheit, sind teils voran gestellt, teils folgen sie ihr. Andromache hat den Wasserkrug neben sich gestellt und wartet, von ihrem Schmerz und Kummer ganz überwältigt, mit Geduld und Würde; da fällt ihr Blick auf eine glückstrahlende Gruppe von Vater, Mutter und Kind. Die Erinnerung an ihr eigenes Glück, das nun für immer dahin ist, presst ihr von neuem Thränen aus den Augen. Im Vordergrunde blickt ein übermütiger Grieche, vielleicht ein heimgekehrter Krieger, über seine Schulter nach der trauernden Frau, der unglücklichen Heldin, und flüstert seinem Geführten zu „Sieh doch des mächtigen Hektors Weib!"

Es ist etwas von Rethels Geist in dieser Gruppe, wie überhaupt der große Zug, der die ganze Komposition durchweht, an diesen Meister erinnert.

Das Bild zerfällt in zwei Hauptgruppen, deren verbindendes Glied die Mittelgestalt, Andromache, bildet. Ihre stattliche Erscheinung in den dunklen Gewändern gewinnt nach sofort unsre Sympathie. Sie ist gleichgültig den Gestalten im Bilde, durch ihre vortreffliche Placirung aber nicht gleichgültig dem Beschauer des Bildes, der sofort erkennt, dass der Grundgedanke der Komposition in ihr wurzelt. Das elegische Pathos ihrer Gestalt erhält eine wirkungsvolle Steigerung durch die düstere Stimmung der Landschaft, welche mit schwerem Gewölke den Hintergrund bildet. Die Hauptgruppen zerfallen beiderseits in schön gegliederte Episoden, die in ihrer plastischen Geschlossenheit denn doch wieder in wechselseitiger Beziehung zu einander stehen. Besonders sinnig und reizvoll ist die erwähnte Familiengruppe, und nicht minder anmutig sind die Kinder hinter der Heldin und die Mägde mit den Krügen. Die auffällige Grösse der Gestalten an dem Brunnen gehört zu den Eigentümlichkeiten Leightons, dessen Frauengestalten überhaupt in ihrer Schlankheit und Größe mit der Anmut die Würde vereinigen.

In der Farbe offenbart der Künstler hier ganz ungewöhnliche Züge; die äußerst elegant gezeichneten Gewänder sind zart und fein im Ton; ein idealer Hauch ist über das ganze Kolorit ausgebreitet,

der schließlich auch die Fleischtöne der Realität entrückt, was jedoch dem Bilde keineswegs zum Schaden gereicht, sondern dessen eigentümlichen poetischen Reiz nur noch erhöht. Einigermaßen störend wirkt nur der zu kräftige Ton der Landschaft, die dadurch dem Beschauer zu nahe gerückt erscheint. Alles in allem genommen aber gehört das Gemälde zu dem Bedeutendsten, was Leighton geschaffen, und kennzeichnet sein Können in glänzender Weise.

Eine großartige künstlerische Aufgabe hat Leighton in jüngster Zeit in seinen Fresken des Kensington-Museums gelöst, von deren letztvollendetem wir eine Nachbildung geben. Es galt, in zwei großen halbkreisförmigen Bildern eine Verherrlichung der verschiedenen Industriezweige zu schaffen, jedoch nicht in trockenen Allegorien, sondern in frei bewegten Kompositionen. Der Künstler versetzte seine Scenerie in die antike Zeit und brachte in der einen Komposition den Gedanken „Die Kunstindustrie in Beziehung zum Krieg“, in der anderen aber „Die Kunstindustrie in Beziehung zum Frieden“ zum künstlerischen Ausdruck. Namentlich in diesem Gemälde, in welchem die Schmuckgegenstände der Frauen und die keramischen und textilen Künste als Motive für die einzelnen Gruppen gewählt sind, zeigt sich Leighton wieder als Meister in der edlen Zeichnung der Gestalten und der Beherrschung des Raumes. Durch die sinnreich komponirte Architektur ist das Gemälde in drei Hauptgruppen zerlegt; der linke Zwickel gehört der textilen Kunst; der rechte der Keramik. Die Gruppen sind energisch bewegt, voll Leben und Mannigfaltigkeit, während der Mittelgrund, von den anmutvollen Frauengruppen erfüllt, dem Auge einen wohlthuenden Ruhepunkt bietet.

Leighton hat die beiden Bilder in der von Gambier Parry erfundenen Technik des „Spirit-Fresco“ gemalt. Der Grund ist gewöhnlicher guter Stucco und als Bindemittel der Farbe wurde Lavendelöl genommen. Auch in technischer Hinsicht verdienen die Bilder allgemeine Beachtung.

DIE ZWEITE MÜNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG.

VON *ALFRED GOTTHOLD MEYER.*

MIT ABBILDUNGEN.

II.

OBERS das künstlerische Glaubensbekenntnis der Pariser Schule konnte bei einer Ausstellung in München, der Hochburg der Freilichtmalerei, von Anbeginn kaum Zweifel herrschen. Aber dies Bekenntnis ist kein starres Dogma; schon scheint es einer zweiten Entwickelungsphase nahe: in seiner Anwendung traten neue bedeutsame Richtungen hier schärfer als bisher hervor.

Die radikalste Periode der „neuen Schule“ darf als abgeschlossen gelten. Die Probleme der Freilichtmalerei, die von Paris her zunächst gleich jeder — wenn auch nur scheinbar — gänzlich ungewöhnlichen, selbstbewusst verkündeten Offenbarung zu einer starr einseitigen Auffassung verführten, haben jetzt ihr erstes, allgemeinstes Stadium nahezu überwunden. Um ein gutes Bild für diese Ausstellung zu liefern, genügte es nicht mehr unbedingt, eine Gestalt, eine Landschaft, einen Innenraum im kalten, gleichmäßigen Tageslicht geschickt zu schildern, indem man hierzu die reizlosesten Modelle, einen möglichst indifferenten Vorgang und einen möglichst großen Maßstab erwählte. Zahlreiche Arbeiten dieser Gattung wurden, zurückgewiesen, und diejenigen, welche Aufnahme fanden, dankten es ihren eminenten technischen Vorzügen, oder — und auch diesen Rechtstitel wird man billig anerkennen müssen — den Namen ihrer Schöpfer. Ich erwähne aus dieser Gruppe nur die Gemälde von *L. Graf von Kalckreuth* „Auf dem Heimweg“ und „Sommerzeit“, *Emile Claus*, *Eilif Peterssen*, *Laurits Ring*, *Georg Seligmann*, *C. von Stetten*, *N. G. Wentzel* und wage selbst *Uhdes* „Heideprinzessschen“, *Albert Neuhuys*: „Zur Schule“ und die „Genrebilder“ von *Gari Melchers*: „Abendmahl“, *Walter Gay*: „Wohlthätigkeit“, und *John Lübschitz*: „Ein kritischer Tag“ in diesem Zusammenhange zu nennen. Innerhalb ihrer Umgebung bezeugten diese als „Studien“ sehr anerkennenswerten Bilder lediglich, dass die technische Basis der neuen Schule noch nicht genügend gesichert ist, um ein Übungs- von einem Vortragsstück

oder besser: um Mittel und Zweck stets richtig zu scheiden. — Von der hohen Bedeutung, welche man dem technischen Können an sich beimisst, gaben auch einzelne Hauptstücke der neuen Richtung Kunde; in ihnen allen aber ist jenes Grundproblem bereits verfeinert und nüancirt. Bedingungen und Voraussetzungen werden sichtlich erschwert. Man wählt Naturausschnitte, welche lediglich bei sorgsamster Beobachtung der Lichtwirkung im Ganzen wie im Detail überhaupt verstanden und gewürdigt werden können. Auffällig herrschte in dieser Ausstellung das *Breitbild* vor. Bei möglichst geringer Gesamthöhe und möglichst hoher Lage des Horizontes das Bild einer weiten, flachen, nur etwa leis ansteigenden oder abfallenden Ebene hervorzuzaubern — das erscheint als Hauptaufgabe. Und diese Aufgabe — von unseren Marinemalern seit langem studirt — ward hier von einigen in der That mit erstaunlichem Geschick gelöst. Wohl den glänzendsten Erfolg dieser Art errang der Schotte *John Lavery* in seinem „Tennis-Park“: einem weiten Rasenplatz, von Bäumen umgeben, mit zahlreichen, in der Linien- wie besonders in der Luftperspektive mustergültig durchgeführten Figürchen. Erst bei Prüfung aus größter Nähe zeigt sich, welch außerordentliches Können diesen Grad der Illusion bei einem so kleinen Bilde ermöglicht. Gleich anerkennenswerte, aber inhaltlich weniger anziehende Arbeiten dieser Gattung sind des Mailänders *Belloni* Gemälde „Unter den Kirschen“ und ferner *Walden-Hawkins* „Obstgarten“. Durch die Vermehrung und schärfere Betonung des Figürlichen wird das Problem naturgemäss erleichtert. Dieser Hilfe vor allem danken *Max Liebermanns* durch die Hauptgestalt ungewöhnlich reizvolles Bild Die „Netzflickerinnen“, *Frank Brangwyns* „Seilergang“ *P. Billets* „Ährenlese“, und *J. Exters* „Kinderspielplatz“ bei weit größerem und üblicherem Format eine ähnliche perspektivische Wirkung. Die gewagte Aufgabe, einer gänzlich kahlen Feldlandschaft ohne jede Staffage in einem Breitbild starke Tiefendimension zu geben, ward mit grösstem technischen Geschick von *Otto Reininger* behandelt, aber sein Gemälde wirkt völlig monoton, mehr als Hintergrund, denn als selbständige Landschaft.

Die zweite in der Ausstellung hervorgetretene Nüance, welche die Freilichtmalerei zunächst den *technischen* Problemen ihrer Anhänger verliehen hat, betrifft das *Kolorit* an sich. Man sieht nicht mehr nur Freilicht, sondern auch Farben, und zwar bereits wieder tiefere, freundliche Farben. Die Grenzen dessen, was sich auf diesem Wege erreichen lässt, bezeichnet *A. Aublets* schon in Paris bewundertes Bild „Unter Blüten“. Rasenplatz, Park und die zarten Mädchengestalten, die hier Rosen sammeln — alles in satten Farben, und zugleich vom Lichte der Sommersonne frei umspielt, welches das Ganze in einen weichen, bläulichen Duft hüllt; so recht eine Verherrlichung jenes, bleuissement délicat des feuilles“. Ebenso giebt die Studie des Belgiers *Henry Luyten*: „Herbstsonne“ von der neu erwachten Farbenfreude der Freilichtmaler Kunde. — Auch diese Auffassungsweise ist am Ende nur ein Versuch, das Hauptproblem der Lehre vom diffusen Licht zu lösen. Erstaunlich, zu wie verschiedenartigen Wegen dies Problem führt! In der That haben die Maler die Welt kaum jemals in so abweichender Färbung erschaut, wie in unsern Tagen. Der eine sieht nur Lokal- der andere nur Lufttöne; hier wird der ganze koloristische Vortrag auf einen einzigen Grundklang gestimmt, dort vernimmt man eine schier unerschöpfliche Fülle wechselnder Tonarten. — Der Pariser *Eugène Carrière* und der Holländer *Josef Israels* verlegen ihre naturalistische Verherrlichung der Mutterliebe in ein Dämmerlicht, das jede Linie und selbst jede Fläche in braungraues Schattenspiel auflöst. Der Engländer *Walter Sickert* zeigt eine thatsächlich ganz grauschwarze Frauengestalt; der Pariser *W. Dannat* stimmt ein Porträt mit dem Hintergrund auf ein bleiernes Weiss. Und im Gegensatz zu diesen „Einfarbigen“ dann der geistvolle Pariser Führer aller experimentirenden Koloristen *Paul Albert Besnard*, der hier noch frischere Lorbeeren erntete, als im Salon! Sein Bild: „La femme nue qui se chauffe“ hat die erste Medaille erhalten und bewährt seine Vorzüge in der That glänzend. Wieviel gesunde, organische Kraft trotz aller äusseren, in der Oberfläche scheinbar jedem Hauch nachgebenden Weichheit in diesem Frauenkörper steckt, lehrt erst ein Vergleich mit den unter Blütenbäumen wandelnden Gestalten, in denen der Münchener *M. Kuschel* den Frühling feiert. Und wie trefflich ist die „Erwärmung“ rein koloristisch angedeutet im Übergang vom kühlen, bläulichen Ton am Nacken zum duftigen Rot und Gelb, welches die Vorderseite der kauernden Gestalt umspielt! Keineswegs soll solche Behandlung des Nackten stets empfohlen werden; auch auf der Ausstellung bezeugten die Bilder von *Bodenmüller*, *Duron*, *Hynais*, *Gerver*, *K. Ritter*, *Hans Tichy* und *Alchemowicz*, sowie die miniaturartig durchgeführten Gestalten *Agache's*, *Thedy's* und *Hoce's*, was sich innerhalb der Tradition erreichen lässt, aber es scheint doch, als gehöre dem hier von Besnard zur letzten Konsequenz ent-

wickelten, von *Zorn* und *Harrison* mit großem Können erprobten Problem die nächste Zukunft. Vor dem zweiten Hauptwerk Besnards, der „Vision", vergisst man das koloristische Kunststück über der echt malerischen Phantasie, die sich in Plan und Durchführung äußert: wenn die Farben der Blumen und das helle Grün der Baumwipfel in so seltsamem Lichtflimmer leuchten, mag dem Blick wohl momentan ein solches, zur reizvollen Erscheinung des weiblichen Körpers vereintes Farbenspiel vorschweben. Im dritten Gemälde, einem Familienporträt, steht der Meister *Boldini*, dessen koloristisches Temperament dem Besnards an Wagemut wenig nachgiebt; das bezeugt, freilich weniger eindringlich, *Harrison*, der dem Spiel des Sonnenlichts im Waldesgrund, wo bemooste Bäume einen Weiher umstehen, und entkleidete Schönen auf der sammetweichen Rasenfläche sich ihres Daseins freuen, einen sinnberauschenden Zauber abzulauschen weiß. Schon ein wenig aber vermisst man jenes keeke Tempo, in welchem die künstlerische Inspiration nachhallt, in dem Meisterwerke *Paul Höckers:* ein langer Laubgang, durch

Der verlorene Sohn. Von Josef Block. (Nach einer Photographie von Franz Hanfstaengl.)

völlig auf dem Boden der Wirklichkeit. Auch hier offenbart er seine eminente koloristische Begabung. Wer so rücksichtslos Violett, Rot, Grün und Rosa breit neben einander stellen kann, ohne zu verletzen, dem hat die Farbenharmonie in der That ungewöhnliche Farbengeheimnisse anvertraut. Nur Virtuosität und gleichsam ein schnelles, keckes Tempo vermögen solche koloristischen Experimente wirkungsvoll und doch gediegen durchzuführen. Aber der Satz Nietzsches: „Was sich am schlechtesten aus einer Sprache in die andere übersetzen lässt, ist das *Tempo* ihres Stiles" gilt auch für die Kunst. Auch Nicht-Pariser können diesen kecken Zug sich in Paris glänzend zu eigen machen, das bezeugt vor allem dessen natürliches Dach die Sonnenstrahlen dringen, mit einer träumerisch vor sich hinblickenden jungen Nonne im Vordergrund auf der Steinbank. Hier ist das koloristische Experiment akademischer durchgeführt als bei Besnard, dafür aber seine Wirkung zu einer seltenen Vereinigung von Poesie und Wahrheit vertieft.

Und man geht auf dem gleichen Wege noch weiter: schon bleibt die Wahrheit hinter der Poesie bisweilen wieder zurück, und zwar dort, wo es vollauf berechtigt erscheint. Derselbe *Höcker* stellte eine „Verkündigung" aus. Vor der Thür einer orientalischen Hütte kniet die Jungfrau, in leichtem, weißem Gewand, den Kopf demütig gesenkt, die Hände

geöffnet, wie im Bann einer unsichtbaren Macht. Nein: einer sichtbaren! Am Horizont dämmert der Morgen; ein bläulicher Schimmer erfüllt rings den Ort; und vor der Jungfrau, zart, wie ein Hauch, ersteht wie gewoben aus Düften und Luft die Gestalt des Engels, der ihr den Lilienstengel entgegenhält. — Auf eine völlig analoge Auffassung verfiel der Franzose *Henry Martin* für seinen Paradiesesboten, der auf die Stirn Kains das Blutmal zeichnet. Es ist gewiss charakteristisch, dass diese religiösen Darstellungen derselben Ausstellung angehörten, die *Uhdes* jetzt umgetauften „Gang nach Bethlehem" und *F. Caxins* „Heilige Familie" enthielt. Auch an einem Gegengewicht im Sinne der Tradition fehlte es keineswegs. Man braucht die Darstellungen von *Prell, Pepperitz, Hoesslin, Fugel, Wilhelm Voltz, Georg Buchner* und *Arpad Perszty* nicht zu unterschätzen und kann sich der sonnigen Verherrlichung irdischen Mutterglücks, in welcher *Edmund Blume* die Madonna feiert, herzlich freuen, aber man möge anerkennen, dass jene Schöpfungen eines *Hecker* und *Martin* mit ihrer eigenartigen Verbindung von Wahrheit, Poesie und Mystik auf dem ursprünglich so kahlen Boden der neuen Koloristenschule erwachsen sind. — Das Hauptstück unter diesen koloristischen Seltsamkeiten mit poetischer Wirkung aber bietet erst der völlig in violetten, irrlichterirenden Schimmer gehüllte „Lucifer" *F. Stucks*. Die Aufgabe ist sonderbar, für viele abstoßend, oder lediglich „sensationell", die Lösung trefflich. Wer dieser lauernden Gestalt lange in die scheinbar leeren Augenhöhlen geblickt hat, den verlässt dies Bild kaum wieder. Mit diesem Werke hat sich der junge Münchener gleich erfolgreich auf das Gebiet Klingers begeben, wie in seiner lebensvollen „Centaurenverfolgung" und in seiner „Neckerei" auf dasjenige Boecklins.

Den Übergang von diesen durch die erwachte Farbenfreude neu belebten Regionen frei schaffender Phantasie zum festen Boden der Natur bezeichnet *Pigheins* großes, prächtiges Gemälde „Blind". Auch hier stehen Inhalt und Stimmung in unzertrennlichem Zusammenhang mit der koloristischen Wirkung, ja man könnte annehmen, dass das ganze Sujet durch den Anblick eines Mohnblumenfeldes mit seinem glühenden Rot entstanden sei.

In der diesmal kaum übersehbaren Schar der „Genrebilder" wiederholte sich die schon oben berührte, überraschende Erscheinung, welche den Impressionismus und die Auffassung „en plain air" einer zweiten Entwickelungsphase zuführen. In der That: nicht mehr „Freilichtmalerei", sondern „Stimmungsmalerei" lautet das Motto für die meisten hier vereinten Arbeiten der neuen Schule, und zwar nicht nur Stimmungsmalerei im Sinne nackter, ganz objektiver Wahrheit, der man mit besonderer Vorliebe auf der trüben Seite des Lebens nachspürt, sondern als subjektives Stimmungsbild, in welchem allgemach die Göttin Poesie wieder in ihre Rechte tritt. Neben den bei aller Virtuosität und Kraft nur bedingungsweise anziehenden Gemälden eines *Roll* („Bei der Arbeit"), *A. Kampf* („Die letzte Aussage", endlich verdientermaßen ausgezeichnet) und den Krankenhausbildern von *Jimenez* und *Dudits*, standen gemalte Dichtungen, an ihrer Spitze *Orrin Peeks* Liebesidylle, in der alles singt und klingt, ein Volkslied auf Frühlings- und Liebesglück, dann *August Roeselers* Illustration zu Uhlands Gedicht „Der Wirtin Töchterlein", *Otto Wolffs* „Bange Stunden", *Marianne Stoke's* ergreifendes Bild: „Es ist bestimmt in Gottes Rat", *Hugo Salmsons* „Frühlingsblumen", *Christoffel Bischops* „Sonnenschein", *Albert Neulings'* „Ländliches Interieur", *Otto von Baditz'*: „Vor dem Richter", *Verstraete's* „Zur Zeit der Fledermäuse" und auch *Uhde's* vielbesprochenes, hier mit dem Titel „Es ist nicht mehr weit zur Herberge" bedachtes Gemälde! Diese Künstler sind und bleiben hier insgesamt tüchtige Pleinairisten, aber sie sind hier zugleich weit mehr, sie sind — Poeten. Und nicht minder sind dies die jüngsten und viele ältere Anhänger des Bastien Lepage, die in dieser Ausstellung das Landleben möglichst naturwahr und schlicht schildern wollten und dabei in oft sehr zarten Tönen die Naturpoesie feiern, wenn am Morgen und Abend oder in der Nachmittagssonne Mensch und Tier auf dem Felde still der Arbeit nachgehen oder flüchtig rasten — die *Hugo Vogel, Hermann Koch, Langhammer, Artz, Weishaupt* und noch viele andere, deren Werke sich zwar nicht an Vornehmheit und technischer Vollendung, wohl aber an poetischer Empfindung dem *Dupré*'schen Meisterstück aus der alten Schule: „Heuernte" zur Seite stellen. Und ferner die „Modernsten", welche ihre Gestalten in unsere nüchterne Gesellschaftstracht zu hüllen wagen, *Josef Block, Paul Wagner, Hermann Engelhard, Georg Tyrahn, M. von Schmädel!* Was diese Maler uns diesmal mit mehr oder minder impressionistischem Pinsel erzählten, gleicht in gehaltvoller Prägnanz nüancirten Sätzen unserer besten modernen Novellen. In *Blocks* Gemälde „Der verlorene Sohn" decken sich das „Wie" und das „Was", der rein künstlerische Wert und die rein inhaltliche Bedeutung in seltenem Grade.

Schon lediglich die koloristische Leistung an sich würde dem Schöpfer dieses Bildes allseitige Anerkennung sichern. Es ist wahrlich keine leichte Aufgabe, in der malerisch so wenig reizvollen Hülle des modernen Herrenkostüms Gestalt und Bewegung so plastisch wiederzugeben, in der Beleuchtung die wohlbedachte künstlerische Absicht durch die Naturwahrheit des Gesamteindrucks so glänzend zu verdecken, Schwarz und Weiß durch so verschiedene Nüancen zu beleben, so sprechende Köpfe und Hände zu malen. Aber dies Gemälde ist nicht nur eine vorzüglich durchgeführte „Studie" mit guten „*Aktfiguren*" — es ist das packende Momentbild aus *einem Akt* eines wohlbekannten Drama's, bei dessen Betrachtung uns unwillkürlich der Name Ibsens auf den Lippen schwebt: ein Griff in unser ureigenes Leben, fest und sicher, wie er nur einem souveränen Können zusteht und glückt. Wer die Mischung von Verlegenheit, Langweile und Reue in der Stimmung eines solchen „verlorenen Sohnes" bei der väterlichen Strafpredigt *so* zu schildern weiß, der ist weit mehr als ein moderner „Nurmaler". — Auch aus den historischen Genrebildern dieser Ausstellung tönte reicher als sonst ein poetisches Element. Zunächst aus *R. Haugs* „Abschied". Da führt die Malerei eine Sprache, vor deren herzlichem Klang die Kampfrufe der verschiedenen „Schulen" verstummen. Das uralte Lied vom Scheiden, von Opfermut und scheuer Liebe: verschneiter Wald in morgendlicher Kühle und warm pulsirendes Leben in zwei wackeren Menschenkindern als natürliches Sinnbild für den Gegensatz zwischen Geschick und Wille zwischen Pflicht und Herzensneigung; und über dem Reinmenschlichen des Vorgangs die historische Atmosphäre einer Zeit, deren Andenken das Herz jedes Deutschen schneller schlagen macht. Fürwahr ein trefflicher Vorwurf, dessen doppelte Gefahr der Trivialität und Sentimentalität jedoch nur durch eine gleichsam instinktive Schlichtheit der Darstellung überwunden werden kann! Ein Blick auf das Bild selbst, spricht besser für diesen Sieg, als jede weitläufige Kritik. — Nicht minder glücklich in Stoff und Durchführung ist *C. Marr* bei seinem Gemälde „In Deutschland 1806", *Carl Hoff* (†) in seiner Verkörperung des Heine'schen Gedichtes: „Es war ein alter König" und *R. Pötzelberger* in seinen duftigen, wenigstens in ihrer Stimmung der Wertherzeit nahen Bildern.

Diese erfreuliche Wandlung in den Zielen der jüngeren und besonders der Münchener Freilichtmaler ist vielleicht das bedeutsamste Ergebnis der Ausstellung, und viele Genrebilder in ihr, welche Lob verdienen, in diesem Sinne jedoch geringeren kunsthistorischen Wert besitzen, mögen daher hier unerwähnt bleiben. Nur seien noch die besonders gut vertretenen Namen *Bokelmann*, *Leo v. Aken*, *Michael Ancher*, *Claus Meyer*, *F. J. Amling*, *Robert Schleich*, *Karl Kronberger*, *Harburger*, *Breling* und *Josef von Brandt* genannt.

Das eigentliche Historienbild blieb auffällig selten. In *O. Friedrichs* höchst anerkennenswertem und anerkanntem Bilde „Canossa" und *F. Veles* „Tod des heil. Wenzelaus" herrscht bessere Schulung und Konzentrirung der vorhandenen Kraft als auf *A. Delugs* Riesenleinwand mit Alarichs Begräbnis. Demgegenüber enthält *Siemiradzki's* bekanntes Kolossalgemälde der „Phryne in Eleusis" doch weit mehr Mustergültiges, als man jetzt zuzugeben geneigt scheint. Als ein kleines Historienbild von großer Kraft und noch grösserer technischer Meisterschaft sei des Italieners *Aleide Segoni* „Verteilung des Kreuzes der Ehrenlegion durch Napoleon I." hervorgehoben.

Neben den Bildern erzählender Gattung traten im Gegensatz zur Tradition Porträt, Landschaft und Seestück diesmal zurück. Da bot die Berliner Ausstellung treffliche Ergänzung. Unter den Porträtisten standen mit den oben genannten Engländern, Schotten und Franzosen, sowie schon rühmlichst bekannten Meistern wie *Koner* auch in München zwei Frauen *Anna Bilinska* und *Therese Schwartze* im Vordergrunde. Ganz trefflich sind ferner die wohl wegen ihrer Kleinheit nicht genügend beachteten Bildnisse von *F. Khnopff* und *R. Hesse*, sowie die beiden Porträts von *Josef Block*.

Was neben *Thaulows* unübertrefflichen Schneebildern und neben den Seestücken eines *Henry Moore*, *Harrison*, *A. von Bartels* und *Duez* von den Landschaften hier hervorhebenswert erscheint, spiegelt in eigenartiger Übereinstimmung die gleiche Neigung zu poetischer Feinheit, welche in den Genrebildern hervortrat. Bezeichnend genug: die Münchener Maler, die in wenigen Stunden die Majestät des Hochgebirges um ihre stets dankbaren Motive befragen können — sie schildern am liebsten flaches Hügelland, Wiesen und Felder, von Kanälen durchschnitten, Herbst- oder Frühlingsidyllen, wie sie selbst einem von der Natur ganz stiefmütterlich bedachten Lande zu eigen sind! Aber einzelne unter ihnen malen dies so, dass man ihre Werke gegen ein großes Gletscherbild oder eine italienische Landschaft häufig kaum eintauschen möchte. Der Name

Corots steht auf ihrem Banner, ihre Kraft aber ist vor allem ein echt deutsches oder besser nordisches Gefühl für die schlichteste Naturpoesie. Der wackere Pionier dieser Schar, *Erich Kubierschky*, ist diesmal auch offiziell ausgezeichnet worden; neben ihm ist besonders der Schwede *Eduard Rosenberg* zu nennen.

In der Gruppe „Vervielfältigende Kunst" machte sich neben den englischen die Virtuosität der französischen Arbeiten besonders geltend. Die Sonderabteilung der Aquarelle, Pastelle und Zeichnungen, aus welcher Einzelnes schon oben hervorgehoben wurde, durfte im Hinblick auf die gleichzeitige Dresdener Ausstellung sehr eingeschränkt werden; auch dass die Abteilungen „Plastik" und „Architektur" nach der Pariser Weltausstellung und der Berliner Konkurrenz für das Kaiserdenkmal wesentlich Neues böten, war kaum zu erwarten. Bemerkenswert war die stattliche Anzahl von tüchtigen Arbeiten jüngerer Münchener Bildhauer: Porträts, Akte und Idealfiguren von guter Schule, und besonders eine innig empfundene Darstellung des „Verlorenen Sohnes" von der Hand *Franz Schildhorns*. An wuchtiger Kraft stand auch hier *E. Frémiets* Gegenstück zum „Gorilla": „Bärenkampf" weitaus an der Spitze; durch Schwung und Eigenart sind die Werke der Belgier: *Devigne*, *Vanderstappen*, *Jules Weyns* und *Lambeaux* ausgezeichnet. Eine immerhin nur kleine internationale Übersicht gewährte nur die Porträtbildnerei, dank der prächtigen Arbeiten von *J. Kopf*, *Louis Tuaillon*, *Mariano Benlliure* (Rom), *Adolf Hildebrand* (Florenz), *F. Beer*, *Ringel d'Illzach* (Paris) und *Onslow-Ford* (London). — Die zahlreichen Werke der Kleinkunst fanden in den mustergültig durchgeführten Medaillen des Wieners *Anton Scharff* ihren Glanzpunkt.

Angesichts des prächtigen Gesamtbildes, welches die Ausstellung von der führenden Kunst unserer Tage gewährte, war dies Zurücktreten der übrigen Gruppen ohnehin fast selbstverständlich und vermag das Verdienst des Ganzen nicht zu beeinträchtigen. Die Münchener Künstlergenossenschaft hat sich mit diesen „Jahresausstellungen" zunächst freilich nur den geeignetsten Boden für die Entfaltung ihrer eigenen Kraft geschaffen; wenn sie ihn aber auch künftig zum Schauplatz eines so regen internationalen Wettstreites zu gestalten weiß, und den Wettstreit fürder so trefflich besteht, wie in diesem Jahr, dann wird ihr Unternehmen zu einem Markstein in der Geschichte unserer Kunst werden.

UNBEKANNTE AUFSÄTZE GOTTFRIED SCHADOWS.

MITGETEILT VON *LUDWIG GEIGER*.

DER große Meister, von welchem im Nachfolgenden die Rede sein soll, war mit der Feder nicht sehr fleißig. Aus seinem langen Leben haben sich wenige Aufzeichnungen erhalten, die für den Druck bestimmt und durch ihn selbst dem Drucke übergeben waren. Die Sammlung „Gottfried Schadows Aufsätze und Briefe" enthält selbst in der jüngst erschienenen 2. Auflage, Stuttg. 1890 nicht viel. Aus diesem Grunde möchte es willkommen sein, drei Aufsätze hier mitzuteilen, welche vor etwa 70 Jahren in einer Berliner Zeitschrift abgedruckt waren, allen denen aber, welche sich mit Schadow beschäftigten, entgangen sind.

Der erste Aufsatz führt den Titel: „Der Guß der Statue Heinrich des Vierten" und findet sich in dem von F. W. Gubitz herausgegebenen „Gesellschafter", Berlin 1819, No. 50. 51. Er lautet folgendermaßen:

„Von Metallgüssen ist in deutschen Landen die Rede, da in Berlin einiges darin vorfällt. Eine große Arbeit in diesem Kunstfache ist das Denkmal des Fürsten Blücher von Wahlstadt, welches die Lande Mecklenburg anfertigen lassen und das in diesem Jahre aufgerichtet werden soll; eine ähnlich große Arbeit ist das Denkmal des Dr. Martin Luther, wovon das Modell in derselben Werkstatt fertig steht und das in Wittenberg aufgestellt wird, umgeben mit einem hohen Baldachin. Durch die dabei mitarbeitenden französischen Gießer und Ciseleurs erfährt man Nachfolgendes über die neue Reiterstatue Heinrich IV. zu Paris: — Der Gießer Piggiani starb zwei Tage vor Errichtung dieser Statue. Zu weitläuftig wäre es, die Unannehmlichkeiten aufzuzählen, die derselbe von seiten des Herrn Lemot erdulden musste. Der Bildhauer Lemot ist der Bildner und Unternehmer des Ganzen. Verant-

wortlich machte er jenen von allen Vorfällen, auch des Transports und wollte ihn nur nach dem Versetzen die Zahlung leisten; der Verding soll besagen: dass dies nach Aushebung aus der Grube geschehen müsse. Nun heisst es: Piggiani habe einen schwachen Kopf gehabt und das Geschäft nicht verstanden. — Hier einiges über das Verfahren bei dieser Arbeit. Die Form von Gips über das Modell wurde in sechs Wochen von sechs Formern gemacht, dabei zwei Handlanger. Tausend Säcke frisch gebrannter Gips und eine Menge alte Ziegelbrocken wurden verwendet; diese Form ward nach dem Gießhause hingeschafft und dort mit Wachsplatten belegt von sechs bis neun Linien dick, nachdem man das Metall dünner oder stärker bedurfte; in der Höhlung wurden die Eisengerüste angebracht, den Kern zu halten und zu tragen und mit der notwendigen äußeren Form von Lehm zu verbinden. — Bei der Ritter-Statue Ludwig XV. goss man den Kern von Gyps und Ziegelmehl gleich hintereinander; hier geschah dies in Schichten, wonach denn die Form eingerichtet war. Zum Beispiel: erste Schicht bis an die Flanken des Pferdes; dann setzte man die zweite Schicht auf, machte Gerüste umher, konnte das Eisengerüste inwendig höher anlegen, und goss dann wieder Kern und so weiter bis zur höchsten Stufe; danach löste man das Gypsmodell vom Wachs, das am Kern haften blieb; so sah man das Pferd in Wachs dastehen, von allen Seiten den neu eingegossenen Kern umgebend. Die eisernen Gerüste des Kernes gingen durch das Wachs und lehnten sich auf die Mauern der Grube. In dem Kerne waren Röhren von gebranntem Thon senkrecht eingelegt, um beim Brennen des Kerns und der nachmaligen Lehmform der Glut einen Aus- und Durchgang zu verschaffen. Am Bauche des Pferdes, in der unteren Seite, war eine einen Fuß weite quadrate Öffnung angebracht, um der Flamme einen Eingang in obengedachte Röhren zu lassen; diese Röhren hatten zwei Ausgänge, wie Rauchfänge; den einen oben auf dem Kopfe des Pferdes und den andern auf dem Sitze des Reiters; diese Ausgänge verschafften nachmals die Mittel, den Kern herauszuarbeiten und auch das Eisen-Gerüst. Der Aufbau des Gerüstes und das Gießen des Kerns beschäftigte drei Monate hindurch vier Former und vier Handlanger, und man zählte dreihundert Säcke Gyps, mit gestossenen Ziegeln gemischt, die verbraucht wurden, und das Eisengewicht des Gerüstes war 7000 Pfund. — Herr Lemot liess nun das Wachs überarbeiten; schon durch das Belegen mit Wachstafeln entstehen Fugen, und dann war das Modell in einem Öle verfertigt, wo die Beleuchtung täuschte; dergestalt, dass manche merkliche Veränderung vorfiel, die für den Kern besorgen liess. Hierbei waren vier Modelleurs und zwei Handlanger drei Monate lang beschäftigt. Von derselben Art Wachs wurden nach dieser Überarbeitung die Guss- und Luftröhren an das Modell von Wachs angesetzt und hierauf die erste feine Formlage von Lehm aufgestrichen; die Zusammensetzung ist fein gerieben, gleich einer Ölfarbe, und lässt sich mit Pinseln auf das Wachs streichen. Nach zehn Tagen, zum Trocknen nötig, gab man den zweiten Anstrich, welcher die Risse des ersten mit füllt u. s. w. Dann zündete man Feuer an, in zwei Öfen, tief in der Grube, öffnete alle Fenster und durch dies Mittel erreichte man es: zwei Anstriche täglich geben zu können, welches zweiundzwanzig Tage lang fortgesetzt wurde. So bekam die Form einen Zoll Dicke. Vorher hatte man von Lehm kleine Steine (Patzen) gebildet, mit diesen wurden Strebepfeiler vom Boden gegen die Form aufgebaut; der Mörtel hiezu war eben der feuerfeste Lehm, mit dem man mauerte; auf diese Weise bekam die Form eine Dicke von acht Zoll; diese wurde dann rund herum mit eisernen Bändern belegt, gleich einem Käfigt, das Eisen hiezu wog 10 000 Pfund. — Unten am Boden, um die Form, wurde eine Galerie angebracht, als Ofen, durchbrochen überwölbt. Diese Gewölbe wurden mit zerbrochenen Ziegeln belegt, so hoch wie die Form, gehalten von Strebewänden und kleineren Bogen; dergestalt gesetzt, dass der Flamme der Durchzug blieb, um alle Teile zu glühen; in acht Tagen und acht Nächten wurde bei einem wohlgeleiteten Feuer das Ausglühen der Form vollbracht. Sechs Tage danach fing man an, die Lehmziegel und Scherben aufzuräumen; nachdem diese und die Strebewände weggeschafft waren, überstrich man die mit Eisen umzogene Form mit Theer. Sehr natürlich fließt das Wachs während des Ausglühens unten heraus, wo Becken zum Auffangen gestellt sind, und diese Wachsausgänge müssen heraus mit vieler Sorgfalt verstopft werden. — Nach dem Theeren der Form wird die Grube mit trockener Erde ausgefüllt, fest gestampft, auf der oberen Fläche über der Form das Becken und die Rinnen angelegt, die den aufsteigenden Röhren das fließende Metall zuführen. Zu dem Pferde, den Guss- und Luftröhren wurden 1600 Pfund Wachs verwendet. Im Ofen wurden 28 000 Pfund Metall eingesetzt — davon blieben übrig in Röhren, die nachmals abgeschnitten wurden, 7000 Pfund, so dass man das Gewicht des Pferdes

ohngefähr zu 20 000 Pfund berechnen kann. — Der obere Theil des Reiters, der besonders gegossen wurde, wog 800 Pfund; die Arme wurden auch besonders gegossen. Vom Ansetzen der Röhren von Wachs bis zum Gießen arbeiteten während drei Monate zehn Mann. — Das Metall floss ruhig in die Form und es verlor sich kein Tropfen. Die erste Enthüllung zeigte eine schöne Oberfläche; dies veranlasste die Hoffnung eines glücklichen Gusses. Beim Fortfahren erblickte man am Bauche des Pferdes offene Sprünge und an der Brust starke Brüche, verursacht durch ein Quadrat von Eisen, worauf Herr Lemot bestand, als nothwendig zu einer Stützung des Reiters. Diese Eisenarmatur widersetzte sich dem schnellen Schwinden des Metalls; nach anderer Meinung ist der Kern zu hart gebacken gewesen; der Kern muss nämlich eine geringe Capacität des Eindrückens behalten, um dem Zusammenziehen des Metalls nachzugeben. Deshalb geschieht es auch beim Gießen großer runder Gefäße, dass sie zuweilen zerplatzt herauskommen. Bei dem Fortfahren fanden sich weiter keine Sprünge oder Blasen und Grübchen; die Beine, welche bei Pferden dünne sind, waren dicht, aber hin und wieder war eine böse Kruste, vom Eindringen des Metalls in die Form. Diese schien sich zu lösen und man wurde weniger zufrieden, als im Anfange, und Herr Lemot hatte viel verlangt und bedungen. Piggiani bezahlte 3000 Franken, die Metallröhren abzuschneiden, den Kern und die Eisen-Armatur herauszuschaffen und die mit Formmasse vermischte Kruste abzuarbeiten. Während sechs Wochen hatten zwölf Mann hiemit zu schaffen; hin und wieder war der Kern verglaset, welches eine schlimme Arbeit giebt. Die Sprünge zu verarbeiten, bezahlte Piggiani 8000 Franken; dies und die Formmasse auf der ganzen Oberfläche zu lösen, hat sechs Mann während drei Monate beschäftigt. — Für die Ciselirung des Pferdes bezahlte Lemot 16 000 Franken; fünfzehn Mann machten sich von allen Seiten darüber her und brauchten dazu ohngefähr vier Monate Zeit. Eigentlich hatten sie es dennoch nur von der Gussrinde gereinigt. Der Kopf des Pferdes, gut gerathen, wurde geriffelt; aber die Mähne, der Schweif, die Beine, Bauch und Hals haben die wilden Meisselhiebe behalten, welche die Arbeiter gaben, um die Formmasse zu lösen. Alle diese Theile sind nicht behandelt worden, wie es einer vollendeten Arbeit gebührt. Dazu hätte es bedurft, dass vier geübte Ciseleurs und zwei Rifleurs sich noch vier Monate damit beschäftigt hätten, dann könnte man dies Werk fertig nennen; aber man hätte mit einem andern Meister zu thun haben müssen. Für das Aufpassen und Ciseliren des oberen Theiles vom Reiter wurden 3000 Franken bezahlt. Der Ehre halber muss man nichts weiter sagen! — — Im Ganzen war im Guss das Pferd besser, als das von Boulogne, was Herr Jepti goss. 60000 Franken gab man aus, um der Oberfläche ein neues und glänzendes Ansehen zu geben — —! Diese hier genannten Giesser, Piggiani und Jepti, eigentlich nur Former, sind Italiener; sie kannten keine andere als jene älteste Art, mit dem verlorenen Wachse, und machten, wie es heisst, die geringste Forderung. Die neuere Art, mit Kernstücken aus Gusssand geformt und der Kern von derselben Masse, verdient darum vorgezogen zu werden, weil die Beschaffenheit des Kerns und der Form vor dem Gusse gesehen wird, wogegen bei dem Wachse beides verborgen bleibt. Verglaset sich ein Teil des Kerns bei dem Ausglühen, welches sich zuweilen ereignet, dann kann abgeholfen werden. — Die Natur hat uns in der Nähe von Berlin ein treffliches Formmaterial geliefert, welches nicht aller Orten anzutreffen, und dies wird auch den Giesser vom Auslande, der es versteht und sicher gehen will, bewegen, den Sand-Formen den Vorzug zu geben. — Kürzlich hat man in Rom Metall-Güsse gemacht, wozu die Form-Masse nur aus Gyps und Ziegelmehl bestand. In einem trocknen Klima darf man so etwas wagen; dass es aber gewagt ist, zeigte der Erfolg, denn der Guss missrieth dermassen, dass er auf keine Weise herzustellen ist, der Gyps nämlich behält immer seine Neigung, Feuchtigkeit einzusaugen, man kann ihn nie ganz von Wassertheilchen befreien. — Von Andrieu sieht man jetzt in Paris schon eine schöne Medaille, welche auf der einen Seite jene Statue Heinrich IV. zeigt, in Ritter-Rüstung; das Pferd, danach zu urtheilen, ist klein und plump. Am Piedestal sieht man ein langes Basrelief, dieses ist jedoch noch nicht ausgeführt. — Auf der andern Seite ist der schön gearbeitete Profilkopf Ludwig XVIII.“

Der Aufsatz ist unterschrieben: G. S—w. Trotzdem also der volle Name fehlt, dürfte die Zuweisung an Schadow nicht zu kühn sein. Freilich Schadow sagt in seiner Selbstbiographie (zuerst gedruckt „Aufsätze“ 2. Aufl.) nichts von seiner Mitarbeit am „Gesellschafter“ und von persönlichen Beziehungen zu Gubitz, aber diese Aufzeichnungen sind so kurz, behandeln fast ausschliesslich Familiennachrichten und künstlerische Arbeiten, dass ihr Schweigen durch aus nicht als beweisend aufgefasst werden kann. Der Gewissenhaftigkeit wegen muss allerdings auch erwähnt

J. F. Millet pinx.

Holzsch. nach der Radirung von Hamman

DIE SCHÄFERIN

Verlag v. F. A. Brockhaus in Leipzig

werden, dass Gubitz in seinen „Erlebnissen“ (3 Bände, Berlin 1868) von Beziehungen zu Schadow nichts erzählt. Doch ist andrerseits darauf hinzuweisen, dass Gubitz in keiner Weise vollständig ist und in seinen übrigens gänzlich ungeordneten Niederschriften nur diejenigen Verhältnisse hervorhebt, die ausser redaktionellen Anknüpfungen auch zu wirklichen Lebensverbindungen führten. Sodann ist, um eine Mitarbeit Schadows am „Gesellschafter“ wahrscheinlich zu machen, zu erwähnen, dass der „Gesellschafter“ dasjenige Blatt war, welches seine Gönner, Leser und Mitarbeiter in allen Kreisen der damaligen preussischen Residenz fand. Künstler und Gelehrte, Einheimische und Fremde, d. h. nur zeitweilig in Berlin sich aufhaltende, berühmte Männer und Anfänger wirkten in gleicher Weise mit, um diese Zeitschrift zum geistigen Mittelpunkte Berlins zu machen. Schon aus diesem Grunde möchte eine Mitarbeit Schadows, wenn sie auch nicht anderweitig bezeugt ist, durchaus nicht unwahrscheinlich sein. Das unwiderleglichste Kriterium ist aber Schadows Stil. Allen, die jemals einen Aufsatz des „Alten“ gelesen haben, wird ein kurzer Blick auf unsern Aufsatz genügen, um sie, auch ohne eingehenden philologischen Beweis, das Gepräge von Schadows Schreibart erkennen zu lassen. Und so dürfte die vorstehend mitgeteilte Schilderung in einer dritten Auflage von Schadows Aufsätzen Aufnahme erhoffen dürfen.

Wer indessen an diesen Beweisen kein Genüge hat, der wird wohl überzeugt werden, wenn er im „Gesellschafter“ 1820, Nr. 105, S. 459, folgenden Aufsatz liest:

Das echte Bildniß Raffaels.
Mitgetheilt von G. Schadow.
(Darunter eine kleine Abbildung, die im Aufsatz erklärt ist.)

„Angenehme Täuschung durch Wahrheit aufheben, ist hart! Morghen, der vortreffliche Kupferstecher, hat mit seinen Bildnissen berühmter Leute auch einen Raffael erscheinen lassen: ein lieblicher, süßer Junge, nach einem Gemälde aus der Sammlung des Königs von Bayern. Dieses Porträt gefiel sehr, und so macht es die Zierde vieler Zimmer der gebildeten Welt. Den Künstlern Italiens, auch denen, die in Italien waren und diesen Gegenstand beachteten, ist es aber längst bekannt, dass dieser Kopf das Bildniß eines Freundes von Raffael vorstellt, des jungen Bindo Altoviti, welches auch Vasari angiebt. Der obige Umriss ist nach einer Zeichnung von W. Schadow, die dieser zu Florenz mit Genauigkeit nach dem Gemälde in der dortigen großherzoglichen Porträtsammlung gemacht hat. Dieses Gemälde ist ohnbezweifelt echt und von Raffaels eigener Hand. — In der „Schule von Athen“, im Vatikan, erblickt man Raffael neben seinem Meister, Pietro Perugino; hier stimmen die Gesichtszüge mit dem Florentiner Bilde ganz genau. — Das Bild in München hat blonde Haare und jene beiden Bilder haben braune. — Zu Siena, in der Sakristei des Domes „ist in der Malerei des Pinturichio „Papst Silvius und Kaiser Friedrich“ ein junger Mann zu Pferde, den sie dort Raffael nennen. — Ferner befindet sich der bekannte Dachziegel mit dem Porträt Raffaels zu Perugia bei dem Grafen Cesario; dann wird der Scolare, ehemals in der Galerie des Duc d'Orleans auch so genannt. Diese vier letzteren Bilder sind jedoch manchem zweifelhaft.“

Über den Inhalt des Aufsatzes einen Kommentar zu liefern, wäre wohl wenig angebracht. Man kann von einer Notiz des Jahres 1820 nicht verlangen, dass sie auf der Höhe der kunstgeschichtlichen Forschung von heute steht; als ein Pröbchen damaliger Kunstkritik mag der Anfang, als eine Probe gemütlichen unkritischen Gehenlassens der Schluss der kurzen Mitteilung gelten. Wie Schadow hier seines damals in Italien weilenden Sohnes Wilhelm gedenkt, und eine seiner Zeichnungen reproduzirt, so verfährt er auch in einem anderen Aufsätzchen „Der Gesellschafter“ 1820, 21. Juli, Nr. 121, S. 531. Es ist nur G. S. unterschrieben und lautet:

Der Camaldolenser.
Nach einem Gemälde von Wilhelm Schadow.
(Darunter das Bildchen.)

„Dieser Laienbruder lebt in seinem Kloster zu Monte Corona bei Perugia im Kirchenstaate; wie die Klöster dieses Ordens liegt auch dieses in einer einsamen Gegend. Der obenstehende Umriss ist eine schwache Andeutung das höchst gelungenen kleinen Bildes. Eine reine blühende Haut, blonde Barthaare, mit einer weißen Kappe, sind die Zierden, die nur das Kolorit geben kann. — Eine unaussprechliche Ruhe verbreitet sich so anmuthig über das Ganze, dass der unbefangene Beschauer eine besänftigende Gemüthsstimmung mit empfindet. Obwohl zum Orden der Benediktiner gehörig (welche gelehrte Leute sind) und nach der Regel des heiligen Bernard lebend, ist dieser unser Bruder in stiller Einfalt verblieben. Nachdem er die drei Gelübde: der Keuschheit, der Armuth und des Gehorsams abgelegt hat, hält er sie auch. Der Übermüthige, der das erste dieser Gelübde

verletzt, so oft ihm möglich; statt des zweiten all sein Trachten, gleich dem Geier, nur auf Anwendung seiner Habgier richtet und über das dritte vornehm lächelt — der endet bei Beobachtung dieses Bildes damit: dass er die Seelenruhe des armen Laienbruders beneidet."

Das Bild selbst, von welchem der alte Schadow hier eine Zeichnung mitteilt, ist wahrscheinlich das „Brustbild eines bärtigen Templers im Ordensmantel. in der Raczinski'schen Sammlung in Berlin". Vgl. Allg. d. Biogr., Bd. XXX, S. 518. Doch ist die daselbst ausgesprochene Vermutung, dass dieses Bild aus Wilhelm Schadows zweitem römischen Aufenthalt 1832 stamme, nach dem oben reproduzirten Artikel zu berichtigen. Die Art, in welcher der Vater das Publikum der Residenz und das kunstliebende Publikum überhaupt auf die Arbeiten seines Sohnes hinweist, ist eine sehr liebenswürdige.

KLEINE MITTEILUNGEN.

—z. *Waldmühle von M. Hobbema.* Das Kupferlichtbild führt uns ein vorzügliches Werk des großen holländischen Landschafters vor Augen. Es trägt auf einer Planke in der Mitte des Vordergrundes die Bezeichnung *M. Hobbema* und bildete einen Glanzpunkt der Ausstellung von älteren Gemälden aus sächsischem Privatbesitz, die im Herbst 1889 vom Kunstverein zu Leipzig veranstaltet wurde. Das Gemälde, 0,60 m hoch und 0,82 m breit, stammt aus der Hohenzollernschen Sammlung, aus der es sein jetziger Besitzer, M. Schubart in Dresden, zu erwerben das Glück hatte.

—z. *Die Schäferin von Millet,* auf welche wir im 3. Heft dieses Jahrgangs verwiesen haben (S. 69), ist dem gegenwärtigen Hefte beigegeben. Der Darstellung liegt ebenso wie bei den „Ährenleserinnen" die wir im vorigen Hefte brachten, ein Stich von Damman zu Grunde, nach dem wir mit Erlaubnis des Herrn Ch. Sedelmeyer in Paris die Heliogravüre in starker Verkleinerung anfertigen ließen. Auf die beiden vorzüglichen Kunstblätter (Gegenstücke) sei hier noch besonders aufmerksam gemacht.

y. *Geheimrat Dr. Bode in Berlin* ist als Nachfolger des Geheimrats Dr. Meyer zum Direktor der Berliner Gemäldegalerie ernannt und beauftragt worden, die Abteilung der christlichen Plastik am Berliner Museum weiter zu verwalten. Gleichzeitig ist er zum Mitgliede des Senats der Berliner Akademie ernannt worden.

x. In einem alten, durch die Zeit geschwärzten Altarbild des St. Servaasdoms zu *Mastricht,* das gegenwärtig einer Restauration unterzogen wird, der 2,52 m hohen und 1,18 m breiten Darstellung eines „Christus am Kreuz", hat man eine Arbeit des *van Dyck* entdeckt, die künstlerisch der in derselben Kirche befindlichen Kreuzabnahme desselben Künstlers ebenbürtig sein soll. Münch. N. N.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

1(

ve
se
se
lic
da
be

hi
„I

fül
La
Mi
bil
ml
vo
O,
zol
M

di
wil
be
ei
Er

Holzgr. v. R. Paulussen

WALDMÜHLE.

Sammlung Schubart Dresden.

Verlag v. F. A. Brockhaus in Leipzig

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig

Bronzene Grabplatte aus der Kathedrale zu Badajoz.

Nach einer Photographie in Holz geschnitten von R. Berthold.

EIN DENKMAL VENEZIANISCHER BILDNISPLASTIK IM FERNEN WESTEN.

VON *C. JUSTI.*

BADAJOZ, die Stadt und Festung an der Grenze Portugals, sonst nicht reich an guten alten Sachen, besitzt zwei wenig beachtete Bildwerke italienischer Herkunft, um die sie jede Stadt der Halbinsel beneiden könnte. In der Kathedrale S. Johanns des Täufers, in der „Kapelle *de los Duques*", über einem Altar mit Azulejosbekleidung der besten Zeit, steht, eingelassen in den barocken Retablo, ein florentinisches Madonnenrelief (41 cm. br. 58 h.). Es ist ein sehr schönes, vielleicht das Originalexemplar derselben, wie es scheint, einst beliebten Komposition, die aus der Turiner Galerie (375) bekannt ist, und von der eine in Tempera bemalte Stuckkopie ins Kensington Museum (5767) kam. Es ist das einzige Stück dieser Klasse in Spanien.

Das zweite Werk würde selbst in Italien für eine Seltenheit gelten. Vor jenem Altar liegt, eingelassen im Fußboden der Kapelle eine bronzene Grabplatte, mit der Relieffigur eines Edelmanns, die mir ebenfalls auf den ersten Blick als eine Arbeit des italienischen, jedoch lombardischen Quattrocento erschien.[1])

Stände nicht darauf „Sepulcro", man könnte wohl die Richtigkeit der Bezeichnung „Grabplatte" bezweifeln. Von den Figuren, die wir bis dahin gewohnt waren, auf solchen zu sehen, ist diese völlig abweichend. Nicht liegend, entschlafen, oder betend, oder wenigstens in Vorderansicht erscheint unser Kavalier, ja selbst ohne irgend ein feierliches oder ceremoniöses Motiv. Fast im Profil steht er da, nach rechts gewandt, den Blick jedoch richtet er, wie der vertiefte Umriss der Iris zeigt, zurück nach dem Betrachter. Ganz so wie er sich unter Menschen alltäglich bewegte, man könnte sich die Gestalt als linksseitigen Schluss in einer Gruppe denken.

Eine Parallele auf spanischem Boden wäre die berühmte Messingplatte, ebenfalls italienischer Arbeit und bei Lebzeiten aufgetragen, des Perafan de Ribera, Herzogs von Alcalá, als Vicekönig von Neapel 1572 verstorben, einst in der Karthause, jetzt in der Universitätskirche zu Sevilla. Auch er hält ein Schwert in der Hand, in der Rechten den Helm. Aber sie ist zwei Menschenalter jünger, und wie die im Norden verbreiteten altflandrischen Tafeln (von denen auch Spanien ein schönes Exemplar aus dem 14. Jahrhundert besitzt in der *Lauda* von Castro Urdiales, jetzt im archäologischen Museum zu Madrid) in eingeschnittenen Umrissen und Schraffirungen. Auch diese Figur ist indes in einer nur malerisch gemilderten Vorderansicht, und von sehr ernstem, majestätischem Wesen, übrigens ganz in der Auffassung der gemalten Bildnisse der Zeit. Doch zurück zu unserm Denkmal.

Die Gestalt umhüllt ein weiter, in steifen, fast gradlinigen Falten gürtellos in der Form eines steilen Kegels bis weit über die Knie fallender, völlig geschlossener Mantel, mit breit ausladenden Ärmeln. Die Arme hängen gelassen herab, der Zeigefinger der Rechten ist leicht in den Ring der Degenscheide eingehängt. Wahrscheinlich steht dieser Anzug in Beziehung zu seinem Amt; man erinnert sich, dass der Sitz im königlichen Rath *plaza de capa y espada* hieß. Das Wehrgehänge ist um die Scheide gewunden, als Anzeige vielleicht, dass das alte Eisen im verdienten

1) Zuerst von mir erwähnt in dieser Zeitschrift, 1886, S. 306. Vor kurzem ist die Platte herausgebrochen und in einem Saale des Kreuzgangs in die Wand eingefügt worden.

Ruhestand sich befindet. Über die Brust fällt, als einziges Schmuckstück, eine etwa zwölffache goldene Kette.

Auf dieser Gestalt steht ein Kopf von auffallend scharf profilirtem Knochenbau, eingerahmt von langen, tief in die Stirn fallenden und über den Nacken wallenden Haaren. Es ist ein mageres Gesicht, mit den Spuren der Jahre, vielleicht der Krankheit, aber nichts von der Ermattung und Insichgekehrtheit des Alters. Das kleine Auge mit schmalem Lidspalt sendet unter den schroff vorspringenden Brauen, den über die Schläfe gestrichenen Haaren und dem hier gleichfalls tief eingedrückten Barett einen ruhigen, aber durchdringenden Blick in die Ferne. Darunter eine mächtige Adlernase, ein großer aber wohlgebildeter Mund, wie oft bei beredten Leuten. Wunderlich, fast störend machen sich die starkbesohlten, breit abgestumpften Schuhe: die sprunghafte Modelaune hatte sie kürzlich gegen die Schnabelschuhe eingetauscht.

Die völlig glatte Fläche (2,34 : 1,28 cm.) umgiebt seitlich und oben ein flacher Rahmen, wie ein gestickter Teppichsaum, unten abgelöst durch die fünfzeilige Inschrift in schönen runden humanistischen Minuskeln, zwischen denen jedoch noch zierliche gotische Kursiv-Majuskeln auftauchen. Der Saum ist ornamentirt nach dem Schema einer Thür- oder Fenstereinfassung, die Zierat der Langseite ist demgemäß Pilasterfüllungen, die obere einem Fries entlehnt, mit Streichung der diese Teile charakterisirenden Glieder, wie man es auch an Palastportalen sieht, z. B. dem des Palastes Doria und dem in Via Garibaldi zu Genua. Dort ein aus der auf Löwenfüssen ruhenden Kylix aufsteigender Baum von Gefäßen, paarweisen Akanthuszweigen, Füllhörnern, Blüten- und Beerenranken, zuweilen als Mittel- und Ruhepunkt eine Maske, ein Adler; hier eine wagerechte Kette sich durchkreuzender Füllhornpaare, alles höchst elegant, im Wechsel von Feinheit und Fülle vergleichbar den Grund- und Haarstrichen einer schönen Schrift.

Die Figur ist in sehr flachem Relief modellirt, nur das Antlitz und der rechte Elnbogen springen völliger heraus, bis zu acht Centimeter Höhe. An ihr ist die Ciselirung sehr vollendet; an der Einfassung dagegen sind oft die eckigen Schnitte des Meißels stehen geblieben, im Vertrauen auf die Fernwirkung.

Zu Füßen der Figur stehen zwei Wappen, das zur linken zeigt die vereinigten Insignien der Figueroa (fünf grüne Feigenblätter in goldnem Feld) und der Mendoza (grüne goldgesäumte Binde in rotem Feld) und de la Vega (das Ave Maria). Das zur rechten die der Cordoba, Herren von Aguilar (drei rote Binden in goldnem Feld). Von der fast ganz hinter dem Mantel versteckten Hand geht eine Bandrolle aus, nach dem Wappen der Frau hindeutend. Dieselben Wappen in Marmor stehen auch an der Außenseite der Kapelle, die also Eigentum des Ehepaars war. Die Inschrift lautet:

„Grab des Lorenzo Suarez de Figueroa y de Mendoza mit Donna Isabel de Aguilar, seinem Weibe. Dieser that in der Jugend nach Art der Jahre, und in den Waffen hielt er es, wie sich's gebührte. Danach ward er dem Rate Ihrer Hoheiten zugesellt, und mehremale als Gesandter verschickt: so brachte er seine Beschäftigung in Einklang mit den Jahren, und hinterlässt für Nachher dies Denkmal. Was noch weiter mit ihm sich begeben wird, möge sein Nachfolger melden."

Seltsame Skizze einer Selbstbiographie, die sich der alte Mann hier geleistet! Uebrigens im Stil der Bildnisfigur. Seine staatsmännische Wirksamkeit erscheint ihm als Altersbeschäftigung, als es mit dem Degen nicht mehr ging. Und was seine Kriegsthaten betrifft, so hat er es eben gemacht, „wie es sich passte", wie es bei jedem seines Standes sich von selbst versteht; auch das ist eine Sache der Jahre, ein natürlicher Ausbruch jugendlicher Lebenskraft. Befremdend bei einem Spanier ist das Fehlen jeder Beziehung aufs Jenseits, jedes religiösen Elements, in der Inschrift wie in dem Kunstwerk. Dass er bei aller Nüchternheit der Selbsterkenntnis mit sich zufrieden war, ist damit nicht ausgeschlossen. Denn die Vorstellung hat ihn offenbar beherrscht, sein äußeres Selbst, das Ergebnis dieses bewegten Lebens, in genaustem, ehernem Konterfei der Nachwelt zu erhalten.

Nach dem Schlusssatz der Inschrift hat Don Lorenzo das Denkmal selbst bestellt, und die Modellirung nach dem Leben ist ja auch unverkennbar. Die uns am meisten interessirende Frage wäre nun: Wo? Bei dem Fehlen aller Urkunden oder Nachrichten in Badajoz, dürfte der nächstliegende Weg sein, dem Manne auf seine Reisen zu folgen. Sein ungewöhnliches Wesen, schon aus dem Bilde entgegentretend, möge es entschuldigen, wenn dieser Weg oder Umweg sich etwas in die Länge zieht.

Der Name Lorenzo Suarez de Figueroa ist in den Adelsfamilien von Estremadura, Andalusien und Guadalajara häufig. Eine lange Reihe so sich nennender Herren findet sich im Stammbaum der Grafen und Herzoge von Feria, die durch mehr als zwei Jahrhunderte dem Staate Heerführer, Vicekönige und Gesandte gestellt haben. Seit dem Maestre von Santiago,

Lorenzo, der 1409 in Sevilla starb und auch der Ahn unseres Mannes ist, besaß die aus Galizien stammende Familie der Suarez de Figueroa die Stadt Zafra in Estremadura, wo dessen gleichnamiger Enkel 1434 den Grundstein des stattlichen Alcazar legte. Dieser Lorenzo wurde 1460 zum Grafen von Feria erhoben, und der fünfte Graf, Don Gomez (1514, † 1571) erhielt den Herzogstitel. Er ist derselbe, der mit Philipp II. nach England reiste und sich hier mit Lady Jane Dormer vermählte.

Man hat nun unsern Lorenzo in dessen Nachfolger, dem zweiten Herzog von Feria, Lorenzo Suarez de Figueroa y Cordoba erkennen wollen[1]). Dieser Staatsmann Philipps II. war 1529 zu Mecheln geboren, ward zur Thronbesteigung Clemens' VIII. nach Rom entsandt, und starb, nachdem er Katalonien und Sicilien regiert, 1607 zu Neapel. Allein dies ist nach Namen, Kostüm und Paläographie des Denkmals unmöglich. Der Titel *alferez* für spanische Souveräne ist von Karl V. abgeschafft worden. Zum Überfluss steht in S. Clara zu Zafra das Grabmal dieses Herzogs und seiner zweiten Gemahlin Isabel de Mendoza († 1593) nebst ihrem frühverstorbenem Sohne.

Den Namen Lorenzo Suarez de Figueroa y Mendoza (auch M. y F.) führte ferner ein Mitglied der Familie letzteren Namens, der dritte Sohn des Iñigo Hurtado de Mendoza, ersten Marques von Santillana, und zwar von seiner Mutter Catalina Suarez de Figueroa, der Toechter jenes Meisters von Santiago. Er ist der erste Graf von Coruña. Auch an ihn hat man gedacht. Name und Zeit stimmen, vieles andere aber lässt sich nicht vereinigen, seine Frau hieß Isabel de Borbon.

Ich glaube in unserm Lorenzo einen Staatsmann dieses Namens zu erkennen, der einer Nebenlinie der Feria angehört und von Ferdinand dem Katholischen mit Sendungen an italienische Höfe betraut wurde. Ein Mann, der an den für die Umgestaltung der Machtverhältnisse auf der Halbinsel entscheidenden Vorgängen des Jahrzehnts um 1500 erheblichen Anteil hatte, obwohl er freilich in der Geschichte durch die im Vordergrund stehenden großen Gestalten eines Gonzalo de Cordoba und Ferdinand verdeckt wird. Ihm hat Oviedo, der ihn gekannt hat, in seinen (handschriftlichen) Quinquagenas eine magere Biographie gewidmet[2]). Er sowie Zurita und Petrus Martyr nennen ihn Bruder des damals gleichfalls nach Italien gesandten Gareilasso de la Vega, Großkomturs von Leon und Vaters des als *principe de la poesia española* gefeierten gleichnamigen Dichters, dessen Oheim also unser Lorenzo war, bei Oviedo auch Lorenzo Suarez de la Vega genannt. Ihr Vater Pedro Suarez de Figueroa, ein jüngerer Bruder jenes ersten Grafen von Feria, war ein Sohn der Elvira Lasso de la Vega, Tochter des Diego Hurtado de Mendoza, Großadmirals von Kastilien; er ist der Gründer der Nebenlinie der Herren von Batres, Cuerva und späteren Grafen de los Arcos. Diese Linie zog den Namen de la Vega dem Namen Suarez de Figueroa vor. Von jener Großmutter Elvira führte Lorenzo den Namen Mendoza, welcher ruhmreichen Familie anzugehören er sich einmal vor dem venezianischen Senat rühmte. In Huro's Nobiliario I, 455 ist er seltsamer Weise ausgelassen, vielleicht aber verborgen unter „Don Gomez". Er war also von sehr erlauchtem Stammbaum: Urenkel des gleichnamigen Meisters von Santiago und des Großadmirals Diego de Mendoza, Großneffe des in der Geschichte der altspanischen Dichtung gefeierten Marques von Santillana, und außerdem verschwägert mit Gonzalo de Cordoba, dem großen Kapitän und Eroberer Neapels.

Außer jenem diplomatischen Jahrzehnt ist von Lorenzo's Leben nicht viel bekannt. Er spricht von kriegerischen Jugendjahren: während des Kampfes um Granada, wo sein Bruder Gareilasso sich hervorthat, wird er nicht zu Hause geblieben sein. Sein Haus stand (nach Oviedo) in Badajoz; für eine seiner Burgen hat ihm die Signoria einmal zwei Feldschlangen *(falconeti)* verehrt. Aber er wird früh dem Hofe gefolgt sein: dort bekleidete er das Amt eines *maestresala* (praegustator), und war Mitglied des Rats von Kastilien. Dieser enge Verkehr mit dem König war seine Schule in der Staatskunst[1]). Gelehrt-humanistische Bildung hat er nicht besessen. Er war zweimal verheiratet; aus der ersten Ehe stammte Gonzalo Ruiz de la Vega, ebenfalls *maestresala* und Orator. Spät hat er noch eine zweite Ehe geschlossen, kurz vor seiner Sendung. So zog sich durch jene bewegten Jahre auf italienischer Erde das Verlangen nach dem fernen häuslichen Glück, und eine kurze Rückkehr wurde ihm auch zweimal verstattet.

Als Karl VIII. sich zu seinem Zug nach Neapel rüstete, hielt König Ferdinand, von dem der Franzose

1) España. Estremadura. Por D. Nicolas Diaz y Paz. Barcelona, 1889. S. 125. 552.

2) Biblioteca nacional. Mss. Y—59, pag. 433. Rats. 1a. Quinq. 3a. Dial. 44.

1) Uno de los mejores discipulos de la Escuela fecunda y magisterio feliz del Rey Don Fernando. Pedro Abarca, los Reyes de Aragon. Salamanca 1684. II, 319. Nachrichten über seine diplomatische Thätigkeit hat Zurita, Anales de Aragon, V u. VI, und Marin Sanuto, I Diarii, Tomo I—V.

nach dem Vertrag von Barcelona (19. Januar 1493) keine Störung befürchtete, die Zeit gekommen, „sich mit Freunden zu umgeben", d. h. er beantwortete das Abenteuer des phantastischen, unreifen Jünglings mit einer in tiefes Geheimnis gehüllten diplomatisch-militärischen Campagne in *seinem* Stil. Während er, besorgt um Sicilien, eine Flotte rüstete — gegen den Türken — deren Landungstruppen Gonzalo de Cordoba befehligte, sandte er fünf Geschäftsträger an die italienischen Staaten und an Maximilian: Garcilasso de la Vega an Alexander VI., Juan de Deza an Ludwig den Mohren, Juan de Albion und Antonio de Fonseca an den Wormser Reichstag und dann hinter dem französischen König her, wo Fonseca zu Velletri vor dessen Augen das Vertragsinstrument von Barcelona zerriss. Alle diese Männer waren Zöglinge dieses in jener Zeit unerreichten Meisters der Politik, der gescheiteste aber Lorenzo Suarez, dem denn auch Venedig zugedacht war. Denn bei der Nachbarschaft Frankreichs, bei dem zurückhaltenden, offenem agressivem Vorgehen abgeneigten Charakter dortiger Politik und bei der hohen Meinung, die man in Spanien von den Venezianern als den ersten Staatskünstlern der Welt hatte, hielt Ferdinand hier die Partie für die schwierigste.

Don Lorenzo traf im Jahre 1494 ein und wohnte in der Casa Correr, wo auch sonst den Oratori vom Staat Wohnung angewiesen wurde, er erhielt monatlich hundert Dukaten. Später erzählt er, der König habe seine Mission damals auf zwei Monate bestimmt; daraus sind fünf Jahre geworden. Während dieser Zeit waren die Brüder Marco und Agostino Barbarigo Häupter des Staats.

„An dem guten Abschluss der heiligen Liga", sagt Zurita, „hatte die Klugheit, die Geschicklichkeit, das große *ingenio* und Ansehen beider Brüder erheblichen Anteil." Dieser Abschluss war schon Thatsache, ehe noch der französische Gesandte, Philipp de Comines, die Instruktion Lorenzo's ergründet hatte. Bei dessen Abschied (1498) stellte die Regierung in einem Schreiben an den König seinem Gesandten das Zeugnis aus, „dass er die Verhandlungen mit der höchsten Gewissenhaftigkeit, Mäßigung und Gewandtheit, Klugheit, Redlichkeit und mit einer Würde und Eleganz der Rede geführt, wie wir es bei wenigen noch gesehen haben."

Am 1. Dezember 1499 landete Lorenzo zum zweitenmal in Genua, diesmal, um sich an den römischen Hof zu begeben. Es war nach dem Ende des ersten neapolitanischen Feldzugs und dem Friedensschluss vom 5. August 1498. Sein Bruder Garcilasso war dort zuletzt in eine unhaltbare Lage gekommen, er hatte sich mit den Papst überworfen, gegen den er sich mit rücksichtsloser Schärfe ausließ. Der Papst war gereizt durch die Vorstellungen, die man ihm wegen seines Privatlebens zu machen sich erlaubt hatte, und wegen der scharfen Begrenzung kurialer Ansprüche durch die spanischen Monarchen. Im Jahre 1498 erschienen zwei Oratori mit der Weisung den Papst zu brüskiren (*con garbe* [i. e. agri] *parole*). Es kam zu heftigen Scenen, in welchen der eine drohte, er wolle vor ganz Italien zeigen, dass Alexander Borgia kein wahrer Papst sei, worauf dieser rief, er werde ihn in die Tiber werfen lassen, und sogar die Ehre der Königin angriff. Indes, der Papst hatte den nervus rerum Spaniens in der Hand; man musste von ihm die Gewährung der Bulle der Cruzada erlangen. Diese hatte er zwar versprochen, jedoch unter der Bedingung, dass die Flotte gegen die Türken segle, und nach seinem Befehl vorgehe. Lorenzo sollte diese verfahrenen Verhältnisse wieder in Ordnung bringen, hatte aber gemessene Instruktion, im Fall abschlägigen Bescheids abzureisen. Es kam nun wohl noch einmal zu lauten Worten und der Papst rief aus: 200 000 Dukaten Kriegskontribution seien eine unerhörte Gabe! Zum Schluss aber wies er den Kardinal von Modena zur Ausfertigung der Bulle an. Als des Papstes Tod befürchtet wurde und Caesar Borgia eine Vergewaltigung des Konklaves vorbereitete, veranlasste Lorenzo im Einverständnis mit den ihm ergebenen Kardinälen den Gonzalo zu einer erfolgreichen Flottendemonstration. Das Ende Caesars hat er prophezeit, nach dem Satz: *nullum violentum est perpetuum.* — Dieser römische Aufenthalt dauerte bis Mitte Mai 1501. Für die Vertretung während des zweiten Feldzugs Gonzalo's, der mit dem Abzug der Franzosen und der Annexion Neapels endigte, hatte der König Francisco de Rojas berufen. Dieser war Gonzalo's diplomatischer, finanzieller und militärischer Beistand und Rückhalt.

Am 13. Juli 1502 unterzeichnete Ferdinand zu Toledo ein zweites Beglaubigungsschreiben Lorenzo's bei der Signoria von Venedig. Auf der Hinreise, in Saragossa, trifft ihn Petrus Martyr d'Anghiera; er schreibt der Königin über ihn (Epist. 246) und tadelt es, dass man einen Orator nach Venedig schicke, der kein Latein spreche noch verstehe.

Doge war Leonardo Loredan. Diesmal warf er die Maske ab: der König will den Krieg, erklärte der Gesandte, er will Neapel besitzen, wie er Spanien besitzt. Er fand als Vertreter der französischen Interessen und Unterhändler für eine Liga mit Venedig,

einen Mann, dem er sich mehr als gewachsen hielt. Es war Janus Laskaris, einst Lehrer der griechischen Sprache zu Florenz, wo ihn George d'Amboise, der Kardinal von Rouen, kennen gelernt und mitgenommen hatte. Sehr spanisch ist es, wenn Lorenzo es als Mangel an Rücksicht gegenüber der Signoria bezeichnet, „dass Frankreich ihnen einen Griechen schicke, der aus den Schulen komme. Die Monarchen ständen sich gleich, nicht die Gesandten, denn er sei ein Mendoza!"

Die Aspekten des Feldzugs waren Frankreich günstig, sein bester Heerführer De la Tremouille überschritt mit einem weitüberlegenen, wohlgeschulten Heer die Alpen. Der feurige Franzose, ungeduldig, sich, am liebsten persönlich, mit Gonzalo zu messen, liess Lorenzo sagen: Da er, wie er vernommen, ein Verwandter Gonzalo's sei, so thue er ihm zu wissen, dass er zweitausend Dukaten darum geben würde, sich mit letzterem im freien Felde von Viterbo zu treffen. Lorenzo sandte ihm zurück: Nemours (der im ersten Feldzug fiel) würde ebensoviel gegeben haben, dem Gonzalo *nicht* in Apulien zu begegnen. Er möge sein Geld behalten und mit seinen Leuten durchbringen, aber weiter zurück als Viterbo.

Sein Auftrag war, für den nahenden Entscheidungskampf um den Alleinbesitz Neapels ein Offensivbündnis zu stande zu bringen. Eine aussichtslose und undankbare Mission! Bei jedem Anlass bringt er sein Thema in Erinnerung, und stets folgte dieselbe allgemeine, ablehnende Antwort. Ebenso bei jedem seiner Anträge, der die Neutralität zu verletzen scheint. Aber er hatte sich in den Kopf gesetzt, zur Herbeiführung dieses Bundes von der Vorsehung berufen zu sein. Spanien und Venedig, so predigt er, sind durch Gemeinschaft der Interessen, ja durch Gleichartigkeit des Staatswesens auf einander angewiesen; beide sind gleich sehr bedroht durch den mächtigen und verwegenen Nachbar; Neutralität ist für den ersten Staat Italiens unhaltbar.

„Es wäre wohl nach dem Herzen der Venezianer, giebt er zu verstehen, dass beide Nationen aus Italien entfernt würden. Daran ist aber nicht zu denken, denn wo wäre die Macht, die das unternehmen könnte? Für den praktischen Staatsmann wird nur die Frage sein, welches von beiden Übeln das kleinste? Nun ist Spanien die Partei, welche am wenigsten will (d. h. nicht die Lombardei). Auf Neapel freilich hat es ein Recht, sein Besitz ist nun Thatsache, ein Geschenk der Vorsehung. Die Franzosen, dies anmaßende Volk, sind, das ist anerkannt, mit jeder Nation unverträglich. Wenn die Venezianer Ferdinand helfen, das Seine zu verteidigen, so verteidigen sie damit sich selbst. Der Sieg Spaniens ist die Befreiung Italiens. Den Anteil an dieser Befreiung betrachtet er als sein großes Lebenswerk. „Es scheint mir", sagt er in einer seiner letzten Reden, „vom Himmel verordnet, dass ich nicht nach Venedig kommen kann, außer zu diesem Zweck. Und wie zuerst, durch meine Vermittelung und Bemühung, dank der Macht und dem Ansehen des spanischen Königs, Italien befreit worden ist, so wird es nun ganz von der gegenwärtigen Unterdrückung erlöst werden."

Obwohl man nun im Kolleg dies alles bald auswendig wusste, so verstand doch Lorenzo die Kunst, selbst unter so erschwerenden Umständen nie langweilig zu werden. Die Wiederholung war, dank den nie versagenden Einfällen, Finten seiner diplomatischen Taktik, immer neu, selten verließ ihn die gute Laune und oft fand er Gelegenheit zu hochgedankten Gefälligkeiten, die dann jener These neue Belege zuführten. Bald erörtert er in „langen, sententiösen" Staatsreden allgemeine politische Gesichtspunkte; bald, nach einer Siegesdepesche, versucht er es mit Überrumpelung. Jetzt ist's Zeit, ruft er, als Gaeta genommen ist (8. Januar 1504). Oder er schildert die Schönheit dieses Zusammenwirkens, indem er den gemeinsamen Seesieg Pesaro's und Gonzalo's über Bajazet und die Einnahme von S. Georg in Cefalonia vorführt. Sein Element aber ist das leichte Gefecht, die Debatte im Format der Plauderei, der überraschende Einfall, die prompte Erwiderung, in allen Abtönungen von Witz, Spott, Ironie, Wortspielen, Ausfällen von verblüffender Offenheit, Fabeln, Geschichten und Sentenzen. *E' bon motizador,* sagt Sanuto, und auch Oviedo kannte ihn von dieser Seite aus Spanien.[1])

Als er nach dem Eintreffen einer Siegesnachricht (17. März 1503) in den Saal tritt, beginnt er: „Ich weiß nicht, soll ich die Illustrissima Signoria beglückwünschen wegen des Glücks ihrer Freunde, oder mein Beileid ausdrücken wegen des Unglücks ihrer Bundesgenossen"; worauf der Doge: „Wir sagen mit Christus: *Gaudere cum gaudentibus et flere cum flentibus.*" Am 28. Dezember 1502 erscheint er plötzlich in französischer Tracht. Der alte Loredan bemerkt lächelnd: „*Magnifico oratore, seti vestito a la francese?*" — „Ich bin ihnen so gut, dass ich nichts drinnen behalten kann und alles nach außen kehre."

1) Un cavallero muy entendido y de mucho reposo e onesto e afable e de linda conversacion e agradecidos dichos. *Oviedo,* Quinquagenas a. a. O. Cavallero de singolar prudencia y gran cortesano. *Zurita,* Anales de Aragon. V, 57.

(*Li voglio tanto bene, che non tengo nada dentro, ma tutto sacho fuori.*[1])

Wenn nun auch das hohe Kolleg diesmal den Überredungskünsten D. Lorenzo's widerstanden hat: gewiss ist, dass er die Zuneigung und das Vertrauen aller gewonnen hatte. „Sie alle ehrten und liebten ihn wie einen Vater", sagt Zurita. Und Alexander VI. besorgte, die Signoria werde alles thun, was er wolle (Sanuto, 24. Dezember 1502).

Der Gesandte war in diesen Jahren gichtleidend, im Frühling sucht er gewöhnlich auf Landhäusern des Festlandes, in Padua, Erholung. Er hatte einen jüdischen Arzt, Joseph, dem er die Erlaubnis erwirkt, für die Dauer seines Aufenthalts ein schwarzes Barett zu tragen. Am 27. Februar 1504 erscheint er im Kolleg und sagt: „Es ist Zeit heimzukehren. Ich habe eine junge Frau, keine Kinder, und wenn die Signoria ihren Orator dort wechselt, werde auch ich um meinen Abschied bitten." Noch im Jahre 1505 hatte er mit dem Dogen der Weihnachtsmesse in S. Marco beigewohnt.

Am 2. März 1506 meldet Sanuto: „An diesem Tage, zur 23. Stunde, starb Domino Lorenzo Suarez di Figarola, der sehr vortreffliche Orator des Königs von Spanien, welcher zweimal in diesem Lande Orator gewesen . . . Er war wenig gesund und starb an der Auszehrung. Und man wisse, er hatte mehrmal seinen König um Erlaubnis gebeten, nach Hause zurückzukehren; und er hatte sich hier einen schönen Sarg von Bronze machen lassen und nach Spanien geschickt. Heute nun, eine Stunde nach seinem Tode, kamen Briefe aus Spanien, mit der Erlaubnis, die ihm der König gab, heimzukehren, unter Zurücklassung seines Sohnes, Don Consalvo, als Orator seiner Hoheit; so dass also Gott nicht wollte, dass er bei Lebzeiten diese Freude habe . . . Es ward beschlossen von der Signoria, ihm sehr große Ehre zu erweisen, und also wurden am Morgen, in S. Marco, doppelte Glocken geläutet, um solchen Tod anzuzeigen, wie man den Prokuratoren läutet."

Die Exequien wurden in S. Stefano angeordnet. Beim Anbruch der Nacht wurde die Leiche nach dem Kirchlein S. Basso übergeführt. Am 4. März wurden die Geschäfte der Piazza geschlossen. Voran im Trauerzug bewegten sich sämtliche Bruderschaften, die Klöster, die Priester, die Domherren von Castello und S. Marco, zusammen 160 Wachskerzen; dann kam der Fackelzug der Schiffer. Die Leiche wurde von den Brüdern von S. Marco getragen, er lag auf einer Decke von Goldstoff, „er schien zu schlafen", voran seine achtzehn Diener. Hinter ihr schritt der Doge Loredan in karmesinrotem Samtmantel, der Patriarch und der Sohn des Verstorbenen; dann Janus Laskaris, zwei Bischöfe und ein englischer Malteser. Die Patrizier in Schwarz, die Signoria in Violett, diese begleitet von den Pregadi. Ein Baldachin stand in S. Stefano aufgerichtet, wie bei den Exequien der Dogen.

Bei dieser Gelegenheit erfährt man also, dass er sich jenes Bronzedenkmal in Venedig hatte anfertigen lassen und bereits einige Zeit vor seinem Tode nach Badajoz vorausgeschickt.[1]) Es fällt hiernach wohl in die Jahre 1503—5.

Auffallend ist die Bezeichnung *archa*, d. h. Lade, Sarg. Wenn man nicht einen Gedächtnisfehler Sanuto's annehmen will, so wäre danach das Monument ursprünglich eine Tumba gewesen und unsere Platte nur ein Fragment derselben: der Deckel. Merkwürdiger Weise bewahrt die Kapelle noch eine zweite Bronzetafel von fast gleicher Breite und der ungefähren Höhe einer solchen arca, deren Seitenstück sie gewesen sein könnte. Sie enthält ebenfalls die beiden Wappen, nebst dem Hexameter (in dem doch auch die Religion zum Wort kommt)

SOLA SALVS SERVIRE
DEO SVNT CETERA
FRAVDES.

Dann wäre also die Lade etwa später, als man solche hohe Tumben aus der Mitte der Kapellen entfernte, auseinandergenommen worden; man hätte die

1) Hier sind einige von den Sentenzen, die der staatskluge Senator für wert hielt, in sein Tagebuch eingetragen zu werden:

Il tempo guadagna ogni cosa, ma è a comparation dil stomaco, che bisogna darli cibo e non aspetar, d. h. die Zeit bringt alles, aber nur dem Thätigen. V, 158.

Quando il focho è impiado, bisogno butar legno suso e non aqua. Ist die Sache auf des Schwertes Spitze gestellt, so darf man nicht neutral bleiben. V, 512.

Una manestra a un tempo è medicina, a l'altro è arsenicho. In der Politik ist keine Handlung an sich gut oder schlimm, ihren Wert machen die Umstände. V, 710.

Dass man die Konjunktur oder den Moment des Angebots ergreifen soll, erläutert ein Geschichtchen. Ein Mohr von Granada hat einem Spanier seine Frau geraubt, dieser bietet ihm 1000 Dukaten Lösegeld. Jener verlangt mehr. Der Gatte: Moro, non andar via, tuo' li 1000 ducati, che poi partido e passato la montagna con mia mojer, che più non la veda, non ti darò un duchato. V, 235.

Son alcune chose ch'è meglio far cha dir. Wo etwas förmlich nicht gewährt werden kann, soll man es nehmen und dem andern anheimstellen, ein Auge zuzudrücken. V, 227.

La guerra è mal, et è bona per far bona pace.

1) Et si havia fato far qui una archa di bronzo bella, et mandata in Spagna. Marin Sanuto, I Diarii, VI, 305.

Reste unter dem Fußboden beigesetzt und mit dem Deckel als Grabplatte die Stelle bezeichnet.

Indes sprechen andere Gründe gegen diese Vermutung. Die gemeinsame Inschrift für beide Gatten passt nur für die Deckelplatte einer Gruft. Die Witwe Isabel de Aguilar ist freilich nie in der Kapelle beigesetzt worden, sie ruht in dem von ihr 1519 gegründeten Kloster Santa Ana. Und da man bei der kürzlichen Herausnahme der Platte keine Gruft und keine Reste gefunden hat, so ist denkbar, dass die Leiche Don Lorenzo's gar nicht nach Spanien übergeführt, oder zur See untergegangen ist.

Jenes Madonnarelief im Altaraufsatz stand ohne Zweifel zu dem Denkmal in Beziehung und war von dem Gesandten in Italien erworben worden.

Was den Künstler oder das Atelier betrifft, so lassen uns die Nachrichten im Stich. Wenn man es aber wagen will, eine Vermutung auszusprechen, so dürfte der treffliche Bronzeguss, die Übereinstimmung der sehr eleganten Ornamentik sowie der Zeit nahe legen, an Alessandro Leopardi zu denken, der damals mit den Standartenhaltern des Markusplatzes (1501—5) beschäftigt war. Wenn der spanische Gesandte nach dem empfehlenswertesten Arbeiter in Metallplastik fragte, so konnte man ihm wohl keinen andern nennen, als diesen bei der Zecca angestellten Meister, und bei der hohen Gunst, die Lorenzo in den Regierungskreisen genoss, wird er sich auch den Wünschen und Launen des alten Herrn gern gefügig gezeigt haben.

Wenn aber die technische und stilistische Behandlung des Metallreliefs, welche den Medailleur verrät, die sorgfältige, fast nüchterne Porträtirung bis in die Einzelheiten der Tracht, ganz in der bekannten Art venezianischer Bildhauer ist, so scheint die in Denkmälern dieser Klasse ungewöhnliche Darstellungsweise auf ausdrückliche Anweisungen des seltsamen Mannes selbst zurückzugehen. Denn hier ist der ernsten, kirchlich-sepulkralen Bestimmung nicht das geringste konventionelle Zugeständnis gemacht. Selbst ein Maler jener Zeit würde wohl kaum auf eigene Hand so rücksichtslos realistisch vorzugehen gewagt haben. Übrigens ist die Auffassung sehr malerisch. So pflegte Tizian seinen Personen die für Amt, Stand, ja persönliche Art bezeichnenden Stellungen und Gebärden zu geben, bis zur Andeutung einer Situation. Natürlich wird es niemandem einfallen, hier an irgend einen Zusammenhang mit dem damals vielleicht 27jährigen Tizian zu denken.

Nahe aber liegt es, zum Vergleich ein vierzig Jahre späteres Werk von ihm herbeizuziehen: das Bildnis eines Nachfolgers, ja Verwandten Don Lorenzo's, des Diego de Mendoza, im Pitti (215), 1541 gemalt. Dies bei allen Übermalungen mit dem unvertilgbaren Gepräge des Meisters gekennzeichnete Gemälde ist gleichfalls in ganzer Figur. Wie Vasari bemerkt, war dies hier zum ersten Male versucht worden, ohne Zweifel ebenfalls auf Verlangen des Gesandten Karls V.

Welche Wandlung aber ist in jenen vierzig Jahren in der Erscheinung dieser Herren vorgegangen! D. Diego's Auftreten ist stolz und fast geziert vornehm; in der Mitte der geräumigen Palasthalle hat er sich breit vor uns aufgepflanzt, aber sein kalter Blick geht seitab, in die Ferne, an dem Betrachter vorbei, ihn übersehend. Vielleicht führt uns dieser von nun an stehende Zug die Wirkung vor Augen, welche die Erbschaft großer Erfolge und die Gewohnheit des Gebietens in fremdem Hause auf Selbstgefühl, Charakter und Benehmen ausübt. Natürlich ist ein Staatsmann, Offizier, Dichter, Humanist und Geschichtschreiber wie Diego de Mendoza über Eitelkeiten des Standes erhaben; in Äußerlichkeiten indes wird man sich schwer dem Zeitgeist entziehen.

Hingegen D. Lorenzo giebt sich uns ganz als Mann der alten Zeit, einer Zeit weltumgestaltender Großthaten, die aber noch nicht großthat. Seine schlichte, von dem starren Mantel umhüllte Gestalt erscheint uns altväterisch bürgerlich, wie Holbeins und Bellini's Bildnisse der Großen. Der unter den schroffen Wölbungen der Brauen vordringende Seitenblick, später hochfahrend, geringschätzig, ist nur beobachtend, nicht ohne einen Zug von Schlauheit. Die Stellung hat in ihrer Nachlässigkeit sogar etwas von Ablehnung repräsentirender Grandezza, z. B. die Art, wie er den Degen hält, gleich einem Spazierstock, oder wie die übermäßig schweren Schuhe sich auf der Tafel breit machen dürfen. Auch in solchen Kleinigkeiten erinnert er an seinen großen Lehrmeister der einmal einen feinen Mann bei Hofe auf sein königliches Wams aufmerksam machte, mit den Worten: „Ausgezeichneter Stoff das, hat schon drei Paar Ärmel ausgehalten."

FRIEDRICH JUENGLING UND DER MODERNE HOLZSTICH.

VON *S. R. KOEHLER.*

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)

WENN ich solcher Weise den verstorbenen Freund an die Spitze der Entwicklung stelle, so darf das nicht so gedeutet werden, als wollte ich dadurch seinen Kollegen und Mitstrebenden ihre Ehren verkürzen. Der moderne Holzstich ist so mannigfaltig wie die moderne Malerei, und wenn es auch das nicht genug anzuerkennende und leider nie genug anerkannte Verdienst großer interpretativer Künstler ist, sich in die verschiedenartigsten Malerindividualitäten hineinzufinden, und jede anders und ihr gemäß zu interpretiren, so gilt das doch nur innerhalb gewisser Grenzen. Ebensowenig wie ein Maler Rembrandt und Raffael zugleich sein kann, wird es auch einem Stecher schwer fallen, mit absolut gleichem Verständnis so diametral entgegengesetzte Meister zu interpretiren. Unger ist gewiss ein grosser Radirer und er hat in der Mannigfaltigkeit Erstaunliches geleistet, aber er findet sich doch bei Rubens und Rembrandt und Frans Hals mehr zu Hause, als bei den italienischen Eklektikern, und unter den Modernen würde er mit Israels gewiss glücklicher sein als mit Cabanel. Und ebenso hatte auch Juengling seine Beschränkung, vielleicht sogar innerhalb noch engerer Grenzen. Der Eleganz Johnsons, Kings, Coles, Clossons, Mullers und anderer seiner amerikanischen Kunstgenossen konnte er es nicht gleich thun, und er war sogar närrisch genug, es ihnen gar nicht gleich thun zu wollen. Deswegen hat er auch im Porträtstich nach der Photographie nach dem Leben nie etwas geleistet. Dafür war er aber der Maler par excellence unter den Holzstechern, und wenn es galt, ein Werk zu reproduziren, in dem das Raffinement der Farbe bis auf die Spitze getrieben war, so konnte es ihm darin, vielleicht mit einziger Ausnahme seines langjährigen Freundes William Miller, kein einziger gleichthun. Darin liegt aber eben, — um es zum hundertsten Male zu wiederholen, — das große Verdienst der neuen Schule, dass sie den malerischen Ansprüchen der Gegenwart auf eine staunenerregende Weise gerecht geworden ist.

Wir müssen hier wiederum eine Umschau auf technischem Gebiete halten, brauchen uns aber diesmal nicht mit Messern und Stichelu abzugeben, sondern dürfen uns in etwas weniger handwerklicher Atmosphäre bewegen. Es ist schon oben bemerkt worden, dass zuerst unter Rubens' Leitung Anforderungen an die Stecher gestellt wurden, welche über die bloße Wiedergabe von Zeichnung und Schatten und Licht hinausgingen. Um den Unterschied zwischen der damaligen alten und neuen Schule zu verstehen, braucht man nur des älteren Vorsterman „Heil. Franziscus, die Stigmata empfangend", nach Rubens, mit den späteren Arbeiten desselben Stechers nach demselben Meister zu vergleichen.[1]) „Diese Platte", sagt Rubens (ich citire nach Hymans), „ist etwas roh gestochen, da es ein erster Versuch ist." Sie zeigt nämlich noch den Einfluss des Goltzius in der Kühnheit der Linien. Später erwarb sich Vorster-

1) Zu solchem Vergleich kann man aber freilich die ungenügende Verkleinerung in Rosenbergs „Rubensstechern" nicht gebrauchen.

man, nach Sandrart, „die Ausdrucksweise und die Methode der Maler.“ Das heißt aber nichts anderes, als dass die Rubensstecher sich nicht mehr mit dem *Zeichnen* auf Kupfer begnügten, sondern dass sie, als die ersten Modernen in ihrem Fach, *die Malerei anzudeuten suchten*. Der erste Schritt nach diesem Ziele hin war, wie schon bemerkt, die Aufopferung oder doch wenigstens die Zurückdrängung der Linie. Wurde der Linie auch noch Achtung gezollt, so verschwand sie doch schon, wenn man mit ihrem jetzigen Auftreten ihr früheres verglich, in der Masse. Aber dieses Niederstimmen und Verfeinern der Linie genügte nicht, es gehörte noch ein anderes Element, nämlich Mannigfaltigkeit, dazu. Dürers Linie z. B. ist viel feiner als die der Rubensstecher, sie hat aber immer dieselbe Qualität und keine Freiheit. Er wendet gerade und geschwungene Schraffirungen, nebst Punkten in den Lichtern an, und damit sind seine Mittel erschöpft.[1]) Bei Wierix sind die Linien noch feiner, aber entsetzlich langweilig und wirkungslos. Wirkliche Koloristen sind nun zwar auch die Rubensstecher noch nicht, aber es finden sich doch schon Farbenandeutungen in ihren Werken. Man betrachte z. B. Schelte à Bolswert's „Fest der Herodias“ oder „Heirat der Jungfrau“, beide nach Rubens. Der leise Farbenklang, der sich darin findet, ist nicht etwa das Resultat der Festhaltung der verschiedenen Werte und der richtigen Wiedergabe der Lichtbrechung durch die verschiedenen Stoffe, er ist vielmehr bedingt durch geringe Differenzirung in der Qualität, Richtung und Verbindung der Linien. Das Halbdunkel hängt nur von den Lichtwerten ab. Diese aber lassen sich durch irgend ein Liniensystem wiedergeben, und je einfacher die Linienführung ist, desto primitiver wird auch die Farbenwirkung sein. Es ist bei solcher Beschränkung nur möglich, durch starke Kontraste eine etwas der Farbe ähnliche Wirkung hervorzubringen. Ein schönes Beispiel derart ist Hendrik van Goudts „Aurora,“ nach Elsheimer. Der feinausgebildete Farbensinn der modernen Koloristen vermeidet aber alle starken Kontraste und bedient sich mit Vorliebe des Mittels der kleinen Unterschiede. Um diese anzudeuten, muss also auch der Stecher zu anderen Mitteln greifen als seine Vorgänger, und diese findet er in der Verschiedenartigkeit und der verschiedenen Richtung der Linie und in der Gestaltung und Gruppirung der verwandten Punkte. Es ist nämlich gar nicht gleichgültig, welche Eigenschaften und welche Richtung die Linien oder welche Gestalt und Zusammenstellung die Punkte haben, soweit ihr Effekt, in Massen verwandt, auf die Retina in Betracht kommt. Zwei Massen können genau denselben Wert haben, d. h. sie können, wenn man sie auf eine Drehscheibe brächte, im Auge ganz genau dasselbe Grau produziren, sie können aber trotzdem, in der Ruhe betrachtet, sehr verschiedene Qualitäten besitzen, je nach dem Charakter und der Richtung der Linien oder Punkte, oder Linien und Punkte, aus welchen sie zusammengesetzt sind. Die Anwendung dieses Prinzips ist es, welche den farbigen Stich möglich machte. In den Werken der Rubensstecher nur in schwachem Keime entfaltet, dauert es, trotz einzelner glänzender Beispiele, doch noch geraume Zeit, ehe es systematische Durchbildung findet. Ein solches Beispiel bietet Claude Lorrains „Bouvier“, ein Blatt dessen wohlverdiente Hochschätzung sich einfach daraus erklärt dass es die erste, und für lange Zeit, und selbst unter Claude's Werken, einzige Radirung ist, welche eine farbige Wirkung hervorbringt. Diese aber resultirt aus der merkwürdigen Verschiedenheit in Richtung, Verbindung und Art der Linien, welche darin angewandt sind. Um statt vieler sich darbietender Beispiele nur noch eines anzuführen, sei hier auf eine Radirung hingewiesen, die allen Lesern dieser Zeitschrift leicht erreichbar ist — das Blatt von Th. Alphons „Am Spinnrocken“, nach Pettenkofen, (Neue Folge I, 4.). Die sehr schöne farbige Wirkung wird hier nicht etwa nur durch Wertunterschiede hervorgebracht, sondern hauptsächlich durch die Verschiedenheit in Qualität, Richtung und Verbindung der Linien, einfach wie diese an und für sich auch sein mögen. Im Kopftuch, im Mieder, im Rock, im Stuhl, in den Krügen, in der Wand, im Fußboden, überall sind die Linien anders geführt, hier fast gleichmäßig, dort untermischt, da frei gekreuzt. Und gerade die Zartheit der Unterschiede ist es, welche die Wirkung hervorbringt. Denn das ist ja eben das Geheimnis des feinfühlenden Künstlers, dass er mit einem Grau erreicht, wozu ein anderer ein Pfund nötig zu haben vermeint, um es damit doch erst recht zu verderben.

Es wiederholt sich also in der Entwicklung des Holzstichs unserer Tage dasselbe Schauspiel, welches zu den Zeiten des Rubens sich abspielte, aber freilich

1) Man muss nur bei solchen vergleichenden Untersuchungen ja nicht an Rangstreitigkeiten denken. Dürers Ziele waren ganz andere, und er hat sie auf völlig adäquate Weise erreicht. Das Übel fängt erst an, wenn ein Mittel, weil es einem gewissen Zwecke genügend gedient hat, nun auf andere angewandt werden soll, denen es eben nicht entsprechen kann.

in mendlich verfeinerter Weise. Man kann sich recht gut denken, dass die Vertreter der alten Schule von damals, d. h. diejenigen Stecher, welche ihren Stolz in den Schwung und die Sicherheit der Linie setzten und in deren Entfaltung ihr höchstes Ziel erblickten, den Vertretern der neuen den Vorwurf machten, sie opferten die Würde ihrer Kunst untergeordneten Qualitäten, — sie stellten die malerische Äußerlichkeit über die Zeichnung, welche allein den Geist ausdrückte. Solche Vorwürfe wurden auch Juengling gemacht, und er hat manchesmal ärgerlich ausgerufen: „Der Teufel hole die Linie! Was ich suche, ist Ton und Farbe!“ Und denen, welche den Vorwurf machten, musste, angesichts der Arbeiten der „neuen Schule“, freilich noch schlimmer zu Mute werden, als den (hypothetischen) Gegnern der neuen Schule im 17. Jahrhundert. Was letztere zu interpretiren hatte, war, wenn auch Malerei, so doch keineswegs so ausschließend Malerei, als die spezifisch modernsten Erzeugnisse. Die Venetianer, Rubens, Rembrandt, Velazquez u. s. w., waren allerdings schon Maler im modernen Sinne, aber die Technik stand bei ihnen noch entschieden im Dienste der Idee, die in erster Linie in der Zeichnung Ausdruck fand. Man reduzire ihre Werke auf diesen ihren einfachsten Ausdruck, und sie werden immerhin noch charakteristisch bleiben. Aber bei der Masse der heutigen Maler — und unter ihnen befinden sich lange nicht die schlechtesten — ist die Idee auf ein Minimum herabgesetzt, bei den besten Erzeugnissen ist an deren Stelle das Gefühl, die Stimmung, getreten, und die Freude an der Technik und an der Farbe an sich ist so entschieden in den Vordergrund gerückt worden, dass es sehr schwer halten würde, die Werke der einzelnen Meister zu unterscheiden, wenn man sie in simpler Zeichnung wiederzugeben versuchen wollte. Aber selbst bei denjenigen Malern, welche noch festhalten an dem Gegenständlichen, haben Mache, Farbe und Stimmung eine zu hohe Bedeutung gewonnen, als dass sie vernachlässigt werden dürften. Und wenn man nun gar an die heutigen Tages, ganz besonders in Amerika, beliebten Skizzen und halb oder noch weniger ausgeführten Bilder denkt, — was sollte, ihnen gegenüber, der interpretirende Künstler mit den herkömmlichen Mitteln anfangen? Freilich hatte er den Tonstich, aber in seiner bisherigen Ausbildung war selbst dieser nicht zu gebrauchen, wenn dem Raffinement der modernen Kunst Genüge geschehen sollte, und man braucht nur frühere Tonstiche mit den vorliegenden Juenglingschen Arbeiten zu vergleichen, um sofort einzusehen, dass es sich hier um eine ganz andere Auffassung handelt. Man hat dem Tonstich, zumal in Deutschland, den Vorwurf gemacht, er sei mechanisch. Der Vorwurf trifft nur da zu, wo glatte Lüfte und dergleichen wirklich mit der Maschine oder doch maschinenmäßig mit der Hand gearbeitet werden. Eine weit künstlerischere Anwendung zeigt schon das, was ich oben den stechermäßigen Ton der Doré-Schule genannt habe. Derartige Tonstiche finden sich viele unter den Arbeiten von Pannemaker, wo eine mehr oder weniger wellenartig bewegte Linie quer über den Stock gelegt, und die Zeichnung hauptsächlich durch Verschiedenheit der Stärke herausgearbeitet ist. Sie sind schön und elegant, aber kalt und durchaus nicht malerisch. Sie machen den Eindruck, als ob die Originale in Silber getriebene Reliefs gewesen wären. Viel weiter in der malerischen Richtung haben die Engländer den Tonstich schon in den fünfziger Jahren, und selbst für große Zeitungsschnitte getrieben, aber bei den wiedergegebenen Vorlagen ist das gegenständliche Element noch stark betont, die malerische Wirkung eher breit als subtil, und die angewandten Mittel demgemäß verhältnismäßig einfach. Wenn nur die Werte richtig wiedergegeben und die stofflichen Texturen gehörig differenzirt waren, so hatte der Stecher genug gethan.

Dass auf diese Art herrliche Arbeiten geliefert worden sind, die stets das Entzücken des einsichtsvollen Sammlers sein werden, wird niemandem einfallen zu leugnen. Trotzdem aber bleibt es wahr, dass keine der bisher üblichen Weisen der neugestellten Aufgabe entsprach. Es bedurfte nicht nur feinerer Lichtabstufungen, es bedurfte vor allem anderen einer reicheren Farbenskala, es bedurfte der *Quadität*, und um dieses zu erreichen, musste die Linie an und für sich, die Linie um der Linie willen, endlich vollständig geopfert werden. Man hat den Vertretern der neuen Schule, und ganz besonders Juengling, vorgeworfen, sie hätten die Schönheit der Linie nur aus Unverstand oder Caprice geopfert, und die Feinheit hätten sie in ihren Arbeiten bis zu unsinnigem Grade getrieben, bloß um ihre mechanische Fertigkeit zu zeigen, oder aber um ihr künstlerisches, speziell zeichnerisches Unvermögen zu verdecken. Man hat ferner behauptet, dass, wenn man solche Feinheit erstrebe, man der Stecher überhaupt nicht mehr bedürfe, sondern dass man alsdann alle Reproduktionen dem photomechanischen Halbtonverfahren überlassen könne. Diese Einwände sind jedoch nicht stichhaltig. Die schöne Linie, das heißt doch wohl

die graziöse, zart geschwungene Linie, deren Gang an und für sich Gefallen erregt, ist nur schön, wo welche sich allen Bedingungen fügt und sich selbst vergisst, so lange sie nur ihren Zweck erfüllt.

Fig. 6. Der Schuhputzer.
Aus dem Verlage von Harper & Brothers. Nach W. M. Chase gestochen von Fr. Juengling.

sie angebracht ist. Entspricht sie den gestellten Forderungen nicht, so hört sie auf wirklich schön zu sein. Darüber steht die ausdrucksvolle Linie, Und wenn der Stecher versucht, sie ganz und gar verschwinden zu lassen, sie aufgehen zu lassen in der Masse, so dass sie nur noch durch ihre Qualität

Fig. 7. Anatomische Abbildung
Aus Choulants Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung.
Nach Johann von Calcar gestochen von E. Kretzschmar.

wirkt, so thut er das höherer Zwecke wegen, keineswegs aber nur der puren Feinheit zu liebe. Wer darin das Heil sucht, kann den Holzstich ruhig fallen lassen. Trotz aller Feinheit wird er aber nie erreichen, was er sucht, denn die Textur des photomechanischen Halbtonverfahrens ist überall dieselbe und sie ermangelt daher der unentbehrlichen, variablen Qualität, welche nur die von künstlerischem Feingefühl geleitete Hand des Stechers zu geben weiß.

Dass aus diesen Bestrebungen der praktischen Verwendung des Holzstichs, durch die vermehrte Schwierigkeit des Drucks, manche Hindernisse entsprungen sind, braucht nicht geleugnet zu werden, und man hat auch diese benutzt, um das Verdammungsurteil der neuen Schule zu motiviren. Aber, abgesehen davon, dass auch dem Drucker wiederum Vorteile aus diesen Schwierigkeiten erwachsen sind, und dass er heute manches leistet, was er früher nicht

Fig. 8. Spanischer Bauer.
Aus dem Verlage von Harper & Brothers. Nach W. M. Chase gestochen von Fr. Juengling.

hätte leisten können, weil auch er viel mehr Künstler geworden ist als früher, — soll denn der Holzstich immer verdammt sein, Leibeigener zu sein, — kann nicht endlich auch er ein unabhängiges Dasein führen, — kann nicht auch er um seiner selbst willen geschätzt werden? In Amerika ist das schon geschehen. Die Holzstecher der Vereinigten Staaten haben seit geraumer Zeit angefangen, selbständige Blätter zu stechen, welche nur in feinsten Probedrucken veröffentlicht werden, und wer je eine Ausstellung solcher Drucke und dazu Probedrucke von den besten für Zeitschriften und illustrirte Bücher gestochenen Stöcken, mit offenem Sinne betrachtet hat, der muss zugestehen, dass die schon öfter gemachte Behauptung, der Holzschnitt eigene sich besser zur Wiedergabe moderner Malereien als irgend ein anderes interpretirendes Verfahren, nicht ganz aus der Luft gegriffen ist. Diese hohe künstlerische Stellung aber verdankt der Holzstich der neuen Schule.

Wenden wir uns nun endlich der Betrachtung der beigegebenen Juenglingschen Arbeiten zu, die freilich nur ein sehr schwaches Bild von der Gesamtheit seines regen Schaffens geben! Sie zerfallen in zwei Klassen, Stiche nach Skizzen und hauptsächlich der Technik wegen interessanten Arbeiten und solche nach fertigen Gemälden.

Unter den Erstlingserzeugnissen der neuen Schule wird gewöhnlich eine Anzahl von Stichen nach Kelly genannt, die in den Jahren 1877 und 1878 im „Century (damals noch Scribner's) Magazine" erschienen, von denen einer, „Der Postreiter", dem Leser vorliegt.[1]) Man sieht auf den ersten Anblick, dass es sich hier nicht bloß um die Wiedergabe des Gegenstandes handelt, sondern dass wenigstens ebensoviel Aufmerksamkeit der Andeutung der Technik gewidmet ist. Das Original war eine schwarz und weiß in größerem Maßstab ausgeführte Gouache, und die Kühnheit, das Dekorationsmalereimäßige darin, war es, was ihm, angesichts der Vorliebe für technische Virtuosität, besondere Gunst verschaffte. Es galt also, diese technischen Eigenschaften zu wahren, wenn anders nicht die Hauptanziehungskraft des Originals verloren gehen sollte, oder mit anderen Worten, es musste eine Art Faksimile geschaffen werden, freilich aber in ganz anderem Sinne, als in dem, welchen dieses Wort in Bezug auf Schwarzlinienarbeit ausdrückt. Ähnliches war allerdings schon in Europa versucht worden. Eine zum Vergleich gut geeignete Arbeit ist z. B. „Der Held des bosnischen Aufstandes", von Tegetmeyer ausgeführt für „Die Gartenlaube" (Jahrgang 1876?). Wir haben es hier mit einer Pinselzeichnung zu thun, deren einzelne Stiche und Flächen, ihren Werten nach, in Ton geschnitten sind. Feder- oder sonstige Strich-

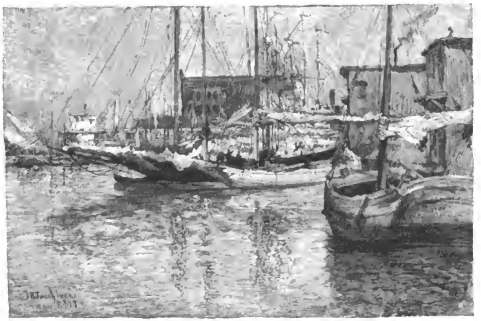


Fig. 9. Austernschiffe.
Aus The Century Magazine. Nach J. M. Tuachtman gestochen von Fr. Juengling

1) Weiteres über diese Stiche und den Anfang der neuen Schule siehe in dem schon angeführten Kapitel in von Lützows „Vervielfältigende Kunst der Gegenwart".

zeichnungen, mit getuschten oder gewischten Tönen, waren ebenfalls schon längst nichts Neues mehr im Holzstich. In solchen Fällen lassen sich die getuschten oder gewischten Töne leicht genug durch Lagen von abwechselnd schwarzen und weißen Strichen, also in Tonstich angeben, während die Striche der Zeichnung Faksimile geschnitten werden, d. h. in voller Schwärze stehen bleiben, oder, an Stellen wo sie grau sind, durchschnitten werden. Als einschlägige Beispiele sehe man „Schwarzwälder Bäuerin", von Cloß nach Knaus, und „Lied der Walküre", von Käseberg nach von Heyden, in „Bilderalbum zur neueren Geschichte des Holzschnitts" (Leipzig, 1877), Tafeln 62 und 80. Der Juenglingsche „Postreiter" geht jedoch weiter. Er sucht nicht nur die verschiedenen *Werte*, d. h. die Abstufungen von Weiß durch Grau bis Schwarz wiederzugeben, er strebt außerdem noch danach, die Textur des angewandten Mediums, die Art und Weise, wie der Pinsel es verarbeitet hat, anzudeuten, oder, mit anderen Worten, er sucht, außer *Werten*, auch *Qualität* auszudrücken. Erreicht wird das vorgesteckte Ziel, in unserem „Postreiter" freilich noch auf ziemlich rohe Weise, durch Anwendung von allerlei nach verschiedenen Richtungen hin geführten einfachen oder kombinirten Strichlagen, wobei allerdings die „Schönheit" der Linienführung völlig außer acht gelassen ist. Die Linie, obgleich sie sich hier noch ziemlich aufdrängt, ist eben nicht mehr ihrer selbstwegen da — sie geht auf in der Masse, welche nach Wert und Qualität zu charakterisiren ihre einzige Aufgabe ist.

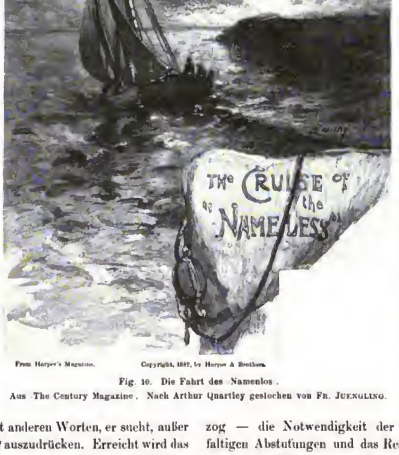


Fig. 10. Die Fahrt des Namenlos.
Aus The Century Magazine. Nach Arthur Quartley geätzt von Fr. Juengling.

Dieses Bestreben, dem rein Technischen gerecht zu werden, zeigt sich auf noch ausgesprochenere und offen gesagt unschönere Weise in dem „Studienkopf" nach Chase. Hier handelte es sich nicht nur darum, den Charakter des Kopfes festzuhalten und die Tiefe und den Reichtum der Farbe anzudeuten — es sollte auch die brutale Energie, verbunden mit großem, Können, veranschaulicht werden, mit welcher der Pinsel auf der Leinwand gewirtschaftet hatte. Wenn man sich auch gezwungen sieht, in diesem Stiche eine der größten Verirrungen zu erblicken, die sich die „neue Schule" überhaupt hat zu schulden kommen lassen, so muss man trotzdem gestehen, dass er als Experiment äußerst interessant ist, und gewiss waren die Lehren, welche der Stecher daraus zog — die Notwendigkeit der unendlich mannigfaltigen Abstufungen und das Resultat, das sich aus der großen Verschiedenartigkeit der Strichlagen ergab — ihm von großem Nutzen. Eine ähnliche Arbeit, wenn auch, dem Charakter des Originals gemäß, nicht so extravagant, liegt in dem „Schuhputzer", wiederum nach Chase, vor.

Auch von den Stichen, welche die Wiedergabe

eines trockenen Mediums, als da sind Bleistift, Kreide Kohle, u. s. w., zur Aufgabe haben, lässt sich sagen, dass sie, obgleich Ähnliches ebenfalls schon in Europa versucht worden war, einen eigenartigen Charakter tragen. In der fast täuschenden Faksimilirung einer Kreidezeichnung leistet der hier beigegebene Stich von Kretzschmar, aus Choulants „Geschichte und Bibliographie der anatomischen Abbildung" (Leipzig, 1852), Unübertroffenes. Trotzdem aber muss man sagen, ohne der eminent technischen Leistung im geringsten nahe treten zu wollen, dass in dem rein mechanischen Bestreben nach vollendeter Imitation doch etwas verloren gegangen ist. Wenn auch kein Uneingeweihter das Kretzschmarsche Blatt als Holzstich erkennen wird, so wird es doch auch niemand für eine Kreidezeichnung halten. Ich habe es sowohl Xylographen als auch Lithographen gezeigt, von denen es regelmäßig für eine Lithographie gehalten wurde, und als ich es einst auf eine Holzschnittausstellung geschickt hatte, protestirte ein gewiegter Praktiker gegen seine Zulassung, da Lithographien daselbst nichts zu thun hätten. Dagegen wird zwar jeder in dem Fache irgendwie Bewanderter den hier abgedruckten „Spanischen Bauern" sofort als Holzstich erkennen, er wird aber auch eben so rasch und sicher auf eine Kohlezeichnung als Original schließen. Es ist eben nicht eine peinliche Nachahmung jedes auf dem Papier von der Kohle zurückgelassenen Stäubchens, es ist vielmehr ein Versuch, von dem Reichtum einer Kohlezeichnung mit den Mitteln, über welche der Holzschnitt verfügt, eine Andeutung zu geben.

Arbeiten, wie die eben besprochenen, waren es, welche zuerst die allgemeine Aufmerksamkeit auf die „neue Schule" lenkten und ihr enthusiastische Bewunderer nebst ebenso heftigen Feinden gewannen. Man war erstaunt, dass der Holzstich, der bisher, in der großen Mehrheit seiner Produktionen, in zahmem, monotonem Einerlei fast nichts erstrebt hatte, als die Wiedergabe der gegenständlichen Seite seiner Vorlagen, sich jetzt plötzlich „künstlerischen" Aufgaben gewachsen zeigte, die man ihm früher gar nicht zugetraut hatte. Hier war ein Stich, der entschieden einer Kohlezeichnung ähnlich sah, dort ließ sich in der That ein Aquarell als Vorlage erkennen, und da konnte man gar die Striche sehen, die der Borstenpinsel gemacht hatte, das war also entschieden eine Ölmalerei! Wie immer ließ sich das große Publikum zuerst von den Äußerlichkeiten gefangen nehmen, und da die meisten der neugeworbenen Bewunderer des Holzstichs keine, oder doch nur sehr geringe Kenntnis, von dem hatten, was in dem Fache schon früher geleistet worden war, so hielt man überhaupt diese Versuche, einerseits das

Fig. 11. Herbstmorgen.
Aus The Century Magazine. Nach Geo. Innes gestochen von Fr. Juengling.

rein Materielle der Kunst, andererseits das Skizzenhafte wiederzugeben, für etwas ganz Nagelneues. Hätte jedoch die neue Schule nichts weiter geleistet, so würde sie von der Schaubühne bald wieder abgetreten sein, und ihre Schöpfungen würden kaum für mehr als kuriose Resultate einer vorübergehenden Laune gelten können.

Es hat überhaupt mit der Wiedergabe von technischen Versuchen, oder von Skizzen und unfertigen Arbeiten, seinen Haken. Die Originalskizzen u. s. w. können den Kenner entzücken, denn er sieht darin den unmittelbaren Ausdruck der Inspiration des Künstlers, er gewinnt dadurch möglicherweise einen Einblick in die Geheimnisse seines Schaffens, er ahnt vielleicht darin sogar schon die Glorie der Vollendung, das große Publikum dagegen steht ihnen verständnislos gegenüber. Die Wiedergaben solcher Skizzen und unfertigen Arbeiten durch den Stich haben aber auch für den Kenner höchstens den Wert eines Gedächtnishilfsmittels oder eines technischen Kunststücks. Es sind eben keine selbständigen, „selbstenthaltenden" Kunstwerke mehr, die ein eigenes Dasein haben und um ihrer selbst willen geschätzt werden. Man kann sie nicht einmal gebührend würdigen, wenn man nicht die Originale kennt, nach denen sie gearbeitet sind. Anders verhält es sich mit der Interpretation eines vollendeten Kunstwerkes. Ebenso wie ein solches Originalkunstwerk ein in sich selbst beschlossenes, sich selbst erklärendes, keines äußerlichen Kommentars bedürfendes Dasein hat, so hat auch seine Interpretation ein solches Dasein. Letztere kann sogar schön und an und für sich genügend sein, wenn sie dem Original nicht ganz entspricht, vorausgesetzt nur, dass die Qualitäten, die der Interpret substituirt hat, an und für sich selbst schön und genügend sind. Natürlich ist die Interpretation die beste, die dem Original am nächsten kommt; da aber eine Übersetzung immer ein Substituirungsprocess ist, so muss es notwendigerweise auf die Eigenschaften des Übersetzers ankommen, auf seine Fähigkeit, den wahren Gehalt des Originals zu erkennen, und auf die Gewandtheit, mit welcher er die Mittel handhabt, welche ihm zur Übersetzung dienen, ob letztere adäquat oder selbst nur annehmbar sein soll, oder nicht. Sollten daher auch zwei Übersetzungen desselben Werkes von einander verschieden sein, so werden sie doch beide vermöge ihrer Insichabgeschlossenheit allen Ansprüchen eines vollendeten Kunstwerkes entsprechen, vorausgesetzt, dass die Übersetzer in ihrem Fache wirkliche Künstler waren. Die technischen Experimente und Skizzenwiedergaben der neuen Schule können daher nur als vorangehende oder nebenher laufende Vorbereitungen zu solchen Kunstwerken gelten. Der wahre Triumph der Schule, der endgültige Beweis ihrer Berechtigung, kann nur auf diese basirt werden.

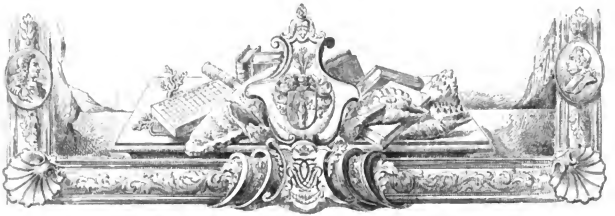
Fig. 12. Das Ende eines stürmischen Tages.
Aus The Century Magazine. Nach Geo. Inness gestochen von Fr. Juengling.

Von den fünf Juenglingschen Stichen, welche wir noch zu besprechen haben, steht der nach Twachtman,

„Austernschiffe“, noch auf der Grenze zwischen Wiedergabe einer Skizze und eines vollendeten Kunstwerkes, denn das Original war allerdings nur, so weit die Zeichnung in Betracht kommt, eine Ölskizze, die aber in der Farbe so durchgeführt war, dass sie dadurch allein allen Ansprüchen genügte. Und diese Qualität klingt auch in dem Stiche durch. Ebenso ist „Die Fahrt des Namenlos“ nach einer in Öl schwarz und weiß, als Illustration gemalten Skizze gearbeitet, die in ihren unteren Teilen sogar noch etwas von der Unart zeigt, welche im Halbfertiglassen Genialität erblickt. Aber in den fertiggemachten Teilen ist sie von so wunderbarem Reichtum und so entzückender Feinheit der Nuancen, so voll von zitterndem Licht, so erfüllt von pulsirender Luft und von Bewegung, dass man darüber den kleinen Mangel gern vergisst. Und dies alles ist im Stich mit solch eingehender Liebe wiedergegeben, dass man nicht umhin kann, ihn, trotz seiner mäßigen Dimensionen, für eines der bedeutendsten und schönsten Erzeugnisse der modernen reproduktiven Kunst zu erklären. Ähnliches gilt von den zwei kleinen Landschaften nach Inness, so einfach in ihrer Anlage, so verschieden in ihrer Stimmung, so subtil in ihrer Ausführung. Wenn man sich einen rechten Begriff machen will, in wieweit sich diese rein malerischen Stiche von dem, was bisher im Landschaftsfache in der Xylographie geleistet worden ist, unterscheiden, so vergleiche man damit, als Beispiele von Schwarzlinienarbeit, die Landschaft nach Riefstahl, Bd. II, S. 44, dieser Zeitschrift, oder die „Ansicht von Kufstein“, nach Marak, noch besser aber das Blatt „Schilflied“, von Cloß, beide abgedruckt in Band I von von Lützows „Vervielfältigende Kunst der Gegenwart“.[1] Letzteres Blatt ist besonders lehrreich, da es wohl das Beste repräsentirt, was die schwarze Linie überhaupt im Stimmungsbilde leisten kann. Als brillante Tonstiche der mehr stechermäßigen Art sind ferner die Landschaften nach Doré in Chateaubriands „Atala“ zum Vergleich zu empfehlen. Das letzte Blatt von Juengling endlich, das schon früher erwähnte „Zigeunermädchen“ nach Fuller, ist wiederum nach einem Original gestochen, welches der Maler selbst nur als Vorbereitung zu einem später ausgeführten Bilde betrachtete. Seine einheitliche, tiefe Stimmung, die harmonische, völlig durchgeführte Farbengebung, machen es aber zu einem abgerundeten Kunstwerke, und diese Eigenschaften sind es auch, welche dem Stiche die große Anziehungskraft verleihen, die ihm innewohnt. Er ist durchaus malerisch und koloristisch behandelt.

Die Resultate, welche in den besprochenen Stichen vorliegen, hätten mit den Mitteln der älteren Schule unmöglich erreicht werden können. Es bedurfte der unerschöpflichen Hilfsmittel, welche die neue Schule geschaffen hat, und deren Wesen und raison d'être uns klar zu machen wir soeben versucht haben. Aber diese Hilfsmittel kann nur ein Künstler handhaben, der mit hoher Intelligenz begabt ist und — mehr noch als das — dem die Intuition aushilft, wo alle kühle Berechnung zu schanden wird. Denn was wäre der Künstler ohne die Intuition? Könnten wir ihrer entraten, dann könnten wir alle große Künstler werden und könnten nach feststehenden und lernbaren Regeln lauter herrliche Kunstwerke schaffen. Viele aber versuchen es und wenigen gelingts. Das sieht man zur Genüge an den blinden Nachahmungen der neuen Schule, in denen Flecken und Kleckse und rohe Texturen durcheinander gewürfelt sind ohne Sinn und Verstand. Es gehört eben ein geborener Künstler dazu, und solch ein Künstler, trotz mancher wilden Experimente, die er gemacht hat, war Friedrich Juengling.

1) Weitere Beispiele sind leicht zu finden in dem schon erwähnten „Album zur neueren Geschichte des Holzschnitts.“



LEIPZIGER KUNSTSAMMLUNGEN DES VORIGEN JAHRHUNDERTS.

VON *JULIUS VOGEL.*

MIT ABBILDUNGEN.

DIE große Ausstellung von Ölgemälden älterer Meister, welche der Leipziger Kunstverein im Herbste 1889 veranstaltet hatte, ist noch im Gedenken aller, welche sie besucht haben. Der Erfolg, den sie namentlich auch nach außen gehabt hat, ist unbestritten groß gewesen, und mit besonderer Genugthuung durfte man sich über das Wohlwollen freuen, welches ihr allseitig von den Kunstgelehrten entgegengebracht worden ist. Der Zweck der Ausstellung war, das, was sich in einzelnen Familien des Königreichs Sachsen an ältern Kunstwerken bis auf den heutigen Tag erhalten hatte und was in neuerer und neuester Zeit von kunstsinnigem Sammlern zusammengebracht worden war, weiteren Kreisen bekannt zu machen und kunstwissenschaftlichen Studien zu erschließen. Indessen, wenn man von der kostbaren Sammlung des Herrn Schubart in Dresden absieht, war doch die Beteiligung aus dem engeren Vaterlande nicht so stark gewesen, wie man erwarten durfte; die meisten Schätze, welche die Ausstellung enthielt, beinahe fünf Sechstel der gesamten Bilderzahl, stammte aus dem Hause des Leipziger Bürgers; fast allgemein war man über die Zahl und den kunstgeschichtlichen Wert der Gemälde, die hier das Privathaus schmückten, überrascht und nur die wenigen, welche mit der Leipziger Stadtgeschichte vertraut waren, sahen darin einen verhältnismäßig schwachen Nachklang der großen und angesehenen Privatsammlungen, die in Leipzig früher bestanden hatten.

Die Leipziger Stadtgeschichte des letzten Drittels des vorigen Jahrhunderts ist bis in Einzelheiten hinein so gründlich untersucht worden, dass für jeden Abschnitt die vereinzelten Fäden sich zu einem dichten Gewebe ohne große Mühe vereinigen lassen. Es ist das den einschlagenden Untersuchungen der Goetheforschung zu verdanken, welche auch der Leipziger Kunstgeschichte zu gute gekommen sind, in deren Mittelpunkt Adam Friedrich Oeser steht. Im Zusammenhange mit diesen Untersuchungen ist mehrfach, wenn auch nur kurz, der Kunstsammlungen gedacht worden, so von Dürr, der ihnen in seinem Buche über Oeser Beachtung geschenkt hat, von Wustmann in einzelnen kleineren Beiträgen, vom Freiherrn von Biedermann u. a. Was sich aus den Quellen, unter denen die aktenmäßigen leider ganz

vermisst werden, gewinnen lässt, möge im Folgenden zusammenzustellen versucht werden.

Die nach der Zahl der Bilder bedeutendste Sammlung war die des Rats- und Handelsherrn *Gottfried Winckler.* Sie befand sich in der Katharinenstraße, in dem Hause jetzt Nr. 20, einem jener ungeheuer scheinenden Gebäude, die, wie „Dichtung und Wahrheit" die Leipziger Häuser schildert, in großen, himmelhoch umbauten Hofräumen, eine bürgerliche Welt umfassend, großen Burgen, ja Halbstädten ähnlich sind. Gottfried Winckler, am 16. Februar 1731 geboren, hatte sich 1758 mit Johanna Henriette, des Valentin Schmid Tochter, verheiratet und betrieb schwunghaft ein Spezerei- und Wechselgeschäft, dem er wohl auch sein Vermögen zum großen Teil verdanken mochte. Er starb am 23. November 1795. Er war ein weltkundiger Mann, der seine Kenntnisse auf Reisen sich erworben und auf diesen auch die Beziehungen angebahnt hatte, durch die sein „Kabinett" zu so bedeutenden Kunstschätzen und großem Ansehen gelangte. Denn hat er auf diesen Reisen nicht schon Bilderankäufe gemacht, so sind sie jedenfalls für seine späteren Erwerbungen nutzbringend gewesen. In Gesellschaft gleichgesinnter Freunde hatte er Deutschland, Holland, England und Frankreich besucht und überall besonders auf die Künstlerateliers sein Augenmerk gerichtet. Im Jahre 1768 — es ist das Jahr, wo der junge Goethe Leipzig wieder verließ — umfasste seine Sammlung 628 Ölgemälde, in späteren Jahren soll an tausend wenig gefehlt haben. Diese große Zahl verdient um so mehr Beachtung, als sie innerhalb verhältnismäßig weniger Jahre, wie ausdrücklich versichert wird, diese Höhe erreicht hatte. Im Jahre 1768 erschien ein stattlicher, allen Kunstsammlern heutigen Tages noch wohlbekannter Katalog, aus der Feder des kunstverständigen Wilhelm Kreuchauff (s. u.), der indessen seinen Namen auf dem Titelblatt nicht genannt hat. Es sind die „Historischen Erklärungen der Gemälde, welche Herr Gottfried Winckler in Leipzig gesammlet". (Leipzig Breitkopf u. Sohn), 260 Seiten in Oktav, mit ausführlicher Beschreibung der Gemälde, Angaben des Materials, auf das sie gemalt sind, über Höhe und Breite, aus wessen Besitze sie stammen, mit einer chronologischen Übersicht über die verschiedenen Malerschulen, geschmückt außerdem mit dem Bildnisse des Besitzers, von Bause nach Tischbein gestochen, und mit allerliebsten Anfangs- und

Gottfried Winckler. († 1795.)

Schlussvignetten von Oesers Hand; es ist ein Katalog, der für seine Zeit als ein Muster seinesgleichen gelten kann und auch heutigen Tages seinen Wert noch bewahrt. Das Titelbild mit dem bezeichnenden Wahlspruche „Et sibi et aliis“ (in andern Abdrücken „Sibi, Arti, Amicis“) sowie zwei Vignetten haben wir in Nachbildungen diesem Aufsatze beigegeben. Die eine befindet sich über dem Abschnitt „Historische Erklärungen der Franzosen“ und soll vorstellen, „wie die Franzosen durch den Schutz, welchen ihre Könige den Künsten verliehen, stiegen; und wie ihre errichteten Akademien mannigfaltige Genies bildeten. Indem hier die umhersitzenden Zeichner auf ihr Modell blicken, zeiget ein Jüngling einem Knaben an der hintern Wand, auf einem Gemälde, den in den Armen Franz des Ersten sterbenden Leonard da Vinci: Ein aufmunterndes Andenken der Achtung für Verdienste“. Die zweite Vignette bildet das Schlussstück des Abschnittes über die Niederländer, Palette und Pinsel, „dieser Nation glückliche Erfindung der Oelmalerey anzudeuten“. In der Vorrede, die im übrigen auch wegen der Betrachtung über die Leipziger Kunstzustände von Interesse ist, wendet sich der Verfasser an den Besitzer der Sammlung; neben einer Darlegung seines Programmes heißt es da: „Wir wollen der Welt die Werke der Kunst anzeigen, die Sie mit Sorgfalt und Geschmack gesammlet haben und denen, die bisher Augenzeugen ihrer Vortrefflichkeit waren, eine Wiedererinnerung machen, die so angenehm als nützlich seyn kann. . . . Mein Vorsatz ist nicht, Sie gekünstelte Lobsprüche hören zu lassen. Aber es ist unleugbar, dass der Gelehrte, der Künstler, der Kenner und der Patriot unserer Stadt zu diesem neuen Glanze, den Sie ihr seit wenigen Jahren gaben, Glück wünschet, wodurch Sie in die Reihe der würdigen Männer traten, welche die Vortheile ihrer Handelschaft auf die Wissenschaften verwendeten, und ihre Glücksgüter mit den schönen Künsten theilten.“

Titelvignette aus einem Katalog der Rostischen Kunsthandlung.

Von den einzelnen Abteilungen enthält die der Italiener die wenigsten Nummern, nämlich 73. Nur folgende Namen mögen ohne Rücksicht auf kritische Bedenken mitgeteilt sein: Caravaggio, Giorgione (Bildnis der Prinzessin Margarita von Trivulzi), Guercino, Paul Veronese (Hochzeit zu Kana und Hinrichtung einer Märtyrerin), Bassano, Giulio Romano, Guido Reni, Tintoretto (Bethlehemitischer Kindermord), Salvator Rosa, Tiepolo, Tizian (Heilige Familie), Leonardo da Vinci (Bildnis der Prinzessin Barbara von Trivulzi); von den deutschen Meistern, 173 an der Zahl, finden wir unter andern den älteren Cranach mit einem Bildnis Doktor Martin Luthers aus dem Jahre 1546, vier Bildnisse von Balthasar Denner, ein Ecce homo, „der Rest eines größeren Bildes“, von Albrecht Dürer, drei Bildnisse von Hans Holbein, der unvermeidliche Erasmus von Rotterdam, das Porträt des Herrn von Liskirchen, eines Ratsherrn in Köln und der Kopf eines Mannes „in den besten Jahren“, Elsheimer, den Leipziger Nicolaus Knüpfer mit drei Bildern, bekannter Meister des vorigen Jahrhunderts, wie z. B. Oeser in erster Linie, Raphael Mengs, Johann Heinrich Roos, Dietrich, Johann Heinrich Tischbein u. a. gar nicht zu gedenken; auch Künstler wie Backhuysen, Lingelbach, Caspar Netscher, Adrian van Ostade und andere Niederländer werden in dieser Abteilung mit aufgeführt. Die niederländischen Künstler sind, wie äußere Gründe erklären, am reichhaltigsten vertreten; es sind 370 Nummern, unter denen fast alle die Namen sich finden, die jetzt den Stolz einer jeden Galerie ausmachen: Adrian Brouwer, Jan Brueghel, Gerhard Dow, Antonis van Dyck, Jan van Goyen, Frans Hals („Fromme Matrone im Armlehnstuhle“ und „Mädchen mit einem Knaben Karte spielend“), David de Heem, Lucas von Leyden („Darbringung Christi im Tempel“), Quinten Messis, Gabriel Metsu, Frans Mieris, Aert van der Neer (vier seiner Abend- und Nachtstimmungen und eine Eislandschaft), Rembrandt (neun Porträtköpfe und eine Landschaft

mit Figuren), Rubens (Simson kämpft mit dem Löwen, Kreuzigung Christi, Amazonenkampf, eine Landschaft mit Staffage und eine „fast gänzlich ausgeführte Skizze, vermuthlich die allegorische Vorstellung einer hohen Vermählung"), Jacob Ruisdael mit drei Landschaften, Salomon Ruisdael, Jan Steen, David Teniers mit sieben Kabinettsstücken, Terborch, die Künstlerfamilie van de Velde, Adrian van der Werff, Philips Wouwerman u. a.; und endlich von den Franzosen: François Boucher, Claude Lorrain, Jean Baptiste Greuze, Rigaud, Joseph Vernet, Antoine Watteau.

Für die Kunstkritik sind das allerdings nur Namen, deren Berechtigung in jedem einzelnen Falle erst erwiesen werden müsste. Dass unter der großen Anzahl von Bildern eine Reihe apokrypher gewesen ist, möchte man beinahe als selbstverständlich annehmen. Unsere Mittel, hier zu entscheiden, sind aber leider sehr beschränkt. Die Winckler'sche Sammlung hat das Schicksal gehabt, wie alle, welche gleichzeitig oder nach ihr bis weit in unser Jahrhundert hinein in Leipzig bestanden haben: sie ist unter den Hammer gekommen und in alle vier Winde verstreut worden. In einigen Privatsammlungen lassen sich, nachdem sie durch verschiedene Hände gegangen sind, noch einzelne Stücke nachweisen und die freiherrlich Speck von Sternburgsche Gemäldegalerie in Lützschena besitzt deren noch einige zwanzig, unter niederländische Meister. Eine kleine Anzahl, elf Stück, sind von Johann Friedrich Bause in Kupfer gestochen worden. Bei der Entscheidung über den Wert der Winckler'schen Bilder sind wir infolgedessen vorwiegend auf Wahrscheinlichkeitsgründe angewiesen. Es lässt sich annehmen, dass die Angaben über die niederländischen Meister des 17. Jahrhunderts in der Hauptsache richtig sind, d. h. dass die hochgeschätzten Genre- und Landschaftsmaler, jene feinen Kabinettsstücke, welche das Entzücken eines jeden Kunstfreundes bilden, wirklich das waren, wofür sie im Kataloge ausgegeben wurden. Bei Gemälden wie z. B. von Dürer, Rubens, Tizian, Paolo Veronese, Leonardo dürfte es sich allerdings wohl um eine der zahlreich angefertigten Kopien handeln, falls nicht unter ihnen minder bedeutende Künstler verborgen waren. Auf die Herkunft der Bilder darf man vielleicht nicht allzu viel Gewicht legen, wenn sie auch nicht ganz belanglos ist; unter den Sammlungen, aus denen Winckler erworben hatte, finden wir die des Kardinals Valenti in Rom, des Principe Trivulzi, des Grafen Venee in Paris, des Barons Hoeckel in Frankfurt a.M., eine Reihe bedeutender Namen von Amsterdamer, Haager und Hamburger Liebhabern.

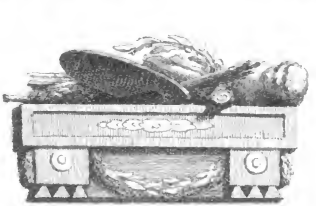
Dem Gemäldekabinett Wincklers stellte sich seine Kupferstichsammlung würdig zur Seite. Ihr Bestand soll im Jahre 1783 angeblich 80 000 Blatt gewesen sein, eine Zahl, die aber entschieden zu hoch gegriffen ist. Sie umfasste vielmehr nur 23 318 Nummern, aus der deutschen (5198), italienischen (5686), niederländischen (6703), französischen (4391) und englischen (1337) Schule, ungerechnet der in Werken zusammengebunden Stiche. Sie ist zum Zwecke der Versteigerung von Michel Huber, der selbst ein eifriger Sammler und feinsinniger Kenner war, in sieben starken Bänden (Catalogue raisonné du cabinet d'estampes de feu monsieur Winckler, banquier et membre du senat à Leipzig, Leipzig, bei der Rostischen Kunsthandlung 1801—1810) katalogisirt worden.

Das Winckler'sche Kabinett hatte sich in der ganzen kunstsinnigen Welt des vorigen Jahrhunderts eines hohen Ansehens und weitverbreiteten Rufes zu erfreuen. Es würde zu weit führen, die Urteile, die sich in der zeitgenössischen Litteratur, namentlich in Reiseberichten verstreut finden, alle hier anzuführen. Nur eines Berichtes mag hier wegen der Person des Verfassers gedacht sein. In dem „Journal gehalten auf einer Lustreyse von Berlin nach Dresden, Leipzig, Halle, Dessau u. s. w. Anno 1789" (vgl. Deutsches Kunstblatt 1839 S. 302) schreibt Daniel Chodowiecki: „Da uns Herr Bause schon hatte sagen lassen, er würde uns bei Herrn Winckler erwarten, gingen wir dahin, und wurden von ihm sehr höflich empfangen. Er zeigte mir selbst seine Gemälde, sagte uns bei vielen, wie er dazu gekommen wäre und sprach mit so vielem Interesse von allen, wie man so selten es bei reichen Liebhabern antrifft". Das war offenbar eine besondere Ehre, die der Besitzer dem bekannten Künstler erwies. Denn in der Regel hatten sich die Fremden, die keine besondere Empfehlung mitbrachten, an den Aufseher Schwarz im Kupfergässchen zu wenden. Er führte die Fremden herum, nannte die Namen der Meister und gab eine kurze Erklärung ihrer Bilder. Böswillige Gemüter behaupteten indessen, er habe alles auswendig gelernt und verstehe im übrigen weiter nichts zu sagen, als dass Philips Wouwerman zu Haarlem im Jahre 1620 geboren sei und auf allen seinen Gemälden einen Schimmel angebracht habe! Nach Wincklers Tode im Jahre 1795 verteilten seine drei Söhne die Sammlung unter sich; der eine von ihnen, Christian, der zur Betrübnis des Vaters wenig Neigung für Kunstliebhaberei bekundete, veräußerte seinen Anteil für 24 000 Reichsthaler nach Russland; auch die übrige Masse ist bald verkauft worden oder unter den Hammer gekommen.

Nächst der Wincklerschen Sammlung erfreute sich das *Richtersche Kabinett* des größten Rufes. Es befand sich auf dem Thomaskirchhofe in dem Hause Nr. 2 und enthielt außer zahlreichen Ölgemälden auch Kupferstiche und Originalzeichnungen. Der ursprüngliche Besitzer, Johann Zacharias Richter (gest. 1764), der Sohn eines durch sein Weltgeschäft, den Handel mit den im sächsischen Erzgebirge gewonnenen Blaufarben, zu großem Wohlstande gekommenen Kaufmannes und Ratsherrn, scheint die Sammlung dem Publikum nicht geöffnet zu haben; wenigstens wenn man daraus schließen darf, dass sie erst nach seinem Tode in dem damaligen Leipziger Adressbuche „Dem jetzt florirenden Leipzig" erwähnt wird und dass das noch erhaltene Fremdenbuch, das in der Sammlung zur Einzeichnung für die Besucher ausgelegt war, erst mit dem Jahre 1765 beginnt. Der neue Besitzer, Johann Thomas Richter (geb. 1728, gest. 1773), hatte im Geschäfte des Vaters die Handlung erlernt, neben seinen Berufsgeschäften auch das Studium der Naturwissenschaften und schönen Künste betrieben und in jenen solche Kenntnisse sich erworben, dass ihm der Kurfürst den Titel eines Kammer- und Bergrates verlieh. Seine Liebhabereien zu pflegen, dazu waren seine großen Reisen bestimmt. Mit Gottfried Winckler und seinem Bruder hatte er Deutschland, Holland, England und Frankreich bereist, Sammlungen und Ateliers besucht und war von München aus, wo sich seine Reisegefährten von ihm trennten, nach Italien gegangen. „Er betrat", so schreibt ein Zeitgenosse über ihn, „dieses den Künsten heilige Land mit guter Vorbereitung. Der Professor der Altertumskunde Johann Friedrich Christ war in der Geschichte der Kunst sein Lehrer gewesen: in der Privatakademie des verstorbenen Zink — gemeint ist die 1722 von Paul Christian Zink gegründete Leipziger Zeichenakademie — hatte er selbst zur Ausübung der bildenden Künste Hand angelegt und jener gelehrte Antiquar, dessen Geist noch durch die Stimme manches Kunstpredigers klingt, hatte den Plan zur Reise entworfen". In Italien namentlich hatte er selbst Bilder gesammelt und hier u. a. eine vielgerühmte heil. Katharina des Paolo Veronese erworben.

Das Kabinett stand hinsichtlich der Zahl der in ihm aufbewahrten Kunstwerke nicht um viel hinter dem Wincklers zurück. Es besaß über 400 Gemälde, 1000 Originalzeichnungen, fast ebenso viele Kopien nach großen Meistern, Werke der Plastik, eine große Sammlung von Kupferstichen und eine Menge von Landkarten, die ja nach damaliger Anschauung in keinem Kunst- und Kuriositätenkabinett fehlen durften. Für die Aufnahme der Bilder waren in dem Hause selbst nur wenige Zimmer bestimmt und hier waren wahrscheinlich die Perlen der Sammlung aufgestellt; aber sonst waren die Wände der im Hause vorhandenen Räume, Korridore und Treppenaufgänge, ebenso die nicht näher zu bestimmenden Gartengebäude mit Gemälden geschmückt. Ein Anonymus, der Leipzig im Sommer 1773 besuchte und über seinen Aufenthalt kurz berichtete, findet nicht Worte der Anerkennung genug für das Richtersche Kabinett. „Angeblickt hab' ich dies Cabinet freilich, denn es steht jedem Liebhaber an einem Nachmittag in der Woche zwei Stunden offen. Weil man es aber in dieser Zeit nicht besehen kann — vermuthlich weil der Andrang der Besucher zu groß war — so ists besser, ich sage weiter nichts davon, als dass diese Sammlung schöner ist, als viele deutsche Fürsten eine besitzen, und dass viele dieser Fürsten sehr in Verlegenheit seyn würden, wenn sie Richters Gemälde nach dem Werthe bezahlen sollten. Dieser Aufwand eines deutschen Kaufmanns gefällt mir sehr, denn er ist in mehr als einer Absicht verdienstlich um die Kunst".

(Schluss folgt.)



KLEINE MITTEILUNGEN.

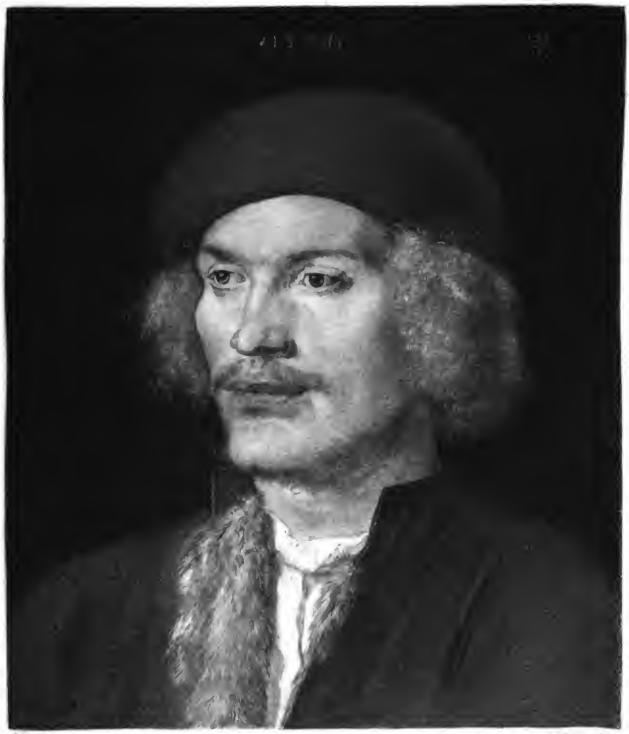
* In dem beiliegenden *Dürer*schen „Bildnis eines jungen Mannes“ aus der kaiserl. Gemäldegalerie zu Wien führen wir den Lesern ein bisher noch niemals reproduzirtes vorzügliches Werk des großen deutschen Meisters in ausgezeichneter Nachbildung vor. Die Jahreszahl 1507, welche dasselbe außer dem Monogramm Dürers trägt, giebt uns das Recht, in ihm ein Werk aus der Zeit von Dürers zweitem Aufenthalt in Venedig zu erblicken, und es mag wohl sein, dass Thausing (Dürer, 2. Aufl. I, 383) in dem Dargestellten richtig ein Mitglied der deutschen Kaufmannschaft erkannt hat, mit welchem der Meister im „Fondaco dei Tedeschi“ in nähere Beziehungen getreten war. Auch die ungemein zarte, weiche, malerische Ausführung spricht für die venetianische Provenienz des Bildes, auf dem ein Abglanz der Kunstanschauungen aus Bellini's Kreisen ruht. Leider hat die Malerei durch Putzen stark gelitten, so dass der rötliche Fleischton der Untermalung sich auf den ersten Blick auffallend kräftig geltend macht. Erst bei genauerem Eingehen erkennt man die ungemein sorgfältige zeichnerische Ausführung, namentlich des krausen rotblonden Haars mit seinen feinen, goldig glänzenden Lichtern, des kleinen Schnurrbärtchens, des Bartanflugs an Kinn und Wange. Der junge, klug und ernst blickende Mann, der etwa dreißig Jahre zählen mag, trägt eine runde braune Mütze und einen ebenfalls dunkelbraunen, mit lichtem, am Rande weißlichem Pelz gefütterten Rock, unter dem an der Brust das Hemd herausieht. Der Hintergrund ist tiefdunkel. Die Holztafel auf der das nahezu lebensgrosse Bild gemalt ist, hat 35 cm Höhe und 29 cm Breite. — Auf der Rückseite ist die widerliche Fratze eines alten Weibes dargestellt, welches den Geiz personifiziren soll. Wir beabsichtigten anfangs, den Lesern der Vollständigkeit wegen auch dieses Bild als Textillustration vorzuführen, sind aber in anbetracht der Scheußlichkeit der alten Hexe davon zurückgekommen. Der treffliche Radirer des Bildnisses, der diesem in so eminenter Weise gerecht geworden ist, dass wir ihn gern zu weiteren Schritten auf dem Gebiete der strengen alten Kunst ermutigen möchten, riet bei aller Verehrung vor Dürer aufs entschiedenste von der Reproduktion der Kehrseite des Bildes ab. So soll dieselbe denn begraben bleiben! Das Nähere möge man bei Thausing a. a. O. nachlesen. Nach Engerths Katalog (III, 97, Nr. 1531) scheint das Dürersche Bild aus Rudolphinischem Besitz zu stammen

O. M. *Der Direktor der Kunstschule in Krakau, Johann Matejko* hatte gegen Ende des vorigen Jahres den Beschluss gefasst, sein Amt, welchem er seit siebzehn Jahren in rühmlichster Weise vorgestanden war, niederzulegen. Der österreichische Unterrichtsminister Freiherr von Gantsch fand sich jedoch nicht bestimmt, auf das Gesuch Matejko's um Versetzung in den Ruhestand sofort einzugehen. In einem an den Künstler gerichteten Schreiben appellirte er an dessen bewährten Patriotismus und an „seine in einer langen und glänzenden Künstlerlaufbahn vielfach bekundete Hingebung für die idealen Ziele der bildenden Kunst“, und ersuchte ihn, auf seinem Posten zu verbleiben. Durch diesen Schritt der Ministers hat sich denn Matejko bestimmen lassen, sein Demissionsgesuch zurückzuziehen und seine hervorragende künstlerische Kraft auch fernerhin der Kunstschule in Krakau zu widmen.

O. M. *Das österreichische Unterrichtsministerium* hat dem Maler und Professor der Akademie der bildenden Künste in Wien, *Sigmund L'Allemand*, die Ausführung eines Porträts des Grafen Karl Hohenwart übertragen. Das Bildnis ist für die Amtsräume des k. k. Obersten Rechnungshofes in Wien, dessen Präsident Graf Hohenwart ist, bestimmt.

* Von Herrn *René Reinicke* in München erhalten wir eine Zuschrift mit der Bitte, einige Daten in dem über ihn in unserer Nr. 3 enthaltenen Aufsatze, die ein dem Künstler nahestehender Gewährsmann uns gütigst mitgeteilt hatte und die auf Missverständnissen zu beruhen scheinen, berichtigen zu wollen. Reinicke schreibt, dass er in seinem Elternhause keinerlei Mangel erlitten und auch in Weimar kein so trauriges Leben geführt habe, dass er nötig gehabt hätte, von dort nach Düsseldorf zu Fuße zu gehen. Den jungen Vantier habe er nicht dort, sondern erst in München kennen gelernt. Der Ausspruch über die Umgarnung durch die Franzosen rühre wohl von einem Kollegen, aber nicht von ihm her. Zu Pighein sei er mehr durch Zufall als mit Absicht gekommen und habe vom Orient nicht 50, sondern nur etwa 15 Studienblätter heimgebracht.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.



DIE MADONNA CARONDELET IN BESANÇON

Verlag v. E. A. Seemann in Leipzig.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

FRA BARTOLOMMEO'S MADONNA CARONDELET.

VON *WILHELM LÜBKE.*

MIT ABBILDUNGEN.

VOR einigen Jahren, als ich auf einem meiner Streifzüge durch Frankreich von Lyon aus die Kirche von Brou mit ihren glänzenden Denkmälern besucht hatte, beschloss ich, auch das mir noch unbekannte Besançon kennen zu lernen, wohin mich schon lange der Ruf des berühmten Bildes von Fra Bartolommeo mächtig gezogen hatte. Der Weg von Lyon über Besançon wird so wenig benutzt, dass auch unter den Kunsthistorikern nur ausnahmsweise jemand dort hingelangt sein dürfte. Dies bestimmte mich um so mehr zu meiner Fahrt, die übrigens wegen der romantischen Schönheit der Gegend, den Jurathälern der Schweiz nahe verwandt, besondern Reiz gewann. Besançon selbst ist die Perle dieser Landschaft.

Bekanntlich bergen die Provinzialmuseen Frankreichs noch manchen kostbaren Schatz aus dem italienischen Kunstraub der Napoleonischen Zeit. Mit der Madonna von Fra Bartolommeo verhält es sich aber anders. Das große prächtige Bild, eins der mächtigsten des Frate, ist nicht durch Raub, sondern durch fromme Stiftung hierher gelangt und gehört zu den wenigen Kunstwerken jener goldenen Zeit, welche allen Wandel und Wechsel der Ereignisse an ihrer ursprünglichen Stätte überdauert haben. Als Stifter gilt Ferry Carondelet, aus einer alten dortigen Familie entsprossen, nicht bloß hoher kirchlicher Würdenträger, sondern auch im Rat der niederländischen Regierung und um jene Zeit Gesandter Maximilians I. bei der päpstlichen Kurie. In den geschichtlichen Angaben folge ich Auguste Castan [1]) und M. de Beauséjour, der seine Untersuchungen in den Annalen der Franche-comté [2]) niedergelegt hat.

Ferry war der dritte Sohn von Jean Carondelet von Dole, 1473 zu Mecheln geboren, wo sein Vater, der als Rat bei Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen angestellt war, damals wohnte. Ein zweiter Sohn Jean, zwanzig Jahre später, 1493 geboren, wurde mit 24 Jahren zum Dekan des Kapitels von Besançon gewählt. Beträchtlich früher, 1504, war sein Bruder Ferry Kanonikus und Archidiakonus desselben Kapitels geworden. Beide Brüder hatten jedoch als Mitglieder der Regierung ihren Wohnsitz in Mecheln. Vom 12. Mai 1510 datirt das Dekret, welches Ferry zum Gesandten Kaiser Maximilians in Rom ernennt, mit einem Jahresgehalt von 600 Livres. Als Julius II. seinen Krieg in der Romagna führte, begleitete er den Papst nach Bologna und kehrte dann mit ihm nach Rom zurück. Dass Ferry ein großer Kunstfreund war, ließ sich schon aus dem Umstande schließen, dass er sich wahrscheinlich damals von keinem Geringeren als Raffael malen ließ, sofern nämlich die Angabe bei Passavant II, 425 (französische Ausgabe II, 357) über ein beim Herzog von Grafton in London befindliches Gemälde sich wirklich auf einen echten Raffael bezieht. Nur hat Passavant den in der Aufschrift des Bildes deutlich gegebenen Namen Ferico irrtümlicherweise Friedrich gelesen und aus dem

1) Mémoires de la société d'émulation du Doubs. IV. Sér. VIII. vol. 1873. Besançon.

2) Annales Franc-Comtoises. Tom. XII. 1869. S. 44 ff. 132 ff.

„Archidiacone Bitontino" einen Archidiakon von Bitonto statt von Besançon gemacht. Die französische Ausgabe hat diese Irrtümer wiederholt. Der Prälat ist dargestellt, wie er seinem Sekretär in die Feder diktirt. Ich selbst kenne das Bild nicht, möchte aber nach der Beschreibung Passavants bezweifeln, dass es ein wirklicher Raffael ist. Immerhin ein beneidenswerter Sterblicher, der sich von Raffael und Fra Bartolommeo porträtiren lassen konnte. Aber auch von Jean Carondelet besitzen wir zwei Bildnisse von berühmten Meistern, und zwar von flandrischen Künstlern, also offenbar während seines Aufenthaltes in Mecheln entstanden.

Das erste vom Jahre 1517, wohl mit Recht dem Mabuse zugeschrieben, befindet sich unter Nr. 277 im Louvre. Es ist ein vorzügliches Werk und zeigt den Dargestellten in Dreiviertelansicht nach rechts gewendet, die Hände zusammengelegt. Die Ausführung, in einem kühlen Gesamtton, ist von höchster Feinheit, Kopf und Hände sind meisterlich modellirt. Es trägt die Aufschrift: „Representacion de Messire Jehan Carondelet hault doyen de Besançon en son age de 48 A." Dazu die Jahrzahl 1517. Das andere, spätere ist das vorzügliche Brustbild der Münchener Pinakothek Nr. 133 vom Jahre 1543, welches man früher Hans Holbein dem jüngeren zuschrieb, das aber jetzt allgemein als Quentin Massijs anerkannt ist. Da im Hintergrund ein Bild Johannes des Täufers zu sehen ist, so wird man dem Münchener Katalog beistimmen müssen, der Jehan de Carondelet als Dargestellten annimmt. Damit kommen wir aber in allerlei Widersprüche. War Ferry 1473 geboren, so zählte er 1543 gerade siebzig Jahre; Jean dagegen, zwanzig Jahre jünger als sein Bruder, war eben fünfzig. Dem entspricht auch das Gemälde selbst, welches einen frischen Fünfziger, aber keinen Siebziger darstellt. Es muss daher notwendig die Aufschrift des Bildes einmal unrichtig restaurirt worden sein, und wir haben statis 50 statt 76 zu lesen. Wir wissen außerdem, dass Ferry am 27. Juni 1528 gestorben ist. Da nun aber Quentin Massijs bekanntlich schon 1530 gestorben ist, so kann die Inschrift des Bildes für die Zeit seiner Entstehung gar nicht in Betracht kommen. Sie ist sicher später aufgesetzt; der Künstler malte das Bild offenbar kurz vor seinem Tode und konnte es nicht einmal vollenden. Darauf deutet auch der Zusatz: „Nondum completum". Nach der Aufschrift des Pariser Bildes wäre Jean aber schon 1469 geboren; nach alledem müssen die uns überlieferten Angaben über sein Geburtsjahr irrig sein.

Wir erfahren nun weiter, dass 1512 im Frühling Ferry Carondelets Gesandtschaftsposten in Rom aufhörte, und Julius II. ihm die Kommende der Abtei von Mont Bénoit in der Provinz des Doubs verlieh. Die Statthalterin der Niederlande, Margarete von Österreich, bestätigte als Landesherrin diesen Gnadenakt und verlieh ihm außerdem am 16. November 1513 die Vorstandschaft des Kapitels von St. Walburg zu Furnes im westlichen Flandern. Dennoch blieb Ferry in Italien und hielt sich eine Zeitlang in Viterbo auf. In dem benachbarten Dominikanerkloster, Madonna della Quercia weilte Fra Bartolommeo im Frühling 1514 bei seiner Reise nach Rom und malte dort einen Christus als Gärtner und eine Madonna. Dort traf der Künstler ohne Zweifel mit Carondelet zusammen, der auch Mariotto Albertinelli daselbst kennen lernte. Der Prälat bestellte damals bei Mariotto eine Krönung der Jungfrau, bei Fra Bartolommeo aber eine Altartafel der Madonna. Im Katalog der Werke des Meisters von 1516 heißt es, 1511 und 1512 sei ein bedeutendes Werk von einem Engländer Ferrino bei Fra Bartolommeo bestellt und nach Flandern geschickt worden. Nimmt man die Jahreszahl hier als einen Irrtum an, so kann über die Identität des Werkes wohl kein Zweifel sein. Am 26. Mai 1518 ließ Carondelet dem Kapitel zu Besançon erklären, dass er für den Altar der heil. Jungfrau ein Gemälde stiften wolle. Da Fra Bartolommeo am 30. Oktober 1517 starb, so hat wohl sein treuer Gehilfe Fra Paolino die letzte Hand an das Bild gelegt. Mariotto's Bild dagegen langte am 18. Mai 1519 an und ward auf dem Magdalenenaltar aufgestellt. Noch 1735 war es vorhanden, ist aber seitdem spurlos verschwunden. Im Sommer 1520 kehrte Ferry aus Italien zurück und nahm seinen Wohnsitz seitdem in Mont Bénoit wo er ebenfalls die Kirche verschönern ließ. Hier besuchte ihn 1525 Erasmus (Epist. 781), mit dem er in Verbindung stand und dem er von seinen Weinen zu schicken pflegte (Epist. 1148). Am 27. Juni 1528 starb Ferry Carondelet.

Der Erste, welchem wir eine Nachricht über die Madonna Carondelet verdanken, ist Passavant, der gleich Waagen in jenen voreisenbahnlichen Zeiten mit stammenswerter Beharrlichkeit sich die umfassendste Autopsie in der Kunstgeschichte erworben hatte. Seine kurze, aber auf eigener Anschauung beruhende Notiz findet man im Kunstblatt von 1844, S. 118. Was Crowe und Cavalcaselle über das Bild III, 477 bringen, beruht ohne Autopsie auf der Notiz von Passavant. Beide begehen den Irrtum, zu be-

richten, dass das Bild aus der Stephanskirche in die Kathedrale übertragen worden sei, da es doch von Anfang für letztere bestimmt war. Zu Passavants Zeiten hing das Bild so hoch, dass es nicht genau betrachtet werden konnte; neuerdings hat man es in eine Kapelle beim Dom übertragen, wo es vollkommen gewürdigt werden kann.

Das auf Holz gemalte Bild ist beinahe quadratisch, 2,60 m hoch, 2,30 m breit.[1]) Man sieht in der oberen Hälfte die Madonna auf Wolken schwebend, die von einer Anzahl lebendig bewegter Engelknaben getragen werden. Zwei andere Engel schweben zu ihrer Seite, auf der Laute spielend. Die Madonna hält mit der Rechten das Christuskind, welches die Gebärde des Segnens macht, während sie die Linke auf dem Schoß ruhend an sein rechtes Füßchen legt. Huldvoll schaut ihr Blick auf den unten knieenden Stifter herab. Der Vorgang ist in einen geschlossenen Raum verlegt, dessen Wände mit einer feinen dorischen Pilasterstellung gegliedert sind. Im unteren Teile hat die Schlusswand eine Öffnung über einer Anzahl von Stufen und lässt den Blick in eine sonnige Landschaft mit einigen nackten Männergestalten frei. Diese scheinen durch irgend ein Ereignis lebhaft erregt zu sein.

Auf jeder Seite des Bildes sieht man zwei männliche Heilige stehend dargestellt. Zur Rechten der Madonna ganz vorn ist es die edle jugendliche Gestalt des heil. Sebastian, in voller Schönheit unbekleidet, nur die Hüfte von einem leichten Schurz umschlossen. Der Künstler wollte offenbar so wenig wie möglich von der Herrlichkeit der nackten Gestalt preisgeben. Mehrere Pfeile stecken tief in dem Körper, der ein hat sogar den rechten Schenkel völlig durchbohrt; trotzdem blickt das jugendliche Haupt schmerzlos, wenn auch mit einem Anflug von Sehnsucht oder Wehmut, zur Madonna empor. Hinter Sebastian sieht man die ebenfalls jugendliche Gestalt des heil. Stephanus. Er trägt das Diakonengewand und hält in seiner Linken, demütig niederblickend, die Märtyrerpalme. Vor beiden kniet der halbnackte, nur von einem Fell umgürtete Täufer Johannes, der erregt zur Madonna aufblickt, indem er mit der Linken sich auf einen Stab stützt und mit der Rechten auf den ihm gegenüber knieenden Stifter hinweist, als wolle er ihn der Madonna empfehlen. Als Patron der Kathedrale ist Johannes dazu in erster Linie berufen.

1) Ad. Braun in Dornach hat eine große treffliche Photographie aufgenommen, welche unserer Radirung zu Grunde liegt.

Auf der anderen Seite steht vorn der heilige Bernhard, der in seinem weißen Mönchsgewande einen vortrefflich abgewogenen Gegensatz zu Sebastian bildet. Sein ausdrucksvoller, etwas asketischer Kopf ist voll inniger Verehrung zur Madonna hinauf gewendet und beide Hände sind in nachdrücklichem Gestus ausgebreitet. Neben ihm, etwas zurückgedrängt, erscheint der bärtige Kopf des heil. Antonius, der ganz wie sein Gegenüber, St. Laurentius, abwärts blickt. In der Rechten hält er seinen Krückstock, in der Linken die Glocke. Vor beiden Heiligen kniet unten am Boden, während Johannes etwas erhöht auf der ersten Stufe kniet, der Stifter des Bildes. Er trägt einen roten weitfaltigen Talar mit schwarzem Saum, die weiten Ärmel mit breitem schwarzen Aufschlag. In der Linken hält er sein Biret, während die etwas erhobene Rechte zur Madonna hinaufweist. Der milde Kopf, dessen Ausdruck mehr die Beschaulichkeit eines Gelehrten als die Schlauheit oder Energie eines Staatsmannes ausdrückt, wendet sich gegen den Beschauer, als wolle er diesen auf die himmlische Erscheinung aufmerksam machen. Das dunkle schlichte Haar fällt nach der Sitte der Zeit über die Stirn herab. Der Kopf ist von jenem ruhigen vornehmen Ausdruck, wie ihn die gleichzeitigen Männerbildnisse Raffaels zeigen, in Auffassung und malerischer Durchführung ein Meisterwerk. Neben dem Prälaten liegt über einem Betpult der weiße Chorherrenmantel, und daneben steht ein Brevier. Auf einer der Stufen liest man die Inschrift FR' BARTHOLOMEVS. Am Boden sind einige Blumen, besonders Rosen ausgestreut.

Das herrliche Bild trägt in allen Zügen das Gepräge der höchsten Meisterschaft des großen Künstlers. In dem rhythmischen Linienzuge, der edlen und doch freien Symmetrie des Aufbaues, der tiefen Weisheit in der Behandlung der Motive des Ausdrucks, der fein abgewogenen Bewegungen, geht es noch über die Komposition des berühmten Florentiner Rathausbildes hinaus. Man muss nur beachten, mit welcher Feinheit das Übereinstimmende und das Gegensätzliche in den Einzelgestalten durchgeführt ist. Sebastian und Bernhard sind die Vertreter einer erhobenen Gemütsart. Stephanus und Antonius schildern eine mehr in sich gekehrte Stimmung, bei jedem aber ist der Ausdruck je nach dem Sondercharakter modifizirt. Dabei erscheint die Durchbildung ganz in dem großen, breiten und freien Stil der letzten Epoche des Frate. Den höchsten Zauber bringt jedoch die Farbe. Sie ist in jener goldigen Karnation und jener tiefen leuchtenden

Kraft der Lokaltöne durchgeführt, welche den Schöpfungen Fra Bartolommeo's ihr unverkennbares Gepräge verleihen. Die wunderbare Kraft der Lokaltöne wird durch ein tief leuchtendes Helldunkel zusammen gestimmt: das rote Kleid der Madonna, ihr blauer Mantel, das gelbliche Weiß im Gewande des heil. Bernhard, die leuchtende Karnation in der

Erster Entwurf für die Madonna Carondelet. — Weimar.

Gestalt des Sebastian, das feurige Rot im Gewande des Stifters, endlich die tiefen Goldtöne des Christkindes und der Engel, dies alles vereint sich zu einem harmonischen Akkord von größter und doch wieder feierlich gedämpfter Pracht.

Einer der feinsten Züge der Komposition ist aber, dass der Künstler uns durch die geöffnete Schlusswand des Raumes in eine der lieblichsten und vollkommensten Landschaften blicken lässt, welche die italienische Malerei damals irgend hervorgebracht hat. So setzt er uns wieder in Verbindung mit Gottes freier Natur und lässt uns die ganze Herrlichkeit der Schöpfung ahnen, wie sie sich in den anmutigen Hügellandschaften Mittelitaliens ausspricht. Aber er bevölkert auch die Landschaft mit Gestalten, in denen eine gleichsam neutrale Stimmung im Einklange mit der Natur zur Geltung kommt, denn sie sind sämtlich nackt, zwei stehende Männer, ein sitzender und ein Knabe. Man braucht darin nicht, wie es wohl geschehen ist, die Hindeutung auf eine Lebensgefahr, welche der Stifter bestanden habe, zu erkennen, es ist vielmehr ein frei gewähltes rein künstlerisches Motiv, wie wir ja solche nackte Gestalten auch bei Michelangelo's Madonna der Uffizien finden. Die damaligen Künstler hatten

eben das Bedürfnis, sich als Meister in jeder Art von Darstellung namentlich in der nackten Gestalt und auch im Landschaftlichen zu erweisen. Wer möchte im vorliegenden Fall den Ausblick auf die entzückende Landschaft mit ihren menschlichen Figuren missen! Was endlich die Erhaltung des Bildes betrifft, so erschien sie mir recht gut; nur der Kopf des Johannes ist stark übermalt.

Das Interesse an diesem Meisterwerk vermag aber noch eine Steigerung zu erfahren, wenn wir die noch vorhandenen Studienblätter des Frate ins Auge fassen.

Eine Anzahl derselben befindet sich in den beiden reichen Sammelbänden im Besitz der Frau Großherzogin Sophie von Sachsen in Weimar, über welche A. von Zahn 1870 im dritten Jahrgang der Jahrbücher für Kunstwissenschaft berichtet hat. Direktor Ruland in seiner unermüdlichen Bereitwilligkeit hatte die Güte, die Zeichnungen für mich noch einmal durchzusehen und mir darüber Notizen zu senden, und auf seine Vermittlung gestattete die hohe Besitzerin huldvollst, die beiden für uns wichtigsten Blätter photographiren zu lassen. Das erste bietet in einer Skizze den ersten Entwurf zu dem Bilde. Zunächst ist hier mit betend erhobenen Händen erscheint, hat später jene Umgestaltung erfahren, welche der Meister in einer zweiten schönen Studie zu Weimar, die wir hier ebenfalls mitteilen, seiner Ausführung zu Grunde gelegt hat. Auch darauf muss hingewiesen werden, dass im Entwurf die Gestalt des heil. Antonius weiter von der des heil. Bernhard entfernt ist. Der Künstler rückte sie mit gutem Grunde dicht an die vordere Gestalt heran, und gewann dadurch für diese einen kräftigen, durch den tiefen Schattenton wirksamen Gegensatz.

Studie zum heil. Bernhard. — Weimar.

Am merkwürdigsten aber ist die Umgestaltung, welche er mit der anderen Seite des Bildes vornahm. Dort sehen wir auf der Skizze dicht neben dem heil. Sebastian die stehende Figur Johannes des Täufers, der mit einem für ihn traditionellen Motiv zur Madonna hinaufweist. In der Ausführung gab der Künstler dem Johannes die knieende Stellung und ließ ihn auf den Stifter hinweisen, zwischen beide Heilige schob er aber die Figur des Laurentius ein, der bekanntlich meistens mit Sebastian in Verbindung auftritt. Er gewann dadurch auch für diese Seite der Komposition die erwünschte größere Fülle und einen besser abgewogenen symmetrischen Aufbau. Erst dadurch erhielt das Werk jene reife Vollendung, die ihm eine der höchsten Stellen unter den Schöpfungen des Künstlers verbürgt.

Ich schließe nun die wertvollen Mitteilungen über die Studien zu diesem Bilde an, welche ich der Güte Rulands verdanke:

a) Band I. Fol. 54. Der rechts vorn knieende Donator mit der Kappe in der linken Hand: rechts

Kopf und Büste nochmals wiederholt. *Flüchtige* Skizze in schwarzer Kreide auf braunem Papier. Der Mann ist nicht porträtähnlich, sondern viel jünger als auf dem Bild.

b) Band I, Fol. 110. Flüchtige Skizze in schwarzer Kreide, etwas gehöht, auf braunem Papier, für den rechts stehenden S. Antonius Eremita.

c) Band I, in tergo: Gleiche Skizze des heil. Bernhard rechts.

d) Band I, Fol. 116: Ebenso, aber etwas bestimmtere Studie für den heil. Bernhard.

e) Band I, Fol. 117: Derselbe nochmals, etwas flüchtiger, nebst einer Wiederholung von dessen linkem Bein ohne Gewänder darüber.

f) Band I, Fol. 181: Erster Entwurf des ganzen Gemäldes: Sebastian und Johannes stehen links, — die Gruppe rechts dem Bilde ähnlich, nur hebt S. Bernhard *beide* Hände; das Christkind anders gesetzt.

Sehr flüchtiger Entwurf auf dunklem Papier mit schwarzer Kreide, nur wenig erhöht.

g) Band II, Fol. 99: Engel mit Tamburin, — der Unterkörper ganz wie der Engel links auf dem Bilde. Schwarze Kreide auf braunem Papier.

h) Band II, Fol. 100: Engel mit Laute, in ebensolcher Ausführung. Ganz wie der Engel rechts, nur ohne alle Gewandung.

i) Band II, Fol. 125. (= Braun 15). Schöne Rotsteinzeichnung zum knieenden Johannes, mit verschiedenen Wiederholungen einzelner Teile, links die linke Hand des heil. Bernhard.

k) Band II, Fol. 129. (= Braun 14.) Neben zwei Mönchsköpfen zwei Studien zur Madonna, mit Wiederholungen von deren Händen; charakteristisch ist namentlich die Einzelstudie zu ihrer linken Hand. Der rechte Fuß der Maria scheint schon hier auf einem Engelsköpfchen zu ruhen.

l) Band II, Fol. 167. Wahrscheinlich eine Studie zum Kopf der Maria, zwei Drittel lebensgroß.

Sehr schwache schwarze Kreide auf braunem Papier.

Ferner möchte ich auf die schöne Zeichnung in den Uffizien (Braun 67) aufmerksam machen, die definitive Studie zur Maria mit dem Kinde.

JOSEPH KAFFSACK.

VON *ADOLF ROSENBERG.*

MIT ABBILDUNGEN.

ER Bildner, dessen Gedächtnis die folgenden Zeilen wieder beleben wollen, war keines der bahnbrechenden Genies, nach denen die Kunstgeschichte ihre auf- und abwärtsführenden Linien zeichnet. Er war kein glänzendes oder irgendwie auffälliges Talent, und er hat auch bei Lebzeiten nicht viel Redens von sich gemacht. Dazu ist seine Laufbahn, soweit sie der Öffentlichkeit angehört, viel zu kurz gewesen, und man darf wohl behaupten, ohne seine künstlerischen Verdienste zu verkleinern, dass sein Name in weitere Kreise erst infolge eines Ereignisses drang, das mit seiner Kunst nicht im Zusammenhange stand — durch seinen tragischen Tod. Das Beiwort „tragisch" ist hier keine Floskel, die einen Unglücksfall poetisch verklären soll. Hier hat die geheimnisvolle, über allem Irdischen thronende Macht, die die einen Zufall, die anderen Schicksal, die dritten Gottes Fügung nennen, die Entwickelung einer künstlerischen Individualität in einem Augenblicke durchschnitten, wo sich nach zehnjährigem Ringen endlich der Sieg über die eigene zwiespältige Natur und über äußere Hindernisse zu offenbaren begann und sich ein Erfolg an den anderen reihte. Kaffsack ist wohl niemals zuvor schaffensfreudiger gewesen, er hat wohl niemals zuvor hoffnungsvoller in die Zukunft geblickt, als um jene Zeit, wo sich sein Schicksal in den Fluten des Wannsees vollenden sollte. Im Begriff, zwei Werke monumentalen Charakters zum Abschluss zu bringen, ein Denkmal zum Gedächtnis der verewigten Kaiser Wilhelm I. und Friedrich in Giebichenstein bei Halle und eine Büste Kaiser Wilhelms II. in Hermenform für das Rathaus zu Leipzig, sah er sich endlich auch vor die Erfüllung eines seiner sehnlichsten Wünsche gestellt. Er hatte den Auftrag zu einem Standbilde Schlüters für die Vorhalle des alten Museums erhalten und fühlte sich von dem Bewusstsein gehoben, dass auch er seinen Namen in die Reihe der Bildner eintragen durfte, die die Hauptstadt Preußens und Deutschlands mit einer stolzen Fülle von Denkmälern geschmückt. Da machte eine waghalsige Bootsfahrt bei stürmischem Wetter am 7. September vorigen Jahres allen Hoffnungen ein Ende, den seinigen wie denen der Freunde seiner

Kunst, die noch kurz zuvor an vier in vollkommener Meisterschaft abgerundeten Schöpfungen, den vier Wappenbildern für das Pschorrbräuhaus in Köln, die Eigenart und den Reichtum seiner Erfindung und — eine bis dahin neue oder nur wenig gepflegte Seite seiner Kunst — einen urwüchsigen, frisch sprudelnden Humor bewundert hatten.

Joseph Kaffsack wurde am 21. Oktober 1850 in Regensburg geboren, wo er zunächst die Lateinschule und dann die Gewerbeschule besuchte, um sich für ein höheres Handwerk auszubilden. Nach dem Beschlusse eines Oheims, der über seinen Beruf zu entscheiden hatte, sollte er Uhrmacher werden. Aber der bildnerische Trieb hatte sich schon so mächtig in ihm geregt, dass er bald der Uhrmacherwerkstatt entfloh. Nach den Mitteilungen eines Jugendfreundes, die bald nach Kaffsacks Tode in die Öffentlichkeit drangen, fand er eine Heimstätte in Lübeck, wo er sich mit kleinen Bildschnitzereien kümmerlich durchschlug. Ein Stipendium der Lübecker Gesellschaft zur Beförderung gemeinnütziger Thätigkeit ermöglichte ihm zu seiner weiteren Ausbildung 1873 eine Reise nach Wien zur Weltausstellung. Nach seiner Rückkehr musste er aber seine frühere Thätigkeit wieder aufnehmen, indem er Cigarrenspitzen aus Meerschaum schnitzte. Erst 1874 konnte er, dank einem zweiten Stipendium derselben Gesellschaft, den ersten Schritt zur hohen Kunst thun. Er ging nach Dresden zum Besuch der dortigen Kunstakademie, und hier gelang es ihm, in nähere Beziehungen zu Professor Haehnel zu treten, als dessen speziellen Schüler er sich mit Stolz bezeichnete. Die erste größere Arbeit, an der er seine Kraft zu erproben wagte, war eine 3 Meter hohe Lubecca, eine Personifikation der Stadt, die seine Wohlthäterin geworden. Er hatte die Figur als Gipsmodell für den Bronzeguss gedacht und sich dabei mit der Hoffnung getragen, dass die Stadt

Ruhm und Wahrheit erringt der Suchende.
Gruppe an der Leipziger Universitätsbibliothek. Sopraporte von J. Kaffsack.

Lübeck ihm den Auftrag zur Ausführung für einen öffentlichen Zweck, einen Brunnen, ein Kriegerdenkmal oder dergleichen erteilen würde. Aber diese Hoffnung scheiterte, nachdem bereits Verhandlungen eingeleitet worden waren. Immerhin hat diese Figur, die Kaffsack später vernichtet haben soll, insofern eine große Bedeutung in seinem künstlerischen Schaffen, als sein Name durch sie in Berlin, wo er inzwischen seinen Wohnsitz genommen, auf der akademischen Kunstausstellung von 1881 zuerst bekannt wurde. Noch gebunden und unfrei in der Haltung, zog diese Schöpfung gleichwohl durch den wohlgelungenen Ausdruck jungfräulicher Herbheit, durch ein glückliches Gemisch von Anmut und Würde die Aufmerksamkeit der Kunstfreunde auf sich, und sie hat vermutlich auch den Anlass zu den ersten dekorativen und monumentalen Arbeiten gegeben, die ihn während der nächsten Jahre beschäftigten. Es waren vornehmlich sechs 4 Meter hohe Statuen für das Hauptpostgebäude in Leipzig, die Personifikationen der Post und der Telegraphie, der Kunst und des Gewerbes, der Wissenschaft und des Handels, von denen besonders die beiden ersten durch ihre treffende Charakteristik solchen Beifall fanden, dass ihm noch mehrere Aufträge für Leipzig und Umgebung zu teil wurden. Für die Gebhardtsche Villa schuf er die Gruppe der vier Tageszeiten, für das Haus des Herrn Kühn bei Döbeln zwei das Alter und die Jugend symbolisirende Gruppen, und das 1884 in Leipzig abgehaltene achte deutsche Bundesschießen gab ihm Gelegenheit, mit einer kühnen Improvisation in die damals durch Georg Treu's Schrift wieder aufgeworfene und mit besonderem Eifer diskutirte Frage nach der Polychromie in der Plastik praktisch einzugreifen, indem er zu beiden Seiten des zum Festplatz führenden Hauptthores zwei 4 Meter hohe Figuren von Landsknechten in der Tracht des 16. Jahrhunderts in realistischer Bemalung aufstellte. Der Berichterstatter der „Kunstchronik" spendete den „mit glücklichem Griff erfundenen" Figuren hohes Lob. „Die prächtige dekorative Wirkung ließ leicht darüber hinweg sehen, dass die Anatomie bei der Modellirung nicht ganz zu ihrem Rechte gekommen war." Die bunte Bemalung scheint damals nicht zu starkem Widerspruch herausgefordert zu haben, und Kaffsack war auch der Meinung, dass diese Figuren von beträchtlichem Einfluss auf die Klärung des Streits um die Polychromie gewesen wären. Er selbst hat aber in seinen späteren Schöpfungen eine bei weitem maßvollere Richtung eingeschlagen, die sich im Grunde genommen damit deckt, was bereits die Plastik des gotischen Mittelalters und der italienischen und deutschen Renaissance erprobt und als zulässig in Übung behalten hat.

Das erste Gebet. Marmorgruppe von J. Kaffsack.

Bevor er aber dazu kam, seine Gedanken über die Färbung der Bildwerke weiter zu verfolgen und in die Wirklichkeit zu übersetzen, hatte er sich noch einiger dekorativer Aufträge in großem Stile zu entledigen. Zunächst 1885 einer kolossalen, die Harmonie im Kunstwerk symbolisirenden Gruppe, die zur Ausschmückung einer der vier Nischen in der Kuppelhalle des Landesausstellungsgebäudes dienen sollte, das für die Berliner Jubiläumsausstellung von 1886 im Innern neu eingerichtet und dekorirt wurde. Der Raum der schmalen, aber hoch zur Wölbung emporsteigenden Nische bestärkte den Künstler noch mehr in seiner Neigung, die körperlichen Verhältnisse seiner Figuren ins Übersehlanke zu steigern, und überdies gelang es ihm nicht, den Gedanken, den er durch einemännliche und eine weibliche Figur im Verein mit ein paar Kindergenien verkörpern sollte, zu einem klaren, sinnlichen Ausdruck zu bringen. Bei solchen Schöpfungen idealen Charakters lag seine hochberedte Phantasie in schwerem Kampfe mit den Unzulänglichkeiten seiner künstlerischen Vorbildung, die merkwürdigerweise immer zurücktraten, sobald er den Blick vom Himmel wieder zur Erde kehrte. Durch Unklarheit der Symbolik und die übermäßige, nahezu an Manier streifende Schlankheit der beiden weiblichen Figuren, die durch ihre gespreizten Armhaltungen die Harmonie des Aufbaues unangenehm unterbrechen, leidet auch die als Simsbekrönung über dem Portal der königlichen Universitätsbibliothek in Leipzig geschaffene Gruppe (s. die Abbildung). Nach des Künstlers Absicht soll die weibliche Figur, die den Spiegel emporhält, den Besucher der Bibliothek ermutigen, die Wahrheit zu suchen, während die andere Gestalt mit dem Lorbeerzweig in der erhobenen Rechten die Verheißung giebt, dass der Suchende mit der Wahrheit auch zugleich den Ruhm erringt.

Junge Liebe. Gruppe in Terrakotta von J. Kaffsack.

Zu derselben Kategorie der Schöpfungen Kaffsacks, bei denen seine plastische Gestaltungskraft mit dem kräftigen Fluge seiner alle Zeit regsamen Phantasie nicht gleichen Schritt halten konnte, gehören auch die in Gips modellirte Gruppe „Deutschland als Friedensmacht", die Kaffsack als Dekorationsstück für die deutsche Abteilung der internationalen Jubiläumsausstellung im Wiener Künstlerhause (1888) schuf, und das schon erwähnte, am 18. Oktober 1890 enthüllte Denkmal der beiden ersten Kaiser, das der über dem Saalenfer emporragenden Wand des Clausfelsens bei Giebichenstein so angefügt worden ist, dass der Fels den natürlichen Hintergrund für die plastische Darstellung abzugeben scheint. Den Mittelpunkt der für Wien geschaffenen Dekoration bildet das von schwebenden Genien getragene Reliefbrustbild Kaiser Wilhelms I. in Medaillonform, über dem ein auf einer Strahlenglorie thronender Adler mit der Kaiserkrone, kühn seine Schwingen hebend, die Wacht hält, während zur Rechten des Kaiserbildes die halb bekleidete Göttin des Friedens ihr Attribut, die Palme, emporhebt. Damit verwandt in der Komposition ist das auch einen ähnlichen Gedanken ausdrückende Denkmal bei Halle, dessen Ausführung dem Künstler infolge einer Konkurrenz übertragen worden war und das ihn, wie er mir einmal schrieb, „ungemein begeisterte". Seine Freude an dieser Arbeit wurde noch gesteigert, als Kaiser Wilhelm II. ihm im Januar 1890 eine Porträtsitzung für die Leipziger Büste in seinem Atelier gewährte und bei dieser Gelegenheit so lebhaftes Interesse an

dem Zwei-Kaiserdenkmal nahm, dass er dem Künstler Ratschläge in betreff der Bewaffnung der am Denkmal befindlichen Walküre erteilte. In dieser Schöpfung, der ein poetischer, aber für die plastische Gestaltung nicht gerade glücklicher Gedanke zu Grunde liegt, kam auch Kaffsacks alte Neigung nach starker malerischer Wirkung wieder zum Ausdruck, in der Erfindung wie in der Wahl des Materials. Vor einer in den natürlichen Fels gehauenen Höhle steht die nordische Heldenjungfrau, deren Körperverhältnisse übrigens gedrungener und kräftiger sind, als man sie sonst an Kaffsackschen Idealgestalten findet. Ihre weitausgespannten Flügel steigen hoch an der Felsenwand empor und bilden so in der Komposition ein Gegengewicht zu den auseinander klaffenden Kiefern des erschlagenen Drachens, auf deren unteren die sieghafte Maid ihre Füße gesetzt hat. Der Drache, der in dieser Höhle gehaust, ist das Symbol der Zwietracht, die Deutschland zerrissen, bis der greise Preußenkönig das Band der Einheit schmiedete. Als Schützerin des neu errungenen Gutes blickt die Walküre furchtlos in die Ferne; die Rechte hat sie auf das Schwert gestützt, und mit der Linken breitet sie die Palme des Friedens über den oberen Rand eines von dichten Lorbeer umwundenen, bronzenen Schildes, das die Reliefbrustbilder der verewigten Kaiser in Profilen trägt. Zu der in weißem Donaumarmor ausgeführten, 3,50 m hohen Figur der Walküre bildet die vergoldete und getönte Bronze des Schildes einen starken koloristischen Kontrast, der freilich bei dem hohen Standorte des Denkmals von guter Wirkung ist und das Auge von manchen misslungenen Einzelheiten wie z. B. dem weitaufgesperrten, unförmlichen Rachen und den Klauen des Ungetüms ablenkt.

Neue Versuche auf dem Gebiete der polychromen Plastik hatten den Künstler schon im Sommer 1888 beschäftigt. Damals entstand die anmutige Gruppe „Junge Liebe“, ein junges Mädchen im Strandkorbe sitzend, dem ein liebeglühender Jüngling seine Gefühle in etwas stürmischer Weise offenbart (s. die Abbildung). Eine erste Ausführung erfolgte in farbiger Terrakotta, eine zweite in verschiedenartig getöntem Bronzeguss, der auf der Kunstausstellung des Jahres 1889 erschien und dem Künstler nicht nur den ersten völlig unbestrittenen und ungetrübten Erfolg eintrug, sondern auch zum erstenmal seinen Namen mit dem Glanze der Popularität umwob. Ein glücklicher Wurf, eine in allen Teilen sorgfältige und gediegene Durchführung und in der Tönung der Bronze eine weise Mäßigung, die die Wirkung des Materials hebt, ohne seinen Charakter zu verdecken und zu verändern, und dazu ein liebenswürdiger Humor, eine feine Beobachtung des Lebens, die die Wahrheit wiedergiebt, ohne den bitteren Beigeschmack eines groben oder trivialen Naturalismus. Dem war Kaffsack allezeit abhold, trotz seines leidenschaftlichen Wahrheitsdranges. Dafür kann es kein besseres Zeugnis geben, als die ebenfalls 1889 zur Ausstellung gelangte, in leuchtendem weißen Marmor ausgeführte Gruppe „Das erste Gebet“ (s. die Abbildung). Wenn man davon absieht, dass der Gedanke, den weiblichen Genius als Schutzengel des Kindes dadurch zu kennzeichnen, dass er den einen seiner mächtigen Fittiche über die Wiege breitet, zu absichtsvoll versinnlicht worden ist, so wird man auch an dieser Gruppe anzuerkennen haben, dass sich der Künstler zu voller Beherrschung der Formen und zugleich zu einem erschöpfenden Ausdruck der Empfindungen hindurchgerungen hat. In dem halb komischen, halb rührenden Aufblick des Kindes zu seiner himmlischen Lehrerin hatte er ferner jene absolute Naivetät erreicht, die die erste Grundlage des Humors ist.

Und der Humor kam, der so lange unter dem Druck des Ringens um die Existenz niedergehalten war, mit seinem befreienden Schwunge, seinen belebenden Trank aus vollem Humpen spendend. Er ist sicherlich in den meisten Fällen eine Mitgift der Natur, die einem bevorzugten Einzelwesen zu teil wird. Aber es giebt auch ganze Volksstämme, denen der Humor in Fleisch und Blut übergegangen ist, und die ihn von Geschlecht zu Geschlecht vererben. So wird auch Kaffsack den Humor aus seiner bayerischen Heimat mitgebracht haben. Er hat ihn sprudeln lassen, als er in Lübeck seine Pfeifenköpfe aus Meerschaum schnitzte, und dann versank der Humor für geraume Zeit unter den Kämpfen einer Künstlerseele, die nach den Höchsten strebte. Als dann endlich das Gleichgewicht errungen war, entstanden jene vier Meisterschöpfungen des plastischen Humors, die vier in Holz geschnitzten, mit vollstem, farbigem Schmuck ausgestatteten Wappenschilde, die Kaffsack für das Restaurant des von Kayser und von Großheim erbauten Pschorrbräuhauses in Köln ausführte. Es ist wohl das letzte Werk, das seine Hände vollendet haben, und als es eben im Berliner Kunstgewerbemuseum zur ersten Ausstellung gelangt war, unter dem wärmsten Beifall aller Kenner und Kritiker, die einmal ganz und gar nichts an ihm zu tadeln hatten, da breitete plötzlich die Kunde seines

tragischen Unterganges einen schwarzen Schleier über sein farbenfrohes Werk.

Die vier Wappenschilder, die sich zwar mit gravitätischem Ernst alle Elemente der Heraldik angeeignet zu haben scheinen, aber, wenn man genauer zusieht, allen Regeln dieser ungemein strengen Kunst ein Schnippchen schlagen, wollen einerseits die Hauptruhmestitel des „hill'gen Köln" verherrlichen, andrerseits mit liebevoller Beredsamkeit die Gleichberechtigung von Wein und Bier fröhlichen Zechern zu Gemüte führen. Das thut schon dasjenige Wappen, das zugleich an die Heidenzeit erinnert durch die feiste mit einem Ruder, einem Weinbecher und einem Humpen schäumenden Bieres bewaffnete Silensgestalt, die als wenig angemessenes Zimier aus einem ritterlichen Spangenhelme emporwächst, der ein Wappenschild mit Humpen und Weinglas krönt. Das zweite Wappen, das wir unseren Lesern in getreuer farbiger Nachbildung des Originals vorführen, giebt gewissermaßen ein Spiegelbild aus dem mittelalterlichen Köln, und wenn etwa jemand an den drei Figuren Anstoß nehmen sollte, die über dem Wappenschilde emporragen, so muss er daran erinnert werden, dass seit alters her in keiner Stadt gesunde Weltlust und strenge Frömmigkeit so dicht neben einander wohnen wie in Köln, und dass selbst die heiligen drei Könige sich nichts vergeben, wenn sie einmal als die volkstümlichen Gestalten von Kaspar, Melchior und Balthasar erscheinen. Das dritte Wappen trägt im Schild die weltberühmte Flasche mit der Aufschrift des ersten, ältesten und einzig echten Johann Maria Farina, dessen Haupt das Wappen überhöht und zugleich als Träger eines vielästigen Stammbaumes dient, an dessen Zweigen zwei Dutzend neue Farinas hängen. Der Segen des kölnischen Wassers wird uns deutlich gemacht durch zwei aus den Helmkronen des Wappens herauswachsende Figuren: einen kölnischen Junker in der Tracht vom Ende des 17. Jahrhunderts, der aus langer Kalkpfeife seinen Kanaster einem Fräulein entgegen dampft, das mit zugehaltener Nase zu enteilen sucht. Im vierten Schilde, dessen Feld eine Lyra mit einem aufgeschlagenen Notenblatt enthält, wird Kölns neuester Ruhm, der Männergesangverein, verherrlicht. Aus den Kronen der drei den Schild überhöhenden Helme wachsen drei Gestalten in schwarzen Frücken heraus: die mittlere mit einem Lorbeerkranze auf dem bloßen Haupte, die beiden anderen mit Cylinderhüten bedeckt. In dem Kontrast der feierlichen Ritterhelme mit den drei schwarzen Gestalten modernster Prägung hat der Künstler eine humoristische Wirkung erzielt, die in der neueren Bildnerei noch nicht häufig erreicht worden ist, ohne dass man sich über die ersten Stilgesetze hinwegsetzt und der burlesken oder grotesken Willkür freies Spiel gelassen hätte.

Wenn auch das Leben des Künstlers in einen tragischen Akkord ausgeklungen ist, so hat sein Schaffen in diesen Werken doch einen harmonischen Abschluss gefunden. Er hat noch einmal mit überzeugender Beredsamkeit dargethan, für welches Material und für welche Zwecke die Polychromie in der Plastik am besten geeignet ist, und er hat zugleich gezeigt, was unserer Bildnerei trotz der enormen Fortschritte der neuesten Zeit immer noch not thut: größere Beweglichkeit, stärkere Entschlossenheit und eine kräftigere Mitgift von Humor, der seit Jahrhunderten nicht mehr als Begleiter der plastischen Kunst geduldet worden war. Wenn man sich angesichts seiner Schöpfungen an diese Forderungen erinnern wird, hat er nicht umsonst gelebt, und sein Schaffen wird eines der Samenkörner sein, die, in die Zukunft ausgestreut, reiche Früchte tragen werden.

DER TEMPEL ZU JERUSALEM.

VON *D. FEUCHTWANG.*

MIT ABBILDUNGEN.

IT der Litteratur über den „Salomonischen Tempel" könnte man eine Bibliothek füllen. Seit Jahrhunderten wird an der Rekonstruktion des denkwürdigen Baues gearbeitet. Bibelexegese, Historie und Kunstgeschichte haben gleiches Interesse an diesem Thema, weshalb auch Philologen, Geschichtsforscher und Architekten stets die versuchende Hand an das gleiche Unternehmen gelegt haben; gelungen ist es bis zum heutigen Tage keinem einzigen, ein harmonisches Ganze darzustellen. Aber wenigstens ist man in der neueren Zeit darin klüger geworden, dass man den Tempel nicht nach denjenigen Monumentalbauten wiederherzustellen versucht, welche man vor Augen hat, wie es im Mittelalter geschehen ist, wo man den Tempel sich als römisches, griechisches, maurisches Bauwerk vorstellte. Die Ausgrabungen, welche der englische „Exploration found" in Palästina, andere Gesellschaften im Orient überhaupt vornehmen ließen, führten zu der Überzeugung, dass man unbedingt an altorientalische Vorbilder bei der Restauration denken müsse. Fergusson hat in seinem Buche „The temples of the Jews" (1878) einen vielfach gelungenen, in manchen Fällen aber auch misslungenen Versuch in diesem Sinne gemacht; der Jesuitenpater Paillout in einem dickleibigen Folianten „La monographie du temple" (1885) eine weitschweifige, doch minder geglückte Beschreibung des Tempels geliefert. Die Verfasser des unten genannten Werkes, Perrot und Chipiez, haben ebenfalls bereits in ihrer „Histoire de l'art dans l'antiquité" Wertvolles geboten. Im Jahre 1887 erschien von Dr. Thomas Friedrich in Innsbruck eine Arbeit unter dem Titel „Tempel und Palast Salomons, Denkmäler phönikischer Kunst", eine höchst geistreiche, in vielen Punkten zutreffende Untersuchung, welche, so scheint es, den Verfassern des hier zu besprechenden Werkes „Le temple de Jérusalem" unbekannt geblieben ist. Jedenfalls aber ist das jüngst erschienene Prachtwerk das Beste, was bisher über den „Salomonischen Tempel" geliefert wurde.

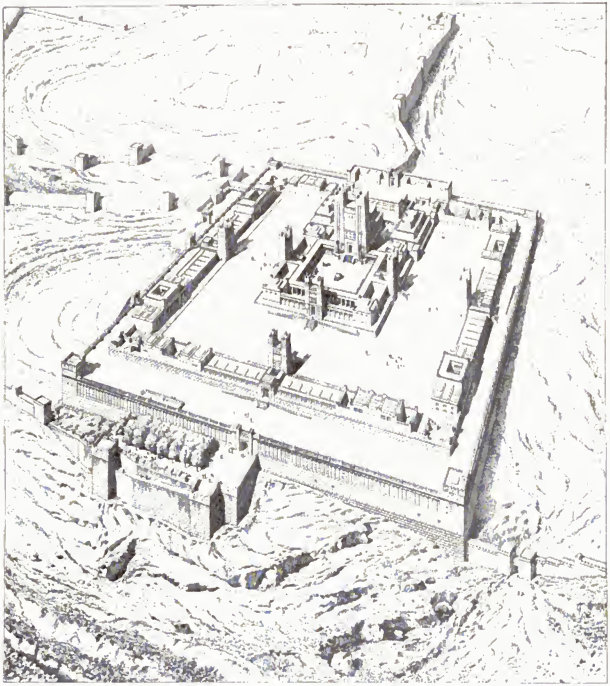
Was in den Büchern der Könige, im Buche des Propheten Ezechiel sich findet, ist hier mit außerordentlichem Takt und wissenschaftlicher Akribie möglichst in Einklang gebracht mit den Berichten der beiden Chroniken und mit dem, was die Ausgrabungen in Palästina und dem übrigen Orient zu Tage gefördert haben. Voraufgeschickt wird im ersten Kapitel eine auf den neuesten Ergebnissen basirende Topographie des Landes, sowie eine genau detaillirte Bodenbeschreibung des Tempelhügels, wobei die Entdeckungen Robinsons, Warrens und Wilsons sorgfältigst verwertet werden. Die heilige Stadt wird beschrieben und erst dann, nachdem ein Gesamtbild der Umgebung geschaffen ist, wird die *Geschichte des Tempels* geschmackvoll, mit historischer Treue und doch nicht langatmig dargestellt.

„Juden und Assyrer, Griechen und Römer haben den Grund des gewaltigen Baues durchwühlt, doch wie ehedem stehen dessen Grundfesten da und schon Titus, vom Ölberge aus das Riesenwerk überblickend, staunte mit einem Gemisch von Grausamkeit und Bewunderung dasselbe an". So schließen die geschichtlichen Reflexionen der Verfasser.

Ungeheure Schwierigkeiten haben seit jeher die Forscher in Palästina zu überwinden gehabt, einem Lande, wo Pietät und Wissenschaft in beständigem Konflikte liegen. Trotzdem ist es gelungen, im

1) Le Temple de Jérusalem et la maison du Bois-Liban. Restitués d'après Ezéchiel et le livre des rois; par Charles Chipiez et Georges Perrot. Paris. Hachette et Cie. 1889. Gr.-Fol. 86 S. u. X Taff. Kupferdruck.

Tyropoion bedeutende Reste auszugraben, dort, wo auch die sogenannte Robinson-Brücke bloßgelegt wurde. Ganz neu und höchst originell — ob auch richtig, bleibe dahingestellt — nehmen die Verfasser



Gesamtansicht des Tempels zu Jerusalem aus der Vogelperspektive. (Nach Perrot & Chipiez.)

als Grundschema des Tempels ein Quadratnetz an. Fünfhundert Ellen im Geviert misst der äußere Tempelhof, umgeben von einer mächtigen Wand, durch die aber noch nicht die eigentlich monumentalen Thore führen. Erst in der zweiten Ringmauer, welche 150 Ellen (die Elle = $1\frac{1}{2}$ Fuß) von der ersten entfernt ist, befinden sich die von Türmen flankirten Hauptthore, deren jedes 25 Ellen breit und 50 Ellen hoch ist. Solcher Thore giebt es im ganzen sechs, drei Haupt- und drei Nebenthore und zwar an der Nord-, Süd- und Westwand. Zwischen der zweiten Ringmauer und dem eigentlichen Hauptbau liegt die Volkshalle, besser der Volkshof; darauf folgt der Priesterhof mit den Nebenaltären und den

zum Dienste außerhalb des Allerheiligsten gehörigen Gerätschaften. In einem Abstande von hundert Ellen von der zweiten Mauer erhebt sich sodann der Bau des eigentlichen Heiligtums, *Hekal*, mit zwei mächtig aufstrebenden kubischen Türmen vor dem Portale. Das *Hekal* ist hundert Ellen lang, fünfzig Ellen breit; zu beiden Seiten befindet sich je ein fünfzig Ellen breiter Hof, an welchem die dreistöckigen Seitenbauten, Priesterwohnungen, Magazine u. dgl. emporsteigen. Hinter dem *Hekal* liegt endlich noch ein Bau, dessen Zweck schwer zu bestimmen ist; vielleicht ist es das Schatzhaus, wahrscheinlich aber ein für priesterliche Nebendienste eingerichtetes Gebäude. Zu beiden Seiten der Thore sind jedesmal Säulenhallen zu denken. Nebenstehend ist das Bauwerk aus der Vogelschau dargestellt.

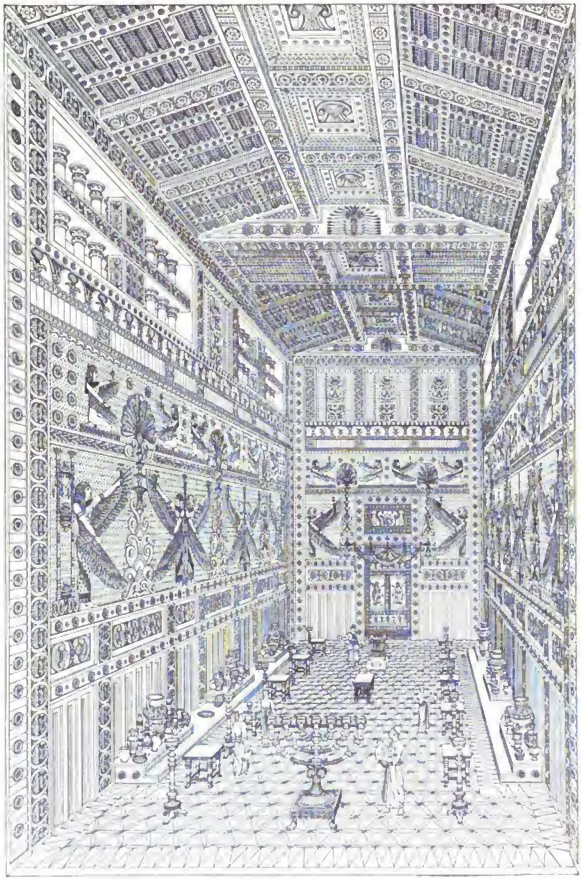
Es ist ein einheitlich vollendetes, in seinen Dimensionen höchst harmonisches grandioses Bauwerk. Freilich ist die Anlage nicht ganz in Übereinstimmung mit den Angaben der Bibel; den Verfassern schwebt, wie sie selbst betonen, der ägyptische und auch der phönizische Tempel vor, wie denn überhaupt bei der Rekonstruktion auch des Inneren in mancher Beziehung diese Muster herbeizuziehen sind.

Vollkommen *assyrisch* sind die Thoreingänge und Türme, welche ihr Vorbild in den wuchtigen *abulla*, d. h. Großthoren der Paläste von Khorsabad und Kujjundschik haben. Das hat schon *Friedrich* festgestellt, der mit Recht bemerkt, Ezechiel habe in Babylonien, an den Ufern des Chaboras Gelegenheit genug gehabt, die babylonischen Paläste zu betrachten. Seine Erinnerung an den Tempel von Jerusalem ist wohl frisch, doch giebt er in seinen Visionen (Kapp. XLI—XLIII) eine Kombination des alten mit dem ihm neuen chaldäischen Tempelstile. Das *Hekal* — schon der Name könnte auf Assyrien hinweisen, denn E-kal heißt im Altchaldäischen „Großhaus“ und wird in den assyrischen Originallexicis durch bît rabbu, d. i. *großer Bau*, wiedergegeben — zeigt an seinen Wänden nach der Auffassung der Verfasser phönizisch-ägyptische Ornamente. Das scheint uns unrichtig zu sein. Die Cherubim mit den zwischen je zweien solcher rätselhaften Figuren angebrachten Palmen sind *rein* chaldäische Zierbilder; das Schnitzbild der verschnörkelten Palme, das die Decke des Hekal nach Perrot—Chipiez (Pl. X) ziert, kehrt auf assyrischen Reliefs immer wieder, es ist der *Lebensbaum*, die *heilige Palme*, wie sie nach der Auffassung des babylonischen Talmud auch am Höllereingange steht. Und deshalb, weil nach unserer Auffassung die assyrische Säule in der Palme ihren Ursprung hat, können wir auch mit der Anschauung der Verfasser nicht übereinstimmen, als seien die Säulen am Tempel phönizisch-ägyptischen Mustern nachgebildet gewesen.

Dasselbe gilt von den beiden, Jachin und Boas benannten, Metallsäulen, welche zu den Seiten des Hekaleingangs standen. In ihrer Ornamentik war Polychromie angewendet. Die Hauptfarben waren, wie auch im Tabernakel, Rot, Blau, Gold: Farben, welche auch in Altchaldäa bereits 3000 Jahre v. Chr. die herrschenden waren. Die Gerätschaften werden durchwegs mit solchen Ägyptens oder Phöniziens verglichen.

Was nun die sogenannte „maison du Bois-Liban“ betrifft, so wird sich darüber Sicheres nicht sagen lassen. Die Verfasser versetzen sie gegenüber dem Tempelbau, jenseit des Tyropoion. Geistreich suchen sie darzulegen, dass dieser Privatpalast Salomons durch einen Gang mit dem Tempel verbunden gewesen sein müsse, aus Ezech. 43, 8, wo es heißt: „Sie (die Könige) machen ihre Schwelle neben der meinigen (Gottes), ihrer Thüre Pfosten neben den meinen, nur eine Wand ist zwischen mir und ihnen und so verunreinigen sie mein Heiligtum“. — *Unrichtig* hingegen ist die Gleichsetzung von bêth nekôth (Jes. 39, 2) mit bêth lebanôn (Ezech. l. c.), da ersteres niemals, wie die Verfasser glauben „maison de la prêt“ heißt, sondern das Schatzhaus bedeutet, das Ehiskieh den Gesandten des Merodach-Baladon zeigt. Die „maison du Bois-Liban“ enthielt vermutlich den Audienzsaal, Speisesaal, Harem und andere Gemächer des Königs.

Es soll nicht verschwiegen werden, dass die Rekonstruktion des Tempels, welche Perrot und Chipiez uns bieten, in vielen Stücken der traditionellen Auffassung zuwiderläuft. Wir vermissten ungern die Anführung verschiedener hochinteressanter Talmudstellen; Fergusson z. B. hat den ganzen Traktat „middôth“ dem Anhange seines Werkes beigegeben, was freilich nicht gerade nötig war; Rücksichtnahme auf die späteren hebräischen Quellen wäre aber geboten gewesen. Es hätte dann beispielsweise der Fehler vermieden werden können, die Cherubim über dem Sanctuarium mit hängenden Flügeln darzustellen — was selbst nach dem Muster der assyrischen Flügelstiere mit Menschenkopf unmöglich ist — wo doch ausdrücklich überall bemerkt wird, dass die Flügel der Cherubim sich *oben* berührten, wogegen nicht der ägyptische Naos angeführt werden darf, zu dessen Seiten Iris und Nephtys,



Das Innere des Tempels zu Jerusalem. (Nach Perrot & Chipiez.)

[illegible] Thomas Bayly [illegible]
[illegible]

Johann Thomas Richter.

Nach dem Stiche von Johann Friedrich Bause.

beide geflügelt, abgebildet werden. Es will uns scheinen, dass dem ägyptisch-phönizischen Elemente bei Perrot und Chipiez allzusehr der Vorrang in der inneren Ausstattung des Hekal eingeräumt sei. Freilich ist das beim *Salomonischen* Tempel im engeren Sinne vielfach berechtigt, aber die Verfasser nehmen ja ihre Restauration fast lediglich nach den Angaben Ezechiels vor und dieser hat babylonische Vorstellungen.

Die ganze Darstellung der Verfasser ist lichtvoll und ihre kunsthistorischen wie rein geschichtlichen Betrachtungen sind belehrend und interessant; die textkritische Bearbeitung Ezechiels von *Cornill*, sowie manche *deutsche* Bearbeitungen dieses Propheten sind etwas zu wenig berücksichtigt worden. Das grosse Verdienst von Perrot—Chipiez aber ist es, endlich ein Gesamtbild des Salomonischen Tempels geliefert zu haben, so dass man doch jetzt im stande ist, sich eine Vorstellung davon zu machen, die weniger Phantasterei und mehr Wahrheit enthält. Dem luxuriösen Textdrucke entsprechend sind auch die beigegebenen Tafeln prächtig ausgeführt und es sei insbesondere auf Pl. III und Pl. X hingewiesen, deren erstere eine *Gesamtübersicht* des Tempels aus der Vogelperspektive, letztere das Innere des *Hekal*, beide in sorgfältigster Ausarbeitung, liefert.

LEIPZIGER KUNSTSAMMLUNGEN DES VORIGEN JAHRHUNDERTS.

VON *JULIUS VOGEL.*

MIT ABBILDUNGEN.

II.

EIN ausführlicher Katalog über das Richtersche Kabinett ist leider nicht erschienen. Zwar hatte Richter ähnlich wie Winckler die Absicht gehabt, ein ausführliches Verzeichnis herauszugeben und mit der Bearbeitung einen kunstliebenden Freund — der Name Kreuchauff liegt hier sehr nahe — zu beauftragen, aber über der Anfertigung des als Titelkupfer bestimmten Bildnisses (es existiren zwei Stiche von Bause nach Anton Graff 1774 und 1775) war es eingeschlafen, weil Richter inzwischen gestorben war. Eine kurze Übersicht über die hervorragendsten Meister findet sich in der „Neuen Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste", 18. Band, Leipzig 1775, deren Verfasser ohne Zweifel Kreuchauff ist. Bei aller Kürze werden hier gegen zweihundert verschiedene Meister namhaft gemacht: Tizian mit einer liegenden Venus (die der Besitzer „nach der Meynung einiger Zweifler zur Vermeidung jedes Scheins nur für ein Werk des Tizianischen Scholaren Paris Bordone gehalten wissen will, obgleich hier dem Kenner die Entscheidung nicht leicht seyn kann"), Paolo Veronese mit einem großen Bilde „die Vermählung der heiligen Katharina", Rubens mit einer „Steinigung des heiligen Stephanus"; ihnen folgen andere namhafte Meister, unter denen natürlich nach den damaligen Anschauungen auch Oeser mit den „Stürmenden Giganten" nicht fehlen durfte, Guido Reni, Bordone, Rembrandt, Lucas van Leyden und die ganze Reihe der niederländischen Meister des siebzehnten Jahrhunderts, wie wir sie in einer größeren Vollständigkeit bei einander uns kaum zu denken vermögen. Seine Kupferstichsammlung pflegte Richter mit Liebe, Eifer und Verständnis. Allein aus der Stadtbibliothek hatte er 14 000 Blatt erworben; er war bei allen Versteigerungen zugegen und hatte in allen größeren europäischen Handelsplätzen Vertreter beauftragt, die für ihn sammeln mussten. Die zu der Sammlung gehörige Bibliothek kunstwissenschaftlicher Werke soll eine der vollständigsten in ganz Deutschland gewesen sein und Kreuchauff spricht es in seinem Verzeichnis des Winclerschen Kabinetts offen aus, dass ein gedruckter Katalog von ihr wegen ihrer wissenschaftlichen Bedeutung Vielen sehr willkommen sein werde.

Nach Richters Tode ging die Sammlung in den Besitz seines Bruders, des Kaufmanns Johann Friedrich Richter über. Dessen Erben ließen sie in der Michaelismesse 1810 versteigern; eine geringe Anzahl von Bildern ist dann in die Speck-Sternburgsche Galerie in Lützschena und in Leipziger Privatsammlungen übergegangen, die indessen längst wieder versteigert worden sind. Das ist leider, wie schon gesagt, über-

haupt das bedauernswerte Schicksal des Leipziger Kunstbesitzes bis in die Mitte unseres Jahrhunderts hinein gewesen. Hoffentlich gelingt es in der Zukunft, unsere wenigen Privatsammlungen vor einer derartigen Vereinzelung und Zerreißung zu bewahren, und mit Wilhelm Bode („Deutsche Rundschau" 1889) muss nun wünschen, dass es ermöglicht wird, die Schätze im Privatbesitze später auf die Dauer für das Leipziger Museum zu sichern.

Das Fremdenbuch des Richterschen Kabinetts ist, wie erwähnt, noch erhalten und vor einigen Jahren von der Leipziger Stadtbibliothek erworben worden. Die Einzeichnungen schließen mit dem Jahre 1809. Es ist eine erlauchte Gesellschaft, deren Namen wir in diesem Buche begegnen: die der Mitglieder des sächsischen Hofes, die sich zeitweilig in Leipzig aufhaltenden fremden Fürstlichkeiten und großen Herren, künstlerische und litterarische Größen; gleich auf der zweiten Seite lesen wir die beiden Namen: Dr. Schlosser aus Frankfurt am Mayn. Goethe aus Frankfurt am Mayn.

Den zahlreichen Goetheverehrern zu liebe haben wir sie in Faksimilenachbildung hier wiederholt.

Zu der Zeit, wo der junge Goethe in Leipzig studirte, gab es noch ein *zweites Richterschen Kabinett*, dessen Stärke allerdings mehr in seinen naturwissenschaftlichen Raritäten lag. In „dem jetzt lebenden und florirenden Leipzig" wird es mit den Worten aufgeführt: „Museum Richterianum, welches eine vortreffliche Sammlung reicher Stuffen, Bergarthen, gebildeter und ungebildeter Steine enthält, insonderheit sind seine alten Römischen und Griechischen Gemmae berühmt u. s. w. Es ist Fremden und Einheimischen erlaubt diesen schönen Vorrath zu besehen". Die Sammlung war von Johann Christoph Richter begründet worden, befand sich ursprünglich auf der Reichstraße und war nach dem Tode des Begründers (1751) in den Besitz von dessen Sohn, des Theologie-Professors Johann Georg Richter übergegangen, der sie in die Hainstraße verlegte. Den naturwissenschaftlichen Teil „continens fossilia animalia vegetabilia marina" hatte Doktor Ernst Hebenstreit, Leipzig 1743, in einem stattlichen Foliobande herausgegeben und der bekannte „Vorläufer Winckelmanns", der Professor der Altertumskunde Johann Friedrich Christ hatte in einem Anhange die reichhaltige Daktyliothek beschrieben. Auch Gemälde muss das Kabinett in ziemlicher Zahl besessen haben. Das Titelblatt zu dem erwähnten Werke giebt eine Innenansicht des Kabinetts wieder, einen großen Saal, dessen Wände und Thüren sogar mit Bildern behangen sind, während in den verschiedenen Schränken die Gemmen- und Naturaliensammlung untergebracht gewesen sein mag[1]).

Das Winclersche und das erste Richtersche Kabinett bildeten die Sehenswürdigkeiten, die zu besuchen für jeden Fremden unerlässlich war. Nebenbei bot sich wohl auch dem, der seine Schritte einmal zur Kunstakademie in der Pleißenburg lenkte, einiges dar, was zu sehen der Mühe wert war. Hier hatte, wie Goethe erzählt, Meister *Oeser* ein Gemach mit Bildern geschmückt aus der späteren italienischen Schule, deren Anmut er höchlich zu preisen pflegte. Nach Oesers Tode ist die kleine Sammlung im Jahre 1800 aus freier Hand verkauft worden (meist an den Kaufmann Bachmann); das gedruckte Verzeichnis weist 102 Nummern auf, darunter aber 55 Bilder von Oesers eigener Hand. Unter den „fremden" Meistern sollen Gemälde von van Dyck, van Goyen, Molenaer, Spagnoletto, Bassano, Caracci, „eine Plafondskizze mit vielen Figuren" von Paolo Veronese, „Die vier Reiter", ein ganz vorzüglich schönes Gemälde von Leonardo da Vinci" u. a. gewesen sein, Angaben, die zum Teil natürlich mit der gebotenen Vorsicht hinzunehmen sind.

Von den Kunstkabinetten lassen sich als „Sehenswürdigkeiten" die sog. Kuriositätensammlungen nicht ganz trennen, obschon ihre Bedeutung größtenteils auf einem Gebiete liegt, das hier nicht berührt werden kann. Was wir heutigen Tages in naturwissenschaftlichen, physikalischen, geographischen, anatomischen und zoologischen Museen zu sehen gewohnt sind, Spielereien und allerhand Erzeugnisse, für kleine und große Kinder bestimmt, diese Raritäten fand man in den Kuriositätenkabinetten. Das umfangreichste dieser Art besaß der Inhaber der Löwenapotheke auf der Grimmischen Straße, *Johann Heinrich Lincke*. Der „kurze" 1783 gedruckte „Index Musei Linckiani" umfasste nicht weniger als

1) Das Blatt ist jetzt vervielfältigt worden in Wustmanns Atlas zur Leipziger Stadtgeschichte „Leipzig durch drei Jahrhunderte". (Leipzig, Duncker & Humblot 1891.)

900 Seiten in Großoktav! Hier konnte man eigentlich alles sehen, was der Mensch zu sammeln der Mühe wert hält. In erster Linie natürlich, was die Naturreiche darbieten, daneben aber auch „Kunstsachen", Urnen, Schalen, Lampen, Meißener Porzellan, Gläser, Zinnbecher, Elfenbeinschnitzereien, Wachsfiguren, ciselirte Platten, auch Bilder: Die Zerstörung Trojas, Daniel in der Löwengrube, Porträts, Landschaften und Seestücke. Ähnliche Raritäten bewahrte auch die Stadtbibliothek auf, u. a. besaß sie aber auch eine Münz-, eine Gemmen- und eine Kupferstichsammlung, sowie, da sie als städtische Kunstkammer diente, eine große Zahl von Ölgemälden, 115 Porträts und historische und mythologische Bilder von geringerem Kunstwerte. Sie sind zum größten Teile noch jetzt auf der Bibliothek; einiges wurde nach Begründung des städtischen Museums diesem 1849 überwiesen.

Das Bild, welches wir im Vorstehenden zu entwerfen gesucht haben, würde nicht vollständig sein, gedächten wir nicht noch eines Kabinetts, das streng genommen nicht zu den Kunstsammlungen gehörte, das aber im Leipziger Kunstleben des vorigen Jahrhunderts eine bedeutende Rolle spielte und um die Verbreitung des Kunstsinnes sich sehr verdient gemacht hat. Es ist die in der Katharinenstraße gelegene Kunsthandlung Carl Christian Heinrich Rosts, gemeinhin die *Rostsche Kunsthandlung* genannt. Der Besitzer war ein hochgebildeter Mann, von vielseitigen Interessen und wohlbewandert in allen schönen Künsten. Er übersetzte dramatische Schriften aus dem Englischen und schrieb 1784 die „Feier des Christen auf Golgatha", ein Oratorium. Seine Spezialität aber war, Abgüsse antiker und moderner Statuen, Büsten und Reliefs in verschiedenen von ihm erfundenen Massen herzustellen und in den Handel zu bringen. Rost hatte vom Kurfürsten ein Privileg erhalten, die Schätze der Dresdener Antikensammlung abzuformen; er fertigte Abgüsse in Alabastermasse, künstlichem Marmor und in einer sog. festen Masse, die aus einer von ihm erfundenen Zusammensetzung verschiedener Erdarten bestand. Von dem Umfange des Geschäftes können wir uns dadurch eine Vorstellung machen, dass ein 1794 erschienenes Verzeichnis nicht weniger als 480 Stücke aufweist, mitgerechnet der Vasen, Urnen, Platten von künstlichem Marmor, Konsol- und Pfeilertische und was sonst zur Ausschmückung der Wohnräume dienen mochte. Dieses Verzeichnis war in zwei Teilen erschienen; der erste enthielt den Text, der zweite auf 57 Kupfertafeln die hervorragendsten Abgüsse der Handlung. Sie waren von Hans Veit Schnorr von Carolsfeld in Umrissen gezeichnet und in Kupfer gestochen worden; die von ihm entworfene Titelviguette will uns in den Kunstladen versetzen, den eben ein Akademieschüler, mit einer Mappe beladen, betritt. Ein Genius beleuchtet mit einer Fackel den dunklen Raum, und erstaunt betrachtet der Kunstjünger die aufgestellten Herrlichkeiten, den Laokoon, den Apoll und den Torso vom Belvedere, die herkulanische Matrone und die kokette medicéische Venus, ein allerliebstes Bildchen, das es verdient, wieder aus der Vergessenheit hervorgezogen zu werden. (S. die Abbildung.)

Die Rostsche Kunsthandlung hat aber noch einen andern Zweig des Kunsthandels schwunghaft betrieben. Wer in Leipzig oder in andern Städte einzelne Kunstwerke oder ganze Sammlungen, namentlich von Kupferstichen verkaufen wollte, der gab sie zu Rost, der alljährlich große Versteigerungen veranstaltete. Aus der großen Reihe seiner Auktionskataloge ging später das allen Kupferstichsammlern als Vorläufer von Bartschs Peintre-graveur wohlbekannte Werk hervor: „Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke. Von Anfang der Kunst bis auf die gegenwärtige Zeit, chronologisch und in Schulen geordnet nach der französischen Handschrift des Herrn M. Huber bearbeitet von C. C. H. Rost", Zürich 1796—1808, 9 Bde. in 8°.

Dieser Hinweis auf einen Zweig des Kunsthandels, in dem Leipzig noch bis tief in unser Jahrhundert hinein eine leitende Stellung einnahm, legt die Frage nahe, durch welche Vermittelung überhaupt die Kunstkabinette entstanden sind. Denn wenn die reichen Herren auch große Reisen und in den Kunstmetropolen Einkäufe machten, so bildeten doch die auf diese Weise erworbenen Kunstwerke nur einen Teil von dem, was sie gesammelt hatten, Leipzig selbst aber war der Ort, wo manches schöne Bild auf den Markt kam und mancher Liebhaber fand, wonach er begehrte. Der Geschmack neigte sich allgemein, wie auch heute noch, den Meistern der niederländischen Schulen zu. Die vielfachen Handelsbeziehungen zu den Niederlanden, besonders aber die Oster- und Michaelismesseu, haben dem Kunstmarkte dauernd Waren zugeführt und ihr Absatz muss dem entsprechend groß gewesen sein.

Zwar beklagen sich die Leipziger Innungsmaler „dass unterschiedliche derer Herrn Handelsleute, auch unsere Bürger allhier, sich unterstehen, viel Bilder aus Holland und anderen Orten selbst mitzubringen

oder durch andere mitbringen zu lassen, welches da sie solche für sich und ihr Haus erhielten, wir zufrieden seyn müssten, allein, da sie sogar einen Handel damit anfangen und sowohl in als außerhalb der Messen öffentlich und heimlich solche verkaufen, können wir nicht umhin, uns darüber, weil uns dadurch großer Abbruch geschiehet, zu beschweren." Die naive Klage der Innungsmaler hatte natürlich keinen Erfolg, zumal die Leipziger Ratsherrn selbst aus der Bildereinfuhr aus den Niederlanden den größten Vorteil zogen und hin und wieder wohl auch als Kunsthändler Geschäfte abschlossen. In Breunigkers — jetzt Hohmanns Hof auf der Petersstraße hatte z. B. Peter Schenk aus Amsterdam seinen Kunstladen aufgeschlagen; er handelte mit Landkarten, Kupferstichen u. s. w., aber auch mit Ölgemälden, die er direkt aus den Niederlanden mitbrachte. Er hat sein Geschäft abbilden lassen auf einem von ihm herausgegebenen Kupferstiche, einer Art Reklameblatt, mit der Unterschrift: „Inwendiger Prospect von Breunigkers Hof in Leipzig. Logirt Petrus Schenk und andere Holländer, mit allerhand raere Sachen zu verkauffen, wass in der Welt zu bekommen ist." [1]) Man sieht, wie hier der Kurfürst bei einem seiner üblichen Messbesuche mit Gefolge erschienen ist, um einzukaufen und Peter Schenk dienstbeflissen, den Hut tief herabziehend, aus seinem Laden herbeigeeilt ist — die bildliche Bestätigung zu den Angaben, die der Katalog der Dresdener Gemäldegalerie zu einer ganzen Reihe von Bildern niederländischer Meister giebt: „als Geschenk der Königin an den König von der Leipziger Ostermesse" u. dergl.

Ob die Leipziger Gesellschaft im allgemeinen die Kunstgenüsse, welche sich ihr so reichlich darboten, zu würdigen verstand, darüber möchte man in Zweifel sein, wenn die erhaltenen Berichte frei von boshafter Übertreibung wären. Für den anonymen Herausgeber des „Tableau von Leipzig im Jahre 1783", der den leichtlebigen Leipzigern gar übel mitspielt, ist es „nur Modesache", dass sie in ein Bilderkabinett gehen und ihr Kunstarteil äußert sich hier in einem bedenklichen Phrasengeklingel: „die Gemählde verstehen sie aus dem Grunde, erklärt ihnen nur erst das Wörtchen Colorit, Nüance, Teint, Contour, Drapperie, Reflex, und nun geht alles untereinander. Überhaupt besteht, wenns hoch kommt, ihre Gelahrtheit in Kunstwörtern. Ohne zu wissen, was es ist, sagen sie beständig Carnation, Clair, Obscur, Façade, Exergue, Parquetterie, Denouement, Disposition u. s. w." Eine derartige Kritik, die selbst wenn sie gerechtfertigt wäre, nur von der großen Masse der Halbgebildeten gelten würde, kann selbstverständlich für unsere Beurteilung nicht maßgebend sein. Wer „Dichtung und Wahrheit" gelesen hat, weiß, mit welcher Anerkennung Goethe von den Leipziger Kunstzuständen spricht. Die Worte, obwohl vielfach angeführt, mögen hier nochmals eine Stelle finden: „Einer Stadt kann kein größeres Glück begegnen, als wenn mehrere im Guten und Rechten gleichgesinnte, schon gebildete Männer daselbst neben einander wohnen. Diesen Vorzug hatte Leipzig und genoss ihn um so friedlicher als sich noch nicht so manche Entzweiungen des Urtheils hervorgethan hatten. Huber, Kupferstichsammler und wohlgeübter Kenner, hatte auch außerdem das dankbar anerkannte Verdienst, dass er den Werth der deutschen Literatur auch den Franzosen bekannt zu machen gedachte; Kreuchauff, Liebhaber mit geübtem Blick, der als Freund der ganzen Kunstsocietät alle Sammlungen für die seinigen ansehen konnte; Winckler, der die einsichtsvolle Freude, die er an seinen Schätzen hegte, sehr gern mit andern theilte, mancher andere, der sich ausschloss, alle lebten und wirkten nur in einem Sinne, und ich wüsste mich nicht zu erinnern, so oft ich auch, wenn sie Kunstwerke durchsahen, beiwohnen durfte, dass jemals ein Zwiespalt entstanden wäre." Unter den drei kunstsinnigen Männern, die Goethe hier nennt, bedarf *Franz Wilhelm Kreuchauff* noch einiger Worte der Erinnerung. Wir kennen ihn schon als den sachkundigen Verfasser des Kataloges der Wincklerschen Sammlung, als deren „Aufseher", wir würden sagen „Kustos", er in den Leipziger Gelehrten- und Künstleralmanachs aufgeführt ward. Er war aber mehr als das; er war in der That das geistige Oberhaupt der ganzen Kunstgemeinde, ihr Berater und sachverständiger Leiter. Geboren war er 1727 als Sohn des Kaufmanns Franz Kreuchauff. Bei seinem Vater erlernte er die Handlung und hielt sich vom zweiundzwanzigsten Jahre ab längere Zeit in Deutschland, England und Frankreich auf. Von Haus aus schon von einer großen Schwärmerei für Litteratur und Kunst beseelt, hat er in fremden Ländern seinen Lieblingsneigungen nachzugehen, reichlich die Gelegenheit benutzt. Nach seiner Rückkehr nach Leipzig übernahm er mit seinem Bruder die väterliche Handlung; nachdem er wegen der Unruhen im siebenjährigen Kriege sechs Jahre in Hamburg sich aufgehalten hatte, trat er seinen Anteil an dem

1) Jetzt ebenfalls in Wustmanns Atlas nachgebildet.

väterlichen Geschäft seinem Bruder ab, um fortan als Liebhaber der schönen Künste seinen Neigungen leben zu können. Neben seinen kunstwissenschaftlichen Studien war er auch für die Bühne thätig und übersetzte Lustspiele aus dem Französischen, nannte jedoch bei seinen litterarischen Arbeiten nie seinen Namen. Er starb im Jahre 1803, am 16. Januar, am Tage seiner Geburt. Die von ihm hinterlassene Sammlung von Kupferstichen aller Schulen umfasste beinahe 5000 Blätter und wurde zwei Jahre nach seinem Tode durch die Rostsche Kunsthandlung, die ein 340 Seiten umfassendes Verzeichnis herausgegeben hatte, versteigert.

Die Interessen dieser Leipziger Kunstgemeinde, die Kreuchauff leitete, wurden in der *„Kunstsocietät“* vertreten, die, wie man aus Goethe zu schließen geneigt sein mag, keineswegs ein allgemeiner Begriff ist. Denn die „Errichtung einer Societät von Gelehrten, schönen Geistern, Künstlern und Kunstbeförderern“ wird ausdrücklich bezeugt; ihr Begründer war Richter, in dessen Hause die Teilnehmer ebenso wie fremde Künstler und Kunstverständige, die eingeladen wurden, wöchentlich zusammenkamen. Durch Besprechung kunstgeschichtlicher Fragen, wechselseitigen Gedankenaustausch, durch Mitteilung der Korrespondenzen, neuer Zeitschriften, Zeichnungen, Kupferstiche, sowie Beratung über neue Erwerbungen, die Richter zu machen gedachte, ward eine vielseitige Anregung gegeben, bei allen das Interesse für das Schöne geweckt, und ausübenden Künstlern ward die weitestgehende Unterstützung ihrer Studien und Pläne zu teil. Es ist gewiss nicht uninteressant, das Bestehen dieses ersten „Leipziger Kunstvereins“, an dessen Bestrebungen auch der junge Goethe teilgenommen hat, fest zu stellen. Das Gründungsjahr war 1763, das Jahr des Hubertusburger Friedensschlusses; wie er sich entwickelt und bis wann er bestanden hat, lässt sich leider nicht sagen.

Fünfundsiebzig Jahre später haben sich abermals kunstsinnige Männer, als deren letzter *Karl Lampe* vor Jahresfrist von hinnen geschieden ist, zu gleichen Bestrebungen opferwillig zusammen gethan. Ihre Schöpfung ruhte auf breiterer, auf allgemeiner Grundlage und fasste größere Ziele ins Auge. Bis auf den heutigen Tag hat sie segensreich gewirkt.

Vignette aus dem Katalog der Winckler'schen Kunstsammlung.
(Vergl. S. 125.)

KLEINE MITTEILUNGEN.

Französische Kunstzeitschriften über die neueste französische Kinderei. Zur Ausstellungsfrage der französischen Künstler in Berlin bringt die *Chronique des arts* folgende Auslassung: „Die Teilnahme der französischen Schule an der Berliner Ausstellung ist heute unmöglich. Wir haben in der Sache keine Partei ergreifen wollen, weil wir glaubten, dass die Künstler Manns genug seien, ihre Geschäfte selbst zu besorgen; wir waren aber im Irrtum. Man setzte die Presse in Bewegung und hat damit alles verdorben. Hätten die Gesellschaften des Marsfeldes und des Industriepalastes, die dazu da sind, die Interessen der Künstler durch ihre Ausschüsse zu vertreten, ein Votum im einen oder andern Sinne abgegeben, um ihren Mitgliedern eine Anregung zu geben — die übrigens völlig freie Hand gehabt hätten, die Entschlüsse der Mehrheit anzunehmen oder nicht — so wäre die Sache wahrscheinlich ohne großen Lärm abgelaufen wie beim medizinischen Kongress. Aber nein, einige Künstler, die sich mit hypothetischem Anhang großthun, warfen sich eigenmächtig zu Wortführern des Komitees auf und veranlassten durch Interviews und Mitteilungen in der Presse gefährliche Auseinandersetzungen. Seit acht Tagen haben wir eine patriotische Gegenströmung, die öffentliche Meinung ist in Bewegung, und selbst die, welche voran wollten, wurden gezwungen, zurückzuweichen. Nunmehr ist die Frage politisch geworden und ein Zögern nicht mehr erlaubt. Gewiss ist, dass die meisten Künstler sich der Ausstellung in Berlin enthalten, selbst die, die regelmäßig in München vertreten sind. Frankreich wird also nicht oder nur schlecht repräsentirt sein, während die andern Völker Europas ihr Bestes zu diesem internationalen Wettbewerb senden; wir bedauern das, erkennen aber an, dass nunmehr die Enthaltung die einzige annehmbare Lösung ist.“ — Die kürzlich begründete *L'Art dans les deux mondes* bringt in Nr. 15 vom 28. Februar einen längeren Aufsatz, der sich nicht so milde ausdrückt wie Hr. de Lostalot. „Man versteht kaum die Erörterungen“, heißt es da, „die sich unter unsern Künstlern erheben. Die französische Schule, offiziell um Teilnahme ersucht und versichert, dort unter Bedingungen aufgenommen zu werden, die nicht nur ehrenvoll sondern glänzend sind, fängt an zu ratschlagen und macht großen Lärm mit Hin- und Herreden . . . . Sagen wir es gleich, dass die Skrupel der Patrioten, ehedem berechtigt, heutzutage unzeitgemäß (hors de saison) sind . . . . Unter den Argumenten der Enthaltsamen können wir unglücklicherweise nicht das geringste ernsthafte entdecken. Ich lese in einer Zeitung, dass ein Maler von großem Talent und Ruf gegen den Schritt der Kaiserin-Mutter bei den Franzosen Verwahrung einlegt. Wenn diese Verwahrung etwas anderes als ein Scherz ist, bin ich untröstlich, denn es fehlt ihr an gesundem Verstand . . . . Derselbe Maler hat, unlogisch genug, in München während des Krieges ausgestellt — und nicht ohne Aufsehen zu erregen. Man braucht nicht anzuführen, dass Bayern nicht Preußen sei — da doch eines wie das andere einen wesentlichen Bestandteil des deutschen Reiches bildet. Wer dem Patriotismus nicht zuwider zu handeln glaubt, wenn er in einer trübern Stunde als die gegenwärtige auf der Münchener Ausstellung erscheint, kann ohne Scheu in Berlin das Gleiche thun. Ein anderer Maler bringt die unwahrscheinliche Bemerkung vor: „Indem die französische Schule in der Hauptstadt des Kaiserreichs ausstellt, läuft sie Gefahr, den Markt zu ihrem Schaden zu verändern.“ Zufolge dieses kostbaren Einwandes dürfte man nirgendwo außerhalb seines Landes ausstellen. Welch großer Blick! Welcher Edelmut! Welche Weisheit! Ein dritter eröffnet uns nicht minder unerwartete Aussichten: „Wenn man uns mit einem deutschen Orden schmückt“, sagt er, „könnten wir den mit dem Bande der Ehrenlegion tragen? Wahrhaftig, das ist ein überwältigender Grund . . . Mehrere verschanzen sich bequem hinter einem unbestimmten unklaren Patriotismus, um sich davon zu befreien, einen Anstoß zu geben und jede Verantwortlichkeit von sich zu wälzen. Nach der Meinung dieser vorsichtigen Herren kommt es dem Staate zu, die Sorge des Schickens oder nicht Schickens der französischen Kunstwerke zu übernehmen. Und dennoch weiß jedermann, dass der Staat nur im Falle einer allgemeinen Ausstellung eingreift und dass er in betreff der Sonderausstellungen es auf die Künstler selbst ankommen lässt, ihre Geschäfte zu besorgen und ihre Vorteile wahrzunehmen. Wir gehören zu denen, die in Sachen der Nationalehre keinen Spaß verstehen. Der Unterzeichner dieses Aufsatzes hat, kaum im Alter der Waffenfähigkeit, 1870 nicht geschwankt, das Gewehr auf sich zu nehmen und würde, wenn wir mit den Unglücksfällen eines neuen Krieges bedroht würden, ebenso wenig zögern als damals, seine Pflicht zu thun; aber eben dadurch hat er das Recht erworben zu sagen, was er denkt. Der wahre Patriotismus besteht nicht darin, pomphaft zu deklamiren, noch darin, sich armselig wegzuschleichen — was viele zu wollen scheinen. Er besteht darin, seine Fahne zu entfalten und sich in die Schlachtreihe zu stellen für den Ruhm seines Landes überall, wo die friedlichen Kämpfe der Industrien und Künste sich erheben. Es macht an und für sich wenig aus, ob die Deutschen großen Wert auf unsern Mitbewerb legen, selbst trotz der ungewöhnlichen Art uns zu drängen. Was verdient, dass wir uns entscheiden, ist der Wunsch, bis in ihr Innerstes hineinzudringen und das Gefühl, dass wir dort einige Lorbeeren zu pflücken haben. Wir wollen, dass man allüberall Zeugnis gebe von unseren glücklichen Bestrebungen. Lassen wir doch frei das Genie Frankreichs leuchten! Unsere Schule schuldet sich und uns, nach Berlin zu gehen mit derselben Einfachheit wie anderswo . . . Dies und nichts anderes würde ein Beweis unserer Kraft sein. Keine Erwägung kann billigerweise dieser vorangehen. Dass doch unsere Künstler daran denken möchten: ihre gegenwärtige Zögerung wird wie Kleinlichkeit aussehen; ihr Verzicht, beschönigt durch welche Worte immer, wird nur reine Schwäche sein. Es wird ihnen nicht nur an Logik, sondern auch an Geist gemangelt haben.“

⊙ *Die internationale Kunstausstellung in Berlin.* Nachdem sich die aufgeregten Gemüter in Paris einigermaßen beruhigt haben, ist es wahrscheinlich, dass wenigstens einige Maler — man nennt Bouguereau, Robert Fleury, Vuillefroy

und Madeleine Lemaire — die Berliner Ausstellung beschicken werden. Im übrigen Auslande scheint dagegen die Stimmung für Berlin sehr günstig zu sein. Belgien wird sich in sehr hervorragender Weise beteiligen — man spricht von 200 Ausstellern — und ein ebenso freundliches Entgegenkommen haben die Künstler in Petersburg und Warschau bei ihren Beratungen über die Teilnahme an der Berliner Ausstellung gezeigt. Es scheint übrigens, dass sich die Abneigung der Franzosen ausschließlich gegen Berlin richtet, da sich die Pariser Künstler an der Stuttgarter Ausstellung in größerer Anzahl beteiligt haben.

A. R. *Aus Berliner Kunstausstellungen.* Im Lokale des Vereins Berliner Künstler hat Prof. *Hugo Knorr* aus Karlsruhe, der treffliche, poesie- und empfindungsvolle Landschaftsmaler, einen Cyklus von fünfzehn mit der Kohle gezeichneten Kartons ausgestellt, die Hauptmomente aus Wagners „Ring des Nibelungen" darstellen. Seiner Begabung entsprechend, hat Knorr nur solche Vorgänge gewählt, die sich im Freien abspielen, in den Tiefen des Rheins, im Walde und auf der Heide, an den Ufern des Stromes, und es ist ihm auch gelungen, eine Reihe von landschaftlichen, auf den heroischen Stil gestimmten Kompositionen zu schaffen, die sehr wohl geeignet sind, die richtige Folie für die Wagnerschen Götter, Helden und Heldenweiber abzugeben. Leider wird die großartige Wirkung der landschaftlichen Gebilde stark durch die Figuren beeinträchtigt, die im Verhältnis zu der sie umgebenden Natur viel zu klein gehalten und überdies meist steif und leblos gezeichnet und modellirt sind. — Die Neigung, durch ein Massenaufgebot dasjenige Maß von Wirkung erreichen zu wollen, das der einzelnen Schöpfung versagt ist, hat nachgerade unter den Malern und Zeichnern so um sich gegriffen, dass kaum noch eine Kunstausstellung eröffnet wird, in der nicht eine oder mehrere von einem Künstler herrührende Bilderreihen die „große Anziehung" bilden. Außer dem Knorrschen Cyklus hat die Ausstellung des Künstlervereins noch eine Gruppe von 15 Aquarellen von dem jetzt zumeist in Berlin lebenden Landschaftsmaler Baron *L. von Gleichen-Rußwurm*, dem Enkel Schillers, aufzuweisen, der sowohl in der Wahl seiner Motive als auch in der malerischen Durchführung auf einem extrem naturalistischen Standpunkte steht. Es sind teils Ansichten aus Norderney, teils Motive aus Bonnland in Bayern, ebenso reizlos in ihrem Inhalte wie in ihrer koloristischen Erscheinung, die von den Bewunderern des Naturalismus als die höchste Naivetät und Selbstverleugnung der Natur gegenüber gepriesen wird. Im übrigen enthält die Ausstellung zur Zeit nichts, was einen der beteiligten Künstler von einer neuen Seite zeigt oder was über die gewöhnliche Kunstmarktware hinausgeht. Eine Ausnahme machen nur zwei italienische Städteansichten, der Kupfermarkt in Genua und ein öffentlicher Platz in Brescia, von *Hans Herrmann* in Berlin, einem Künstler, der erst seit kurzem die Architekturmalerei betreibt, aber schnell zu schönen Erfolgen gediehen ist, und eine in helles Sonnenlicht getauchte, sehr pikant gemalte Ansicht seiner Vaterstadt von dem Neapolitaner *Carlo Brancaccio*, von dem ein noch feiner gestimmter, mehr von einem grauen Duft umflossener Blick auf Neapel zur Zeit bei Gurlitt ausgestellt ist. — Der Salon von *Eduard Schulte* hat drei Kollektivausstellungen auf einmal aufgenommen: eine Reihe von aquarellirten Nilansichten, die der venezianische Maler *Raffaello Mainella* während einer mit dem Schweizer C. von Gonzenbach gemachten Reise bis zu den Katarakten mit leichter und gewandter Hand, aber auch ziemlich oberflächlich und ohne individuelle Vertiefung von der Natur abgeschöpft hat, eine Sammlung von landschaftlichen Ölstudien, die der aus der Düsseldorfer Schule hervorgegangene Geschichts- und Porträtmaler *W. Beckmann* als Begleiter einer im Frühjahr 1890 abgeordneten kaiserlichen Gesandtschaft an den Sultan von Marokko gemacht hat, und eine Gesamtausstellung der neuesten Leistungen des 1883 gegründeten Antwerpener Künstlerklubs „Als ik kan", die bereits im November und Dezember 1890 in Hamburg zur Ausstellung gelangt waren. Dieser Künstlerklub hat zwar die Devise Jan van Eycks, desjenigen vlämischen Künstlers, der als Muster und Meister in der sauberen Durchführung und Vollendung von Ölgemälden verehrt und gepriesen wird, zu der seinigen gemacht, aber er führt sie nicht praktisch durch, sondern er deutet sie in naturalistischer Weise. „So wie er kann, heißt es in einer Auslassung des Klubvorstandes, sucht jeder der Unsrigen im Buche der Natur zu lesen und, frei von jedem Einfluss, seine Eindrücke nach eigenem Können im Bild oder in der Form zu verwirklichen." Das Ganze läuft also auf eine belgische Ausgabe des französischen Naturalismus und Impressionismus hinaus, die sich von der Originalausgabe nur dadurch unterscheidet, dass die Antwerpener sich zu einem bescheidenen Maßstabe verstanden haben. Diese mehr oder minder flüchtigen Improvisationen nach Wiesen, Feldern, Landstraßen, Bauernhütten, diese Studienköpfe, Einzelfiguren, Blumenstücke und Stillleben, diese schüchternen Anläufe zu Genrebildern haben so wenig von einer eigenen Physiognomie, dass man die Notwendigkeit einer Wunderausstellung solcher Vereinsarbeiten, die zum Teil ein stark dilettantisches Gepräge tragen, schlechterdings nicht begreift. Zur weiteren Charakteristik der Bestrebungen des Klubs sei noch erwähnt, dass sein Präsident und sein rührigstes Mitglied *Henri Luyten* ist, der einzige aus dieser Gruppe, der durch die letzten Ausstellungen in München auch in Deutschland bekannt geworden ist.

• *Über die neuesten Erwerbungen des Städelschen Instituts* macht „ein alter Kunstfreund" im „Frankfurter Generalanzeiger" seinen Empfindungen in folgender Weise Luft: „Eingedenk der Acquisition der Madonna von Correggio, die in der Lützowschen Kunstchronik vom 16. Oktober 1890 eine wohlverdiente Verurteilung gefunden hat, benuchte ich die Ausstellung der neuesten Erwerbungen des Städelschen Kunstinstituts mit sehr mäßigen Erwartungen; doch auch diese blieben unerfüllt. Nicht *ein* Werk ist unter allen diesen, dessen Ankauf für unsere Sammlung auch nur wünschenswert gewesen wäre oder derselben gar zur Zierde gereichte; vielmehr verringern dergleichen Vermehrungen das Ansehen und den Ruf unserer Galerie. Solche Erwerbungen, die größtenteils aus spekulativen Auktionen herrühren, sollte man klugerweise jenen dunkeln Kunstfreunden überlassen, die bei solchen Veranlassungen ohne jede Sachkenntnis und mit viel Selbsttäuschung ihre Sammlungen bereichern. Wen je das Verhängnis erreichte, dergleichen Kunstkabinette, die sich ja an allen Orten finden, sehen zu müssen, der kennt die Befriedigung, die man empfindet, wenn man nach den als höflicher Mann gespendeten Lobeserhebungen für den ausgestandenen Ennui dieses Straßenpflaster wieder glücklich erreicht hat. Das relativ Beste unter den erworbenen Bildern ist wohl das durch die Geschicklichkeit eines Restaurateurs erträglich vorgeführte Gemälde von Hans Baldung Grien. Doch wozu diese Erwerbung, da dieser Maler durch eine unverfälschtere Arbeit bei uns zur Genüge vertreten ist? Das Gemälde von Lucas Cranach erinnert mich an die weise Lehre, die ein berühmter Pariser Sammler seinem Sohne gegeben hat: „Kaufe nie", ermahnte er, „einen Raffael, nie einen Cranach und auch nie ein schwarzes Bild. Denn einen Raffael findest Du nicht,

einen Cranach kannst Du nicht leicht und ein schwarzes Bild nie wieder verkaufen." Ich will nicht sagen, dass Lucas Cranach in unserer Galerie nicht vertreten sein soll; doch ist das ja schon reichlich und in besseren Qualitäten geschehen, als es durch das neu erworbene Bild der Fall sein wird. Die übrigen Erwerbungen führen uns teilweise wohl Meisternamen, aber keine Meisterwerke vor. Geradezu eine Croute geringster Sorte ist der angebliche David Ryckaert, der nebenbei die Bezeichnung Adr. Brouwers trägt. Wozu dienen nun dergleichen Erwerbungen? Das Kapital wird nutzlos vergeudet, weil es den Wert und den Reiz unserer Sammlungen in keiner Weise erhöht. Warum spart man nicht für wirklich wertvolle Ankäufe von Werken wirklich hervorragender Meister? Es ist bekannt, dass die Verwaltung unseres Kunstinstituts schon manchmal einen Schub solcher Gemälde veranstaltete, die man für unsere Sammlung nicht mehr würdig erachtet hat und darunter war kaum eines, das weniger geeignet war, unsere Galerieräume zu füllen, als diese neuen Erwerbungen, die nebenbei auch einen Einblick in die Anschauung des Urhebers derselben über moderne Kunst gewähren. Kauft man etwa zu dem Zwecke, um einem zukünftigen Regenerator das nötige Schubmaterial zu liefern? Das lag gewiss nicht in der Absicht des edlen Stifters der Anstalt! Wohin soll es mit unseren Sammlungen kommen, wenn in dieser Weise fortgewirtschaftet wird? Ich muss gestehen, dass ich in einer recht trostlosen Stimmung die mir in vieler Beziehung geheiligten Räume verließ, über die ich erst nach Betrachtung einiger Reproduktionen nach unseren herrlichen klassischen Meistern Herr werden konnte."

G. F. *Kunstausstellung in Mailand.* Infolge des Todes des in Mailand wohlbekannten und geschätzten Malers *Girolamo Induno* ist von der Gesellschaft der Künste unter der Leitung des Herrn Komm. Friedrich Mylius beschlossen worden, in den Lokalen derselben eine Ausstellung der Werke dieses Malers sowie seines noch höher angesehenen, früher verstorbenen Bruders *Domenico* abzuhalten. Von den beiden Brüdern wurden die verschiedensten Arten der Malerei gepflegt, sowohl Genre als auch Historie. Ihre Werke haben stets zu den besten und feinsten gehört, welche in den verschiedenen Kunstausstellungen figurirten. Es ist voraus zu sehen, dass diese Ausstellung recht interessant und anziehend sein wird. Ihre Dauer wird sich zwar nicht weiter als auf den Monat März erstrecken, damit die öffentlichen und die privaten Sammlungen, die darum ersucht werden, ihre Bilder hergeben zu wollen, sie nicht zu lange zu entbehren haben. Das Lokal, welches dafür verwendet werden soll, befindet sich in dem sogenannten kleinen polychromen Palais der Exposizione Permanente, in der Nähe des Stationsthores, Via Principe Umberto 32. Das italienische Leben wird sich darin in verschiedenen malerischen Formen abspiegeln und das Ganze insofern auch für die Fremden von erheblichem Interesse sein.

J. L. *Ausstellung des Wiener Künstlerklubs.* An Rührigkeit lässt es diese junge Künstlergenossenschaft nicht fehlen; kaum sind die in ihren Lokalitäten abgehaltenen Karnevalsfeste mit dem obligaten „Gschnas" verrauscht, wird schon wieder eine alle Räume füllende Ausstellung eröffnet. Dieselbe ist international und erhielt die besten Sachen von auswärtigen Künstlern; aber auch von den Wiener Mitgliedern des Vereines ist diesmal manche nennenswerte Arbeit eingelaufen. Wir erwähnen davon einige recht gute Porträts von *Vita*, darunter ein reizvolles Frauenbildnis als modernes Gretchen mit dem Gänseblümchen, eine Reihe größerer Pastellstudien von *M. Leris*, einem jungen strebsamen Künstler, der namentlich Frauenbildnissen Anmut und Idealität zu verleihen versteht, und stimmungsvolle Landschaften von *H. Schubert*. Von den auswärtigen Künstlern interessirten uns vor allem eine Anzahl vorzüglicher Genrebilder. „Die gefällige Häuserin" von *Math. Schmidt*, die Hochwürden das Knieband der Hose bindet, ist ein zwar schon älteres, aber mit feinem Humor gemaltes Bildchen; desgleichen gehört *Venegra y Lasso's* „Schreiber von Sevilla" zu der besten modernen Feinmalerei. Vorteilhaft fallen auch die kleinen Genrescenen der Münchener Künstlerin *Emma von Müller* auf. Ein Porträt in winterlicher Landschaft von *F. Vels* zeigt feine Charakteristik und noble Auffassung. *Ed. Schleicks d. j.* Landschaften überraschen wieder durch feine stimmungsvolle Abtönung und den Sonnenglanz der Luft. Unter den Aquarellen ist der „Arabische Philosoph" von *Beulière y Gil* meisterhaft in Farbe und Zeichnung. Zierden der Ausstellung sind ferner die Landschaften von *Normann*, Studien von *Mosdag*, *Bazzani's* Architekturen aus Rom und einige reizvolle Zeichnungen von *Br. Pigthein* und *Hermann Kaulbach*. Das „Töchterlein des Jairus" von *E. Kasparides* erinnert in der Komposition an das gleichnamige Bild von *Gabr. Max*, sehr ferne aber steht desselben Künstlers „Danae mit dem Goldregen" — dem Tizian im Belvedere.

G. F. *Die allgemeine moderne Kunstausstellung im Brera-palast*, welche, wie gewöhnlich, vom 1. Mai bis zum 30. Juni stattfindet, wird dieses Jahr von größerer Wichtigkeit sein, insofern seit vorigem Jahr der Entschluss gefasst worden ist, dieselbe von nun an nur alldreijährlich abzuhalten. Zu dem Zwecke werden bereits außergewöhnliche Vorbereitungen gemacht, um die in größerer Masse zufließenden Werke unterbringen zu können. Die Preisverteilung wird dem gefassten Beschlusse gemäß, eine feierliche und bedeutendere werden. Es wird nämlich sieben Preise zu 4000 Frs. für die italienischen Künstler geben und einen von 3500 Frs. für den besten Bewerber aus der Mailänder Kunstakademie.

H. v. G. *Rijksmuseum in Amsterdam.* In der Amsterdamer Ratssitzung vom 25. Febr. d. J. wurde Mitteilung von einem Geschenke gemacht, welches die Schätze des dortigen Rijksmuseums mit zwei Meisterwerken vermehren wird. Es handelt sich um die von *Frans Hals* gemalten Bildnisse (lebensgroße Kniestücke) des *Lucas de Clercq* und seiner Hausfrau *Feijna van Steenkiste*, welche von ihren Nachkommen der Stadt Amsterdam zu dem Zwecke überwiesen sind, denselben einen Platz bei den übrigen städtischen Bildern im Rijksmuseum einzuräumen. Die Zahl der Halsschen Stücke in dieser Sammlung wird durch diese Schenkung auf *neun* erhöht, da sich daselbst, außer den sechs echten Bildern, welche der Bredinsche Katalog bereits aufführt, seit kurzem auch das Bildnis des Professors Barclay aus der Universitätsaula (erwähnt bei Bode, als Nr. 20) befindet. Die beiden Bildnisse der de Clercqschen Stiftung gehören der mittleren Zeit des Meisters an (das weibliche trägt das Datum 1635) und zählen zu den hervorragendsten Werken dieser Epoche. Zur selben Schenkung gehören ferner ein Deckengemälde von *Jac. de Witt* und vier Gemälde unbekannter, holländischer Meister.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann*. —
Druck von *August Pries* in Leipzig.

Fig. 1 Bildnis Murillo's.

MURILLO.

VON *C. JUSTI.*

MIT ABBILDUNGEN.

I.

Hervorgang aus dem Dunkel.

Am ersten Januar 1618, des Jahres, in welchem der rote Mars am europäischen Firmamente aufstieg, wurde in der Pfarrkirche zu St. Magdalena in Sevilla dem Ehepaar Gaspar Estéban und Maria Perez, auch de Murillo genannt, ein Sohn getauft, in dessen glücklich und einfach angelegter Natur der Sinn für den Streit, selbst für den gemalten, keinen Platz gefunden hatte. Während die christlichen Nationen, zu bewaffneten Horden geschart, im Kampf, wie sie wähnten oder vorgaben, für das Heiligtum, die Mitte unseres Erdteils mit Blut und Ruinen erfüllten, bildete sich im äußersten Südwesten, unter Palmen und Myrten, Bartolomé Murillo zu einem reinen Hohenpriester religiöser Malerei. Er hat die Bewohner des christlichen Himmels auf die Erde gebracht, ihre Geschichten seinem Volk teuer und vertraulich gemacht, und mit dauernderem Erfolg als die Helden des Schwertes und Wortes, auch denen, die seinen Glauben nicht teilten, oft den Wunsch erweckt, sich seine Gebilde als Sinnbilder für das, was ihnen als höchstes galt, umdeutend aneignen zu können.

Sein Leben ist von dem Zeitpunkt an, wo er sich selbst gefunden, ohne Schicksals- und Ortswechsel verlaufen, seine Stoffe waren Allgemeingut der Zeit und bedürfen keiner besonderen Auslegungskunst; schriftliche Aufzeichnungen und Briefe von ihm sind nicht aufbewahrt: der Erzähler kann ihn nur durch die Werke, als Chronist und Dolmetscher seiner Kunst, soweit es möglich ist, nach der Folge der Zeit, und wo es sich empfiehlt, nach der Verwandtschaft der Gegenstände schildernd begleiten.

Die Lehrjahre.

Von armen Eltern stammend, verwaist im zehnten Lebensjahre, wurde der Jüngling von seinem Vormund dem Maler Juan del Castillo (1584 † 1640) in die Lehre gegeben. Zwei erhaltene umfangreiche Hauptwerke geben über dieses Mannes Art hinlänglichen Aufschluss: der Retablo der Kirche S. Juan de Alfarache (ursprünglich für S. Juan de la Palma gemalt) und der der Dominikanerkirche Monte Sion, jetzt im Museum. Castillo gehörte zu den letzten der italianisirenden Maler Sevilla's, wie Pacheco und Ildefonso Vazquez. Er ist weniger gelehrt, stilvoll oder wenn man will manierirt, als die Bahnbrecher

dieser Richtung, Luis de Vargas, sein Lehrer, an der Spitze; er hat mehr Unbefangenheit, weniger Charakter, seine Menschen sind Atelierfiguren. Nicht ohne Geschick in der Komposition, breit in der Ausführung, kalt und bunt in der Farbe, ist er dem Ruhigen, Milden, Einfachen zugeneigt, sonst ist nichts von dem, was den Schüler auszeichnet, in ihm zu entdecken. Nur die allgemeine, akademische Schulung wird jener ihm zu verdanken haben. Ein Blick auf die Annalen der Sevillaner Malerei lehrt, dass dieser jüngste in der kleinen Gruppe spanischer Maler, nach welchen die Nachwelt und das Ausland fragt, damals Lehrer hätte finden können, weit berufener, ihn in den Geist des Jahrhunderts einzuführen. Bald wurde er Castillo's ausführender Gehilfe: man liest, dass er ihn zur Anfertigung von *sargas*, Tuchmalereien in Leimfarben auf ungrundirter Leinwand, gebraucht habe, bestimmt zu Vorhängen für Retablos in der heiligen Woche, Fahnen und Standarten der Schiffe, Tapeten für die Säle der Reichen. Die *sargas* galten als nützlich, jungen Leuten die Hand freizumachen (*soltar la mano*). Selten haben sie diesem Zweck gedient, wie in unserem Fall. Aber als Castillo nach Cadiz ging, sah der mittellose Jüngling sich genötigt, fürs liebe Brot zu malen; er lieferte den Gemäldehändlern der *feria* Andachtsbilder für die Provinz und die Kolonien. Auch diese Beschäftigung beförderte jene Leichtigkeit, mit der er später hinschrieb, was er wollte, gewöhnliche Wirklichkeit und traumhafte Gebilde der Phantasie, eine Leichtigkeit, die freilich auch ihre Kehrseite hat. Sonderbare Anfänge immerhin, die nur ein auserwählter Mensch, nur die Unverwüstlichkeit des Genies ohne Schaden durchmachen konnte! Statt des Aufblicks zu hohen Mustern, statt des Wetteifers mit Gleichbegabten, statt des Sporns zu äußerster Anspannung durch ein erleuchtetes strenges Publikum: diese Arbeit für Lieferanten, Gleichstellung mit denen, von welchen in der Kunst nicht gesprochen wird, der Gedanke an die unter den Wilden zerstreuten Kolonisten! Seine damaligen Werke wurden auch von der Gemeinde der Kunstverständigen nicht bemerkt. Von ihrer Beschaffenheit kann man sich eine leidliche Vorstellung machen nach einigen Stücken, auf die neuerdings wieder die Aufmerksamkeit hingelenkt worden ist.

Die Überlieferung seiner Vaterstadt bezeichnete im vorigen Jahrhundert noch drei Bilder als aus diesen ersten dunklen Jahren herrührend. Davon ist eines (die schwebende Maria mit einem schreibenden Mönch im Vordergrund, in S. Francisco) verschollen. Das zweite, im Kreuzgang der Regina, jetzt im Museum von Cambridge, stellt einen Barfüßer dar, dessen Zweifeln sein heil. Franciscus zu Hilfe kommt, indem er ihn auf den ebenfalls erschienenen heil. Thomas von Aquino verweist: eine Programm-Malerei mit Spruchband, in einer lichten, weichen, glatten Art gemalt. Viel bedeutender ist das dritte, einst in der S. Domingokapelle des Thomaskollegs, jetzt im erzbischöflichen Palast: Maria, dem Ordensstifter den Rosenkranz überreichend. Dies vortrefflich erhaltene, freundlich helle Bild ist sehr fest, sehr pastos, sehr klar und fertig gemalt; die Himmelskönigin, der Mönch, das blonde Kind wohlgebildet, wenn auch von einer etwas allgemeinen Schönheit; bei den musizirenden Engeln in gelbem Lichtmeer mag ihm Roelas' Himmelskonzert in der Kapelle der Universität vorgeleuchtet haben. (Beiläufig, es sind dies fast die einzigen Dominikanerbilder, die man von ihm kennt.) Zu dieser äußerst hellen Malerei passt wenig die schwärzliche Madonna Sevilla 65, Berlin 410 A), das befangene Werk eines unbehilflichen, von zufälligen Elementen eingeschränkten Realismus. Außer der Neigung zum Gefälligen, Heiteren, Lichten, Schönen ist in jenen Stücken von seiner späteren Art nicht viel zu sehen. Wahrscheinlich war Murillo ein langsam und spät reifendes Talent: seine Mitschüler hatten keine großen Begriffe von ihm: Antonio del Castillo, ein beliebter Maler Cordoba's, als ihm später Werke seines ehemaligen Mitschülers gezeigt wurden, war sehr erstaunt und wollte gar nicht glauben, dass sie von jenem Murillo seien.

Sevilla war keine dunkle Provinzialstadt; was in den Schulen Italiens und Flanderns aufleuchtete, dessen Schwingungen drangen bis hierher, und wie heute, pflegte schon damals der Spanier die Neuheiten Osteuropa's (wenn auch noch nicht dessen Modethorheiten) sich gern und rasch anzueignen. Da nun die Weise des Castillo auch dort schon veraltet war, nicht in der Richtung seines Temperaments lag (denn er besaß das Temperament des Malers), so musste sich eine Krisis, ein Entschluss umzulernen, vorbereiten. Gerade im psychologischen Augenblick kam ein früherer Kamerad, Pedro Moya, aus den Niederlanden und England zurück, wo er mit Anton van Dyck auch persönlich bekannt geworden war. Seine Erzählungen brachten den Stein ins Rollen. Unerträglich wurde es ihm, weiter als Sklave der Routine eine Kunst auszuüben, die kaum diesen Namen verdiente. Er beschloss, mit der Gegenwart

Fühlung zu bekommen, etwas von diesen Sternen seiner Kunst zu sehen, die das Geheimnis des ihm fehlenden Erfolgs in so hohem Grade zu besitzen schienen. Er verschaffte sich durch Anfertigung und Verkauf einer Menge Bildchen für die Indienfahrer die Mittel zu einer Reise nach Madrid (1642). Keinem Menschen hatte er von der Reise etwas gesagt: das ist ein Zug, der verrät, dass in dem Manne das Zeug steckte, etwas zu vollbringen. Er besuchte seinen Landsmann Velazquez, der ihm nicht nur gute Ratschläge gab, sondern auch Zutritt zu den Gemälden des Madrider Schlosses und die Erlaubnis zu Studien hier und im Escorial verschaffte.

Während dieser zwei Jahre in der Hauptstadt vollzog sich die große Wandlung. Wer aber hat ihm zur Erleuchtung verholfen? Die Meister jener königlichen Gemälde? Und welche? Man hat sie in dem, was er alsbald nach seiner Rückkehr malte, zu erkennen geglaubt. Spätere Schriftsteller fanden hier Anklänge, außer an Velasquez, an van Dyck und Spagnoletto. Aber das sind Maler, die man nach Geist und Malweise in verschiedenen Richtungen als Antipoden Murillo's bezeichnen könnte. Man nennt auch Tizian und Rubens. Letzterer hatte noch vor wenigen Jahren zahlreiche Bilder und Bildercyklen nach Spanien gesandt. Es ist nur natürlich, dass ihn die Werke der jüngsten, also dem Geist der Zeit am nächsten stehenden Meister vorzüglich beschäftigt haben. In manchen Schöpfungen Murillo's ließen sich dem Antwerpener Maler entlehnte Motive aufzeigen, die er aber wahrscheinlich aus Kupferstichen kennen gelernt hat. Heiterkeit, Lebensfülle, Lichtherrlichkeit rückt Murillo ihm näher als jenen dreien. Aber dies sind Eigenschaften, die in den ersten Jahren nach seiner Rückkehr noch nicht zu entdecken sind: er hat sie erst später und auf eignen Wegen gefunden.

Der kleine Klosterhof von S. Francisco.

Im Jahre 1645 kehrte Murillo nach Sevilla zurück. Früh hineingeworfen ins Schaffen, mag er ungeduldig gewesen sein, mit diesem Nachtrag der Lehrjahre abzuschließen. Es drängte ihn zu versuchen, wie seine verbesserte Manier daheim aufgenommen werden würde. Und es zeigte sich bald, dass der Wind seines Glückes eine Drehung gemacht hatte. Es bot sich ihm eine umfangreiche Arbeit, die zwar weder als pekuniär vorteilhaft, noch als eine besondere Auszeichnung angesehen werden konnte — er erhielt sie als der wenigst Fordernde — wohl aber dazu gemacht war, ihn „auf dem Präsentirteller der Öffentlichkeit“ zu zeigen.

Das Kloster von S. Francisco, gegründet zu Anfang des 15. Jahrhunderts, war das größte und prächtigste der Stadt: sechs *patios*, ein herrlicher Garten, 24 Brunnen, der große Kreuzgang mit zwei Galerien auf maurischen Doppelsäulen und schimmernden *alicatados* (Wandfliesen); die Kapellen meist Patronate von Granden der Provinz, voll kostbarer Denkmäler, die Hauptkapelle mit einem Marmorretablo und den Grabstatuen des Marques von Ayamonte und seiner Gemahlin, Meisterwerken des Antonio Maria de Aprilis und des Bernardino Gazini aus Bissone, Bildhauern zu Genua. Jetzt sollte das kleine *claustro*, hinter der *porteria*, von dem eine Marmortreppe in den großen Kreuzgang führte, malerisch geschmückt werden, obwohl die ausgeworfenen Mittel gering waren. Murillo übernahm diese elf Gemälde, zwei sehr lange, und neun nahezu quadratische, Franziskanergeschichten. Der Ordenstifter, die heil. Klara, San Gil u. a., waren mit je einem bedacht; mit fünfen aber ein andalusischer Bruder, der in Alcalá gelebt hatte († 1423), der heil. Diego, der auch eine Kapelle in der Kirche besaß [1]). Er war ein schlichter, ungelehrter Mann gewesen, Laienbruder, aber reich an erhabenen Sonderbarkeiten der Entsagung und Barmherzigkeit, und demgemäß mit Wundern begnadigt. Sixtus V. hatte ihn 1588 auf Betrieb Philipps II. heilig gesprochen, die Berührung der Mumie hatte einst seinem Sohne Don Carlos in schwerer Krankheit Genesung gebracht.

Die Gemälde wurden allezeit sehr hoch gehalten, sie waren geschützt durch Vorhänge und man zeigte sie nur an Festtagen. Als aber das Kloster im Jahre 1810 von den Franzosen geplündert wurde, verfielen sie gänzlicher Zerstreuung; mehrere kamen in die Aguadogalerie. 1841 hat ein erleuchtetes Ayuntamiento den großen Bau niederlegen lassen, an seiner Stelle steht die langweilige Plaza nueva.

Von den beiden in Spanien verbliebenen Stücken ist das merkwürdigste die *Armenspeisung*, in der Akademie von S. Fernando zu Madrid. Der Italiener Norbert Caimo, der sie 1756 noch sämtlich beisammen sah, stellt dies über alle. Der fünfzigjährige heil Diego, ein edler, schwermütiger Kopf, kniet vor einer Schar aneinandergereihter Bettelleute, die Teller halten; neben ihm auf der Erde steht ein großer Kessel, in dem Brot- und Fleischstücke schwimmen. Er spricht das Dankgebet. Es sind dieselben

1) In einem Gemälde des Martin de Vos, gestochen von A. Collaert, wo S. Diego mit S. Franciscus zusammengestellt ist, befindet sich unter den elf Wundern ringsum keines der hier erzählten.

Gestalten, die noch heute an den Portalen der stolzen spanischen Kathedralen lagern, oder in langen Quenes an Klosterthüren der Speisung harren. Offenbar hat der Maler solche Klienten von S. Francisco sich hereinkommen lassen. Und er bringt sie auf die Leinwand, wie er sie findet, in schwachem Licht, doch deutlich, wenn auch etwas mager modellirt, in harten Umrissen, auf dunklem Grund, in trüben Farben, wahren Armenfarben, wo das Bettlerbraun der Mäntel den Ton angiebt. Keine ausgewählte Malermodelle, auch keine scheinheiligen Armen, die vor Demut und Respekt den Hunger vergessen, nein, selbstsüchtig und stumpf, all ihr Seelenleben gesammelt auf den Inhalt des Topfes, nicht ohne den nationalen *sosiego;* kaum sieht man etwas wie einen Blick des Dankes. Aber darauf hat der Heilige auch nicht gerechnet; „er nimmt", heißt es in den Versen darunter, mit echt spanischem Humor, „den Dank auf seine Rechnung" (*el dar las gracias por su cuenta toma*). Zum Glück sind auch Kinder da, sie knieen in engerem Kreis um S. Diego und den Topf, weniger gierig als die Alten, sagen sie folgsam ihre Gebete her. Ein herrlicher blonder satter Bambino ist an der Brust seiner abgezehrten schwarzhaarigen Mutter entschlummert. Man mag gar nicht daran denken, dass diese frischen, zufriedenen, artigen Kleinen zu solchen wandernden Sammelpunkten menschlichen Jammers und Schmutzes heranzureifen bestimmt sind, man mag an diese jahrhundertelange Reproduktionskraft des Elends nicht glauben.

Das Bild, welches Cean Bermudez auf die Anregung der Velazquezschen Volksstücke zurückführen will, führt uns den orientalisch-spanischen Kultus des Almosens vor, die Betrachtung des Bettlers als Stellvertreter Gottes. In einem zweiten Bilde (jetzt bei Mr. Curtis in New York, radirt in dessen Katalog), wo derselbe Diego (als Plagiarier der heil. Elisabeth) von dem Guardian des Klosters bei einem frommen Ungehorsam überrascht wird, und der Speisevorrat in seinem Kuttenschoß sich in Blumen verwandelt, sieht man, unter den Bettlern am Boden sitzend, einen Mann von edlen Zügen und mit Wundenmalen an den Händen: Christus. „Gott macht", so heißt es im Guzman de Alfarache, „die Reichen nicht für die Armen, sondern die Armen für die Reichen. Der Bettler, der infolge seiner Klagen das Almosen erhält, verwandelt es in *deinen* Gewinn; indem er Gott in seine Stimme hineinlegt, macht er ihn zum Schuldner, ihn zur Rückzahlung verpflichtend."

Zu den Begnadigungen des andalusischen Bettelmönches gehörte auch, dass er sich zuweilen in der Andacht schwebend in die Luft erhob. So zeigt ihn in dem Gemälde der Galerie zu Toulouse der Guardian dem zu Besuch in Alcalá anwesenden Bischof von Pamplona (gestochen in der Galerie Aguado). Die fromme Anwandlung ist über ihn gekommen im Küchengarten, den er damals zu besorgen hatte; er pflegte sich anfänglich als Einsiedler, durch Gemüsebau seinen Unterhalt zu verschaffen. In einem der beiden großen Stücke (im Louvre) ereignet sich dies Wunder an einem noch wunderlicheren Ort. Vor uns öffnet sich ein geräumiges gewölbtes Souterrain; als Gegenstück zu jener nationalen Olla erblicken wir das stattliche Arsenal von Pfannen, Kochtöpfen, Speisen, das Rohmaterial aus den verschiedenen Naturreichen, massenhaft und appetitlich, dessen die frommen Männer selbst zur Erhaltung dieses vergänglichen Lebens bedürfen. Für profane Augen ist es eine Verwertung der *bodegones* oder Küchenstudien, die Murillo auf Vorschlag und nach dem Vorbild des Velazquez unternommen haben mag. (Fig. 2.) Wie es scheint, hat das Kloster hohe Gäste zu erwarten, der Bruder Diego ist als *chef de cuisine* befohlen, aber alsbald wieder geistesabwesend. Da erscheinen, wie bei Aschenbrödel, ungerufen sieben Engel, kleine und erwachsene, und übernehmen den Dienst der Küche, wie unsere Damen zuweilen für Abgebrannte und Überschwemmte als Verkäuferinnen und Kellnerinnen Abwechslung in ihren Sports suchen. Wir haben also ein Doppelwunder. Als Köchinnen und Küchenjungen rühren sie Mörserkeulen, schwingen Kochlöffel, sortiren Gemüse, ordnen Teller; alles mit viel Anstelligkeit und im besten Humor über die Unterbrechung ihrer etwas monotonen Berufsthätigkeit. Vorn, in der Mitte steht die Oberköchin Befehle gebend. In diesem Augenblick öffnet sich die Thür links, im Geleit eines *fraile* erscheinen zwei Kavaliere in Hoftracht, mit dem *bigote levantado;* einer, vielleicht das Bildnis eines Gönners, trägt das Santiagokreuz. Angewurzelt stehen sie in der Thür, denn da hängt der Bruder Diego, in inbrünstigem Gebet in der Luft, von einem schwachen Lichtschimmer umflossen; die gedrungene Gestalt jedoch, mit knochigen Zügen, Stoppelbart — ohne alle Verklärung. Die Rollen sind also vertauscht: die beschwingten Himmelwesen tummeln sich, als ob sie zu Hause wären, auf den Fliesen des Küchenestrichs, der Koch schwebt in einer ihrer Sphären. Der Humor ist, dass diese Mischung des Trivialen, Phantastischen sich ganz natürlich, wie das Protokoll eines Augenzeugen ansieht.

Dass der Maler sich nicht bloß auf dies Stück, sondern gerade auf die Figur seines wunderlichen Heiligen am meisten einbildete, deutet an die (von ihm äußerst selten aufgesetzte) Firma gerade unter derselben. (*B.marcus Steph.s de Murillo. anno 1646. me. f.*) Die Silhouette hat im Wurf Ähnlichkeit mit dem Mose in Raphaels Transfiguration. Ist es Zufall? Oder freute sich der arme, obskure Mensch eine Erinnerung an den Größten seiner Gilde, so lebendig in hispanischer Mundart übertragen, hier angebracht zu haben?

Der Ton ist, der Räumlichkeit angemessen, tintig (Cean fand da den Einfluss Spagnoletto's); das Inkarnat bronzen: man bemerkt in dem leicht bewegten Engelkostüm bereits gelbe und blassrosa Tinten und blitzartig beleuchtete Grate. Die lockere Komposition hat man gerügt; aber man versuche es, diese heilige Schnurre anders vorzutragen, dass sie, sich selbst erzählend, keiner Glosse bedarf. Wenn er das schmale Format gewählt hätte, so würde die vermisste Einheit von selbst gefolgt sein: das linke Ende mit der Ekstase hätte den Vordergrund gefüllt und der Engelspuk hätte sich im Hintergrunde bewegt, aber seine ergötzliche Aufdringlichkeit eingebüßt.

Gegenüber der „Engelküche" mit ihrem Kellerlicht hing eine gleichgroße Scene in überirdischem Licht. Es ist seine erste Vision — eine der größten und kühnsten, obwohl noch ohne die Mittel der Versinnlichung, welche dieser himmlische Feuerwerker später sich ersonnen hat. (Dudley Galerie.)

Als die heil. Klara, der einst S. Franciscus selbst ihre langen Haare abgeschnitten hatte, nach 42jährigem Klosterleben vor ihrem Ende stand, hörte (so erzählt die Flos Sanctorum) eine Schwester sie mit sich selbst reden, ihrer Seele zu der bevorstehenden Fahrt mit solchem Geleite Glück wünschen. Befragt, erklärte sie, „sie sehe die Königin der Engel". Auf ihre Fürbitte wurde dann auch jener das innere Auge erschlossen, und sie erblickte, was der Maler uns hier offenbart hat.

Fig. 2. Die Engelküche. Von Murillo.

Denn was das leibliche und was das innere Auge sah, steht in dem stattlichen Bilde (5' 3" × 14' 4") nebeneinander: links, ein Fünftel etwa der Länge einnehmend, das dunkle Lager mit knieenden Greisen, schluchzenden Frauen, Kerzen und Geräte für das Viatikum am Boden. S. Klara, in die Kissen gesunken, das Haupt geneigt, die Arme gekreuzt, ein Marmorbild, schon mit der Mattigkeit des Todes. Aber vor dem Augenblick, wo ihr Bewußtsein im Todesdunkel erlischt, strahlt es noch einmal auf in lichtem Traumbild. Ins Sterbezimmer bewegt sich ein Zug von Jungfrauen, in weißen Gewändern, Palmen in den Händen, Gestalten voll Grazie und Heiterkeit, unter dem Schein einer hellen Wolke. Eine Königin, kenntlich durch Adel der Züge und einen Glanz, der die Mitternacht der Zelle zum lichten Tag machte, tritt zu ihr, mit himmlischen Empfangsgaben, in jener leisen bangen Bewegung, wie man Sterbenden naht. Neben ihr zur Rechten der Heiland selbst, ein Bild des sanftesten, liebevollsten der Menschen, mit Wohlgefallen auf dem Antlitz der treuen Dienerin verweilend, die er im Begriff ist, mit sich zu nehmen.

Die übrigen Bilder findet man im Katalog von Curtis verzeichnet und beschrieben. Der *heil. Franz* der Engelmusik lauschend (in der Akademie zu Madrid), ein trübe gemaltes Bild, wird viele enttäuschen, ja abstoßen. In der Wahl seiner Vorbilder für ideale Charaktere war der Maler noch Anfänger. Die enge Stirne, die vordringenden (kurzsichtigen?) Augen, die niedrig eingebogene Nase, der starke Mund — da ist nichts von einem Menschen, der ins Unendliche blickt. Aber die Gebärde ist unübertrefflich, wenn auch nüchtern wahr, weniger Entzückung als Horchen, der aufgerichtete Oberkörper, die ausgestreckte Hand, mit dem die Tonreihe begleitenden Zeigefinger, der ins Leere starrende Blick: lauter Neben- und Hilfsbewegungen des Lauschens. Ein Fieberkranker, den Musik aus dumpfer Betäubung erweckt. Der schwebende Engel, ihm unsichtbar, ist bloß die Bezeichnung der Musik für uns Außenstehende: er geigt mit dem Gleichmut eines Virtuosen, der die ganze Ewigkeit alle Tage geigt. Die Grimassen des Mönchs scheinen ihn zu unterhalten.

* * *

Der Erfolg dieses Cyklus war ebenso augenblicklich wie durchschlagend gewesen, er verschaffte ihm allgemeine Beliebtheit und den Weg zu viel umworbenen, ehrenden Aufträgen. Bald gründete er einen Hausstand, im Jahre 1648 verband er sich mit Doña Beatriz de Cabrera y Sotomayor. — Man erschöpfte sich in Vermutungen, wie er zu dieser Wandlung gekommen. „Niemand wusste, wo er diesen neuen, meisterlichen und unbekannten Stil her hatte, da es in Sevilla keine Muster und Meister gab, die ihn ihm gelehrt haben konnten". Während spätere spanische Schriftsteller in den Gemälden Nachahmungen der vorhergenannten Meister im Madrider Schloss finden wollten (nach ihnen hat neuerdings jemand den Stil als „glücklichen Eklekticismus" bezeichnet), meinten damals die Sevillaner, er habe sich in den zwei Jahren eingeschlossen und nach der Natur studirt. Palomino verglich ihn in dieser Methode des Autodidaktentums mit Caravaggio, Ponz fand „die Natürlichkeit in jedem Stück unbegreiflich." In der That hatte er im Verkehr mit jenen Meistern, wo andere sich verloren hätten, sich selbst gefunden. Er hatte nur gelernt, Bilder da zu sehen, wo er bisher keine gesahnt hatte. Seine Figuren sind noch heute unverfälscht sevillanisch, wie die keines früheren. Die Scenen haben eine so unverkennbare Ortsfarbe, dass wir ohne die Kunde von jener Reise Murillo's Kunst für ganz autochthon erklären würden. Die Erinnerung an Venedig und Flandern scheint er beim Überschreiten des Passes Despeñaperros zurückgelassen zu haben. „Das ist unsere Malerei, das ist andalusische Art", mag man damals oft im *claustro chico* von St. Francisco gehört haben. Und wir, die auch den späteren Murillo kennen, sehen, wie ganz diese Art in seinem Sonderwesen wurzelt. Was hier plötzlich zum Vorschein kam, lag als dunkler Antrieb schon in jener Stimmung, die ihn aus Sevilla forttrieb: dem Überdruss am Manierismus. Daher nun statt der Ateliergesichter Bildnisse aus Volk und Kloster, statt der Schulgebärden die dem Leben abgesehene Mimik, statt der hellen, bunten Haltung kräftiges Chiaroscuro, statt der Komposition nach Schablonen die aus der Erzählung von selbst fließende Anordnung.

Musste er denn nach Madrid pilgern? Zurbaran hatte ungefähr dasselbe zu Hause gelernt; bei ihm hätte er eben diese Mönche, Bettler, Mädchen, Kavaliere finden können; seine großen Cyklen in der Merced, im S. Thomaskolleg, in S. Buenaventura waren eine täglich offene Akademie. Wäre man in Unwissenheit über sein Leben bis dahin, man würde vielleicht darauf verfallen, ihn an Zurbaran anzuknüpfen. Aber vielleicht war es besser, dass er durch eigene, statt durch fremde Erfahrung klug wurde. Freilich hatten sich Velazquez, Zurbaran u. a. bereits vor einem Vierteljahrhundert aus dem Manie-

rismus zum Naturalismus durchgearbeitet; aber eine verspätete Bekehrung pflegt gründlicher zu sein, eine nach länger getragenen Ketten errungene Freiheit wird um so höher im Preis gehalten. Zurbaran, in plastisch mächtiger Verkörperung seiner Modelle, der „Natur in Ruhe", unerreicht, blieb in Handlung und Ausdruck starr und steif, seine Erzählung der Legende im Bann hieratischer Bangigkeit. Der Zauber des Lebens war ihm verschlossen. Welch ein Schritt von ihm zu der Unbefangenheit, mit der hier Gestalten, über die jedermann zuständig war, die Rollen der Legende wie ihre eigene durchführen! Diese spielend leichte Handhabung der Seelensprache, wenn auch nur in liebenswürdigen, freundlichen, milden Tonarten! Welche Hand, die diese Anekdoten hinzauberte, das Niegesehene und Unmögliche so lebendig und glaublich machte, wie das, was jeden Morgen in der Gasse erschien! Waren die Tage wieder gekommen, wo die Engel Gottes sich bei den Patriarchen zu Tisch luden?

Man sieht, dieser Künstler ist gleich in seiner ersten, freien Arbeit ganz er selbst. Die sonst bei seinesgleichen fast nie fehlenden Jahre der Befangenheit und Härte, wo sie sich selbst so mühnlich sehen, fallen aus. Darin liegt das Merkwürdige dieses Franziskanercyklus, bei aller Flüchtigkeit, welche der Charakter solcher Bilder und die Art der Entstehung mit sich brachte, und bei den technischen Schranken eines ersten Versuches. Auch die bunte Abwechselung in Erfindung und Helldunkel kündigt bereits jene Unerschöpflichkeit der Hilfsquellen an, die dem Genius nie zu fehlen pflegt.

Murillo hat sich in solchen Mönchsgeschichten — dem Lieblingsfeld Zurbarans — selten wieder versucht, wohl aber hat er noch oft Gruppen und große Cyklen gemalt, die wie unsere Kreuzgangsbilder anderswo ohne Zweifel in Fresko ausgeführt worden wären. Diese Technik war in Spanien verloren gegangen. Selbst Kuppel- und Gewölbemalereien mussten durch Tapezierungen mit Leinwandbildern in Öl ersetzt werden. In solchen das Fresko stellvertretenden Serien für hohe Kirchenwände, Stirnbogen hat Murillo seine größten Erfolge erzielt. Vielleicht wäre er in Welschland ein Freskomaler geworden. Das blieb nicht ohne Wirkung auf seinen Stil. Er musste die Vorteile des Fresko, für welches das vorige Jahrhundert in Sevilla gute Vorbilder hinterlassen hatte, der Leinwand zu erhalten suchen. Solche Aufgaben lenkten sein Auge auf die große Gesamtwirkung, beförderten den breiten, resoluten Vortrag, gewöhnten an die Rücksicht auf Ort und Licht; sie schränkten die Willkür des Staffeleibildes ein, ohne die Vorteile der Öltechnik aufzuheben.

Das erste Jahrzehnt nach der Rückkehr.

Die Erzählung steht nun vor einem fünfunddreißigjährigen Schaffen, aus dem noch ein Schatz von fast einem Halbtausend Gemälden verzeichnet ist, über deren Zeitfolge, mit wenigen Ausnahmen, die Akten schweigen. Freilich steht der Anfangspunkt fest und der Schluss: die großen Folgen der Caridad, der Kapuziner, und einige wenige Zwischenstationen, aber das ist auch alles. Ob es möglich sei, die zeitliche Kette der übrigen Stücke aus inneren Gründen beweiskräftig herzustellen? Die Erfahrung zeigt ja, wie man, bei gutem Willen, sich in eine so bestimmte Überzeugung hineinforschen kann (jeder in seine besondere), als hätte man dem Meister bei der Arbeit über die Schulter gesehen, ja in den verborgenen Falten seines Herzens gelesen.

Die alte Unterscheidung dreier Stilperioden — des kalten, warmen, duftigen *(frio, calido, vaporoso)* — ist allgemein aufgegeben worden. Gewiss kann man eine große Anzahl Bilder bezeichnen, auf welche diese von spanischen Malern früherer Zeit (die keine leeren Wortmacher waren) aufgestellten Ausdrücke wie gemünzt scheinen; aber es wäre ein trostloses Beginnen, alle unter diese Begriffe, oder auch, wenn sie versagen, gewerbsmäßig unter so nichtssagende, wie „zweiter Stil", „bester Stil" unterbringen zu wollen.

Man hat jene drei Stile neuerdings sogar für gleichzeitige, durch die Stoffe bedingte Vortragsweisen erklärt: den kalten Stil nahm er für die Mönchsgeschichten, den warmen für die Madonna, den duftigen für die Visionen und Konceptionen (Tubino). Diese Auskunft wird indes durch schlagende Gegenbeispiele hinfällig. Sicher aber ist, dass viele Wechsel, die man sonst geneigt sein würde, aus Stilwandlungen zu erklären, in gleichzeitigen Werken vorkommen, also andre Ursachen haben: z. B. die poetische, aufregende, oder nüchterne, vertrauliche Art der Handlung; den Geschmack, die Geistesart, die Gunst der Besteller, den Aufstellungsort oder -platz.

Nur soviel stellen jene wenigen sicheren Jahrzahlen außer Zweifel, dass Murillo den Weg zur völligen Beherrschung seines malerischen Rüstzeugs und dessen flottestem Gebrauch in sehr wenigen Jahren durchmessen hat. Denn ins Jahr 1655 fällt bereits die „Geburt Mariä", ein Gemälde, dessen üppige Orchestrirung er nie übertroffen hat, und ins folgende

sein Meisterwerk, der heil. Antonius der Taufkapelle. Für alle die Stilnüancen, welche in den darauffolgenden 27 Jahren vorkommen, wird man andere Ursachen suchen, als eine vermeintliche Entwicklung; sie können keinen festen Anhalt zu chronologischer Anordnung geben. Wo uns die Urkunden im Stich lassen, wird daher die stoffliche Gruppirung die zeitliche ablösen müssen.

schreienden Zinnobers. Die Schatten sind undurchsichtig, schwärzlich: das Licht in Glorien und Visionen ein trüber dunkelgelber Schein; die Wolken sehen bald finstern Vorhängen, bald dem Qualm einer Feuersbrunst ähnlich.

In einer andern Gruppe, die etwas später fallen dürfte, ist die Haltung ebenfalls dunkel, die Schatten sind aber wärmer, die Farben gesättigt, der Ton des

Fig. 3. Heilige Familie. Von MURILLO.

Ins erste Jahrzehnt nach der Rückkehr dürfte eine Anzahl der verschiedenartigsten Werke gehören, in welchen Kraft und Schönheit des Lichts, Wärme der Empfindung und der Farbe, Reichtum ihrer Harmonie und Adel der Züge oft zu vermissen sind. Die Typen haben keinen sehr hohen geistigen oder ästhetischen Rang, der Ausdruck ist meist nüchtern, ja hausbacken, der Farbenschönheit scheint er eher aus dem Wege zu gehen. Er bevorzugt die kalte, dunkle Seite des Spektrums: blau, violett, blaugrün, trüber Purpur und stumpfrosa mit weißlichen Lichtern, dazwischen ein bräunliches Gelb, zuweilen der Contrast

Fleisches fällt ins Gelbliche und Bräunliche, seine Rundung wird erzielt durch ein *sfumato;* Stimmung und Ausdruck sind heiter, anziehend, zuweilen ernstinnig. Bei diesen Bildern kann man vom *estilo caliido* sprechen.

Für jene dunkel-kalte Skala ist ein gutes Beispiel die Verkündigung im Prado (856). Man könnte sich eine fleißige Nähterin so vorstellen, die durch den Besuch einer großen Dame überrascht wird.

Die Hirten (Prado 859) bestätigen, dass er Ribera sich fleißig angesehen hat. Die Gruppirung, einzelne Figuren, z. B. der heil. Joseph, der alte Hirte

im Schafpelz mit den runzligen Händen und schwieligen Füßen, sind in dessen Geschmack; die Maria jedoch, auf deren Antlitz das Licht sich sammelt, ist weit entfernt von dem Adel und ahnungsvollen Blick des Valencianers. Diese junge Bauersfrau aus der Ebene von Carmona blickt müde-ernst auf das Kind. So ist das Ganze in einen lichteren und leichteren, gevatterhaft-behaglichen Ton übertragen; bei aller Volksmäßigkeit doch etwas aus zweiter Hand. Es ist ein frugales, sonnverbranntes Völkchen, das dem Boden nicht mehr als das Unentbehrlichste abgewinnt, in nachbarlicher Freude über die Erscheinung eines neuen Püppchens, das gutmütige Grinsen des Greises, die Neugier des Mütterleins, die zeitlebens das erste Lasttier des Hauses gewesen ist. Die Bilder in der Eremitage (363), in der Vatikanischen Galerie sind noch einen Ton niedriger gehalten. — Nicht weit davon hängt die heil. Familie mit dem Vöglein *(del pajarito, 854)* in der Zimmermannswerkstatt (Fig. 3); ein viel vorzüglicheres Bild von plastischer Kraft, meisterhafter Ökonomie des Lichtes und bürgerlich ernster, schlichter Farbe. Der noch jugendliche schwarzbärtige Meister führt den Hobel, die Frau haspelt, und nur für eine Sekunde fällt ein Blick auf die Kinder. Johannes unterhält den Jesusknaben, der ins hellste Licht gesetzt ist, indem er die Hauskatze durch einen vorgehaltenen Häufling in Aufregung versetzt. Von einer heil. Familie ist in diesem liebenswürdigen Bilde keine Spur.

Als Zimmerschmuck für den Palast des Marques von Villa Manrique waren vier Geschichten des *Patriarchen Jakob* bestimmt. Anfangs sollte der Landschafter Yriarte den Hintergrund malen, den dann Murillo selbst übernahm. Diese Bilder sind merkwürdig als einziges Beispiel dekorativer Malerei. Noch mehr als sonst hat er hier den Figuren die Landschaft untergeordnet, welche er zwar stets groß dachte, aber nur in Massen, fahl, oft dunkel und leer hinstrich. Dieses strenge Gefühl für Einheit teilt er mit den meisten seiner spanischen Kunstgenossen. In dem Hauptbild (Grosvenor House), Laban, der die gestohlenen Hausgötter in Jakobs Zelte sucht, befinden wir uns in einem wilden *despoblado*, ausgedehnt und doch unheimlich, ein Thalkessel ohne Fernblick, schattenlos bleich und doch ohne Luft und Licht, unter einem von weißer Wolkendecke verschlossenen Himmel; aber auf der kahlen Bühne bewegen sich die Figuren farbenleuchtend und lebhaft. Laban, der einzige anständige Mensch, scheint sein Bedauern auszudrücken über die ihm peinliche Visitation, Jakob, dessen finsteres Stirnrunzeln den Unwillen der verkannten Unschuld vorstellen soll, verschleiert seine Aufregung durch Beteuerungen, mit Hinweis auf die am Boden ausgebreiteten Inventarstücke. Die Schuldige, die schöne Rahel, Hauptfigur und bessere Schauspielerin, sieht dem Vater offen freundlich ins Auge. Lea und die Aja drängen sich hinzu mit der holden Kinderschar, die den großväterlichen Scharfblick durch Sentimentalität umnebeln soll.

Zwei andere Stücke der Serie kamen 1811 in die Ermitage. Im *erschlichenen Isaakssegen* nimmt fast die Hälfte die Patriarchenresidenz ein, deren Inneres sich in einem großen Bogen öffnet. Dieser öde Steinbau ist kahl und unwohnlich wie ein südspanisches Bauernhaus. Der alte Herr hat sich im Bett aufgerichtet, in würdiger, sanftgebeugter Haltung. Rebekka beobachtet sorgenvoll ihren Jakob, ob er die aufgegebene Rolle glücklich zu Ende führen wird. Draußen die Magd auf dem Weg zum Brunnen sieht den Erstgeborenen nahen. — Ein ähnliches kleineres Bild ist in Apsley House.

In der *Jakobsleiter* ist noch nichts von dem Reiz des Visionären, der ihm später so gut gelang. Der Maler zeigt uns eine buchstäbliche Holzleiter, die aus einem (feurigen) Loch im Himmelsboden herabgelassen ist. Aber die fünf jugendlichen Gestalten, die in anmutig-geschäftigem Drängen auf- und abschweben, haben dieses Instrument offenbar gar nicht nötig. — Die Geschichte mit den bunten Stäben war in der längst zerstreuten Northwick Galerie.

Die Landschaft hat auch in den Petersburger Gemälden ein bleiches, wildes, leeres Aussehen, wie eine arktische Schneelandschaft unter schwerem Wolkenhimmel.

Vollends in die Gauner- und Bedientensphäre der Guzman und Gil Blas findet man sich versetzt beim *Verkauf Josephs* (Hertford House), einem der wenigen kalligraphisch bezeichneten Bilder: *B. Murillo f.* Der väterliche Liebling ist ein böser Bube, der sich gegen die verdiente Züchtigung ungebärdig plärrend sträubt; man tritt noch eine Stufe unter ähnliche Scenen eines Valentin und Cavalier Calabrese. Die Gegenwart — der Schelmenroman — hat auch hier ihr Licht auf die Vergangenheit geworfen: der Erzvater wird zum Patriarchen der *picaros*.

Dass es über der Gegenstand ist, der ihm diese Auffassungsweise eingegeben hat, zeigt das kleine Idyll, *Elieser und Rebekka* im Prado (855). Keine hübschere Dorfgeschichte ist in jenen Landen in Farben erzählt worden. Schöne, frische, aufgeweckte und sittsame Landmädchen, in lachenden Farben

vor einer diesmal auch ganz einladenden, silbrig kühlen Ferne.*) Wie gar nichts ist doch hier von dem wilden Zigeunerbraun und Zigeunertemperament, das die Modernen in den Volkskindern Andalusiens zu entdecken pflegen!

Gegen den Schluss dieser ersten Zeit mag auch ein Hauptwerk von höheren Ansprüchen und sehr gediegener Ausführung fallen: der heil. *Bernhard* von Clairvaux, wie ihn die Mutter Gottes in seiner Zelle besucht. (Prado 868). Der Kopf ist nicht unpassend gewählt für den Abt, gewagt aber der Ausdruck mystischer Feinschmeckerei des *mellifui doctoris*. In dem nicht mehr jugendlichen Antlitz der Himmlischen ist ein Zug matten, phlegmatischen Stolzes, gemildert durch die Huld, welche die Handlung forderte. Diese Erscheinung ist so körperlich wirklich in den Vordergrund gedrängt, dass sie den Rahmen zu sprengen scheint. Das Weiße der Cistercienserkutte, der lange Frauenrock in ernstem Braunrot mit der in den breiten Lichtflächen fast verschwindenden Lokalfarbe verleihen dem Bilde ein besonders kaltes Wesen. Die dichte Wolke mit dem Kinderschwarm ließ noch Raum für den Bücherspind mit den Folianten, den Arbeitstisch nebst Schreibzeug, Bibel und Lilienvase und für die Amtsinsignien am Boden, alles unübertrefflich, ein theologisches Stillleben.

Fig. 4. Kind mit Orangen. Von MURILLO.

Sittenbilder.

In der Masse seiner Werke, in den großen Galerien von Sevilla, Madrid und Paris, lernt man den Meister fast nur als Kirchenmaler kennen. Demgemäß hat man ihn nach bekanntem „synthetischem" Rezept abgeleitet als Dolmetsch der aufgeregten Devotion der Gegenreformation; wozu kein besonderes Studium seiner Werke gehört. Hat er denn jenen „Weg der Natur" sofort wieder verlassen, auf dem er sich den ersten Erfolg errang?

Das behaupten, hieße sich durch Namen und Stoff über die augenfälligsten künstlerischen Eigenschaften blenden lassen. Die eben besprochenen Stücke zeigen grade, wie ihn mitten in den Reichen der Phantasie Eindrücke seiner irdischen Umgebung umschwebten. Jene Nüchternheit, „Frostigkeit" (*friaddad*), von der die Spanier bei diesen frühern Bildern sprechen, sie war der Fehler einer Tugend, einer freilich nicht eben poetischen Ehrlichkeit des Künstlergedächtnisses, welches das Anvertraute wörtlich bewahrte, nicht verflachte und verfälschte, aber auch vor der Hand noch nicht veredelte und durchgeistigte. Obwohl er von nun an ohne Pause für Klöster und Kapellen in Anspruch genommen wurde, so wäre es doch zu verwundern, wenn er in einer Stadt mit soviel Privatreichtum und Luxus nicht auch zu Bildern Veranlassung gefunden hätte, in welchen er seine Modelle in ihren eignen Rollen gab. Sein unbefangener Blick in die Natur, sein Sinn für das Heitere, Gemütliche berief ihn zum Sittenbild.

*) Das Gemälde „Ruth und Naemi" in Longford Castle ist wohl ein Matteo Rosselli; diese zweite florentinische Schule steht Murillo unter den italienischen am nächsten.

Dergleichen Stücke gehörten von jeher zu seinen beliebtesten; da sie niebt an Stiftungen gebunden waren, so hat sie das Ausland bald entführt, schon am Ende des Jahrhunderts waren wenige mehr in Spanien zu seben. Wie groß die Nachfrage war, beweisen die Nachabmungen und Fälschungen, deren viele im vorigen Jahrhundert, besonders in England unter seinem Namen gestochen worden sind.

Sie bewegen sich meist in einem engen Gebiet, das sonst in den Niederlanden weniger, öfters aber bei den Italienern und Franzosen vorkommt: Crispi, Piazzetta, Magiotto, die Le Nain. Es sind Gruppen oder Einzelfiguren in Situationen, Knaben und Mädchen, oft in dem Alter, wo die Formen gestreckt und mager werden, die mit dem Vertrieb von Land- und Gartenprodukten betraut sind. Sie befinden sich auf dem Weg zum Markt oder von da naeh Hause; Offerten trifft man nur bei Einzelfiguren; auch hier geht er dem Dramatischen aus dem Wege. Sie zählen den Gewinn, verspielen ihn auch, sind ibre eignen Kunden und Gäste; gelegentlich sind sie mit minutiösen Einzelbeiten ihrer Toilette beschäftigt. Die Wahl dieser Marktmotive sagt uns schon, dass die Stimmung solcher Bilder keineswegs sentimental ist, wie bei Chardin oder Gainsborough. Da er Hunderten von Kindern Engelrollen beizubringen hatte, so war es ihm eine Erbolung, ein Kontrastbedürfnis, sie gelegentlich in ihrem häuslichen Werktagsröckchen zu zeigen. Die Natürlichkeit dieser Gruppen ist so vollkommen, dass vielen die hier geübte Kunst ganz entgebt, nicht jedes Auge erkennt hier die Hand des Historienmalers.

Fig 5. Knabe mit Hund. Von MURILLO.

Kein richtigeres Bauernmädel ist je gemalt worden als das schwarzäugige Kind mit dem Korb Orangen und Orangenblüten (Galerie Choiseul, Ermitage). (Fig. 4.) Halb einladend zutraulich, halb verlegen lacht sie uns an, die Hand mit dem Halstuch an die Wangen drückend. Der Knabe im Gegenstück hält ein Strohkörbchen mit Schalen, dem Hündchen, das begehrlich zu ihm aufsieht, scheint er zuzulachen: „Ja mein Liebster, ich bin heute so abgebrannt und hohlmagig wie du.“ (Fig. 5.)

Die beiden Gruppen in Dulwich College sehen in ihrer russigen Gestalt ohne Farbe und Haltung echten Murillos freilich sehr unähnlich, aber sie sind nicht fertig geworden, und was Erfindung und Zeichnung anlangt, mag man doch an keine andere Hand denken Der glückliche Besitzer einer Pastete, im Gras ausgestreckt, wird von einem vorüberwandernden, anständig gekleideten Negerjungen angebettelt, erteilt aber ein scharfes Nein, erläutert durch eine drobende Gebärde und die über die Leckerei wie ein Schirm ausgespannte Hand. Ein profanes Gegenstück also zu der verschwenderischen Gebelaune des kleinen Thomas von Villanueva (s. u.) Auch das zweite Stück lehrt uns die Jugend nicht von der moralisch rührenden Seite kennen. Hier sucht der Rastende den Wanderer mit leichtfertigem Lächeln zum Würfeln zu verleiten, und da letzterer, wie der Krug zeigt, einen Auftrag hat, auch vom Wege der Pflicht abzulenken. Zur Zeit noch mit Kauen beschäftigt, überdenkt der am Scheideweg der Tugend stehende den Fall mit der diese Funktion begleitenden Seelenruhe.

Von den fünf Gruppen der Münchener Sammlung sind die beiden bestgemalten auch die am glücklichsten erfundenen: die Würfler (1306), die Trauben- und Melonenesser (1304). Letztere in geschlossenem Raume vor einer dunklen Mauer, mit klaren und scharfen Lichtern und Schatten, äußerst pastos und plastisch modellirt (Fig. 6); die andere, unter sonnigem Himmel, an die Ecke einer Ruine verlegt, im duftigen Stil. Der kleine Zuschauer neben den Spielern, kauernd und träumerisch in die Ferne starrend, ist das Modell zahlreicher Cherubs. Farbenprächtige, lichtschimmernde Gebilde, mühelos aus der Fülle der Künstlergnaden ausgegossen, wie eine Arie aus dem Barbier von Sevilla; vor denen das Auge des Feinschmeckers ebenso aufleuchtet, wie das des oberbayerischen Bauern, der sonst mit düsterer Langweile durch diese Säle schleicht. Ihre Nähe drückt etwas auf die übrigen drei, die uns anderswo ebenfalls köstlich dünken würden: die Schatten scheinen stumpfer, die Farbe fadenscheiniger, der Strich flüchtiger oder unsicherer. Der Melonen- und Marmeladeesser (1308) ist eine Variante von 1304; die Geldzählerinnen sind in der Farbe reich, in der Zeichnung lose; am nachlässigsten, hart in Lichtern und Schatten, ist die Toilette (1308). In Madrid ist geblieben die *Gallega de la moneda*, ein fast erwachsenes Mädchen von starkem Knochenbau, zwischen den derben Fingern ein Geldstück. Sie scheint dem Käufer mit halb spöttischem, halb vergnügtem Kichern nachzusehen, und zeigt dabei zwei Reihen tadelloser Zähne. Die weiße *toca* hebt das warme Braun der Haut.

Fig. 6. Melonenesser. Von MURILLO.

Dort im Palast befand sich im vorigen Jahrhundert auch eine Alte, die *Vendimiadora* (von Carmona gestochen). Sie wendet sich mit ihren glotzenden Augen scharf um und scheint schlimme Worte hervorzuzischen, wahrscheinlich gerichtet an die Adresse unsichtbarer kleiner Galgenstricke, die lüstern hinter ihrem Traubenkorb her sie verhöhnen, wozu das Gesicht allerdings reizt.

Endlich *„El piojoso“*, im Louvre, ein Betteljunge: die verwaschenen, groben geflickten Lumpen sind die unverkennbare Uniform dieses Ordens. Er hat im Winkel eines verlassenen Hauses Mahlzeit gehalten: Äpfel und Rümpchen mit Wasser; nun möchte er sich des ungeladenen Gastes entledigen, der die Siesta beunruhigen könnte. Durchs Fensterchen fällt das volle Sonnenlicht in den finstern Käfig, dies glühende Viereck ruhmt die Figur ein; Phöbus weist ihm das Versteck des Feindes. — Kein farbloseres Bild hat Murillo gemalt: viel entschiedener hätte er den Ton der gelben Lumpen dem Inkarnat entgegensetzen können. Da Kellerlicht damals mit ebensoviel Glaubenseifer gepredigt wurde wie heute Freilicht, so wollte er zeigen, dass auch er einmal mitmachen könne, und zugleich, für was es passe, wie gegossen. Er wollte aber auch den *tenebrosi* eine Lektion geben. Was ihn nämlich interessirte bei dem Bilde, war augenscheinlich das Spiel der Reflexe, wie sie die Schatten aufhellen, und von der Mauer her die Figur so einfarbig machen. Das Imposante an dem Bilde ist die Zweckvollkommenheit, der sachliche Ernst, mit dem die Situation durchdacht,

die Eleganz, mit der das Problem gelöst ist. In der Kunst giebt es nichts Kleines.

Fig. 7. Spanisches Blumenmädchen. Von MURILLO.

Man sieht, in dieser sonnenverbrannten Schar ist wenig von der „Taufrische des Lebensmorgens", sie wandeln nicht in dem „Garten der Jugend", von dem die Dichter singen, sondern auf gemeiner Landstrasse, der Winkel eines verfallenen Gemäuers mit Dorngestrüpp ist ihr Rastort, nicht ein samtener Rasen an Waldessaum; sie lachen höhnisch und schadenfroh, sind gefühllos gegen Hungernde, ihr

Eigentumsrecht auf die köstlichen Naturgaben ist nicht immer zweifellos, endlich sind die Insekten da als Präservativ gegen Romantik. Die wesentlichen Hebel der Stimmung, Landschaft und Umgebung sind kaum in Anspruch genommen. Auch in diesem weichfühlenden Manne war eine gute Dosis Härte des spanischen Realismus. Wie die Melonenschnitte und die Purpurtrauben Beere für Beere in dem weitoffenen Krater verschwinden! Es ist das Menschentier in seinem anmutigsten Naturzustand (nach Schiller ein Widerspruch im Beisatz); ein Anblick von ähnlichem Behagen wie die Brut im Löwen- und Leopardenzwinger. Denn es sind immer wohlgebaute, gesunde Rangen; von Verkommenheit und Siechtum, die zuweilen in den verwandten Le Nains (das Volk des *grand siècle*) der guten Laune schaden, keine Spur. Und wem lacht nicht das Herz vor diesen Produkten Sevillanischer Obstgärten! Hier kann man sehen, wie der Maler der Mönchsträume Naturformen gesehen hat. Die flaumige Haut der Pfirsich, das harte Leder der Citrone, die saftriefende Melone mit der Fliege, das durchsichtig zarte Häutchen, welches den Nektartropfen der Traube umspannt, der Fruchtkern, der am Backen hängen blieb, die Bruchstelle am Irdenkrug, das schadhafte Korbgeflecht, das alles ist im Vorbeigehen, mit ein paar fetten *colpi* mitgenommen, aber der Pinsel scheint in den Teig getaucht, aus dem die Natur diese Dinge knetete. Solche Innigkeit im Schauen des Geringsten bei dem gleichwohl aus ganzem Holze schneidenden Künstler giebt der Leinwand den unerschöpflichen und unersetzlichen Reiz fürs Auge. Das sollten die beachten, welche ihn schlechtweg zu den Manieristen rechnen.

Nicht alle Bilder gehören zu dieser Hauptklasse. Da ist die Perle der Dulwich Galerie, das *Blumenmädchen*. (Fig. 7.) Ein fünfzehnjähriges Kind, an der Schwelle der Reife, sitzt, Gesicht, Blick und Arme nach vorn gewandt, auf einem Stein am Fuß eines Strebepfeilers. Ihre verlorene Ahnentafel geht vielleicht zurück auf ein Geschlecht vom Stamm Hadhramaut; als Erbe sind ihr nur die geschmeidigen Formen geblieben, denen Grazie natürlich ist. Zierlich, wie zögernd fasst sie mit der Spitze beider Händchen die Enden des über die linke Schulter fallenden gemusterten gelben Shawls, in dem sich entblättternde Rosen und Stiefmütterchen angehäuft sind, — diese sollen ihr das Angebot ersparen. Auch die ihr nicht recht geläufige geschäftsmäßige Freundlichkeit der Verkäuferin ist durch kindliche Schüchternheit und nationales Misstrauen gedämpft. — Aber die dunklen, von der Sonne Afrika's gemalten Augen, länglich, etwas blinzelnd, auseinanderstehend, die Wellenlinien der Brauen, Lippen, Nase verraten schlummernde Leidenschaft. Sie hat sich schön gemacht: eine Blumenhändlerin soll nicht bloß die weiße Rose im Haar haben, sondern ihr Ebenbild sein. Man glaubt die paar blitzschnellen Bewegungen der weichen Finger zu sehen, mit welchen sie den weißen rotgestreiften Turban um ihre Haare geschlungen hat, die sich zu beiden Seiten herabringeln, rechts den Winkel von Hals und Schulter begleitend. Was die Damen, der ihre Blumen bestimmt sind, wegwerfen würden, hat sie benutzt mit einem Geschmack, um den jene sie beneiden dürften: *never find fault with your tools.* Das hellgelbe Kleid, keine Farbe kleidet den Oliventeint reizender, ist durch weiße Streifen Leinen von der Haut getrennt. Die reinen, sonnigen, mit Aroma gesättigten Lüfte von jenen Bergen her, umspielen ihre Gestalt, die in ihnen aufgeblüht ist. Die Landschaft ist im einzelnen gestimmt zu der Figur: eine Mühe, die der Maler sich selten gab: das Gelb leuchtet wieder auf in dem welken Gebüsch des Mittelgrunds; das Weiß hat einen Doppelreflex in dem bleichen Berg und der hellen Wolkenmasse unter dem oberen Himmelblau.

Weniger rein ist das Geschäft zweier unter dem Namen „*Las Gallegas*" bekannten Sevillanerinnen, jetzt in Heytesbury House. (Fig. 8.) Die Art, wie sich die beiden, noch unbußfertigen Landsmänninnen der heil. Justa und Rufina im Fenster zeigen, ist ohne viel Kunst von fast illusorischer Wirkung, stimmt übrigens ganz mit der Behandlung des Bildnisses bei Murillo. Die jüngere Schöne nimmt mit ihrem bloßen Arme die steinerne Brüstung ein, das Gesicht derb auf den rechten Ellbogen gestützt. Die gerade, reine Stirn, die Schultern, Wangen und Arm werden vom Oberlicht der Gasse gestreift. Ihre dürftige Kleidung — nichts von Metall- oder Steinschmuck — zeigt, dass sie wenigstens keine Kapitalistin ist, sie verlässt sich ganz auf den Glanz ihrer braunen Augen, unter halbmondförmigen schwarzen Brauen. Zwei kleine rote Rosetten im Haar und eine winzige Busenschleife derselben Farbe sind der ganze Schmuck. Ein Körper, den die Natur in ihrer besten Laune geformt hat, aber statt in einen Palast in die kahle Höhle der Armut ausgesetzt; ihr Los ist die Kunst, als Volkstänzerin, Modell, so mag sie Murillo kennen gelernt und einem Liebhaber zu Gefallen aufgenommen haben. Die ältere Schwester steht im Halblicht hinter der halbgeöffneten Lade, sie drückt die weiße *tora* an Mund und Nase, mit arglistigem Lachen den Blitzen der munteren, schlauen Augen

der Jüngeren sekundirend. Etwas Katzenartiges ist in diesem Pärchen. Man sagt, die, welche die Junge lockt, fallen der Alten in die Arme. —

Murillo hat mehremale die Stadtpatroninnen gemalt, nach wechselnden Modellen, und einmal hat er zwei Mädchen aus der Triana, ganz unverfälscht und sogar in heutiger Tracht, zu diesen glorreichen Märtyrinnen umgetauft, indem er ihnen bloß Palmen und Thongeschirr zu tragen gab. Es sind die beiden köstlichen Kniestücke in Stafford House. Außer der Frische des unretuschirten Volkstypus, fesselt die sonst selten vorkommende Malweise: sie stehen auf ganz hellem, leerem Grund mit breiten Lichtflächen und durch Widerschein gebrochenen warmen Schatten. Besonders betont sind die sehr feinen Hälse, ihr Ansatz und die rundlich abfallenden, bloßen Schultern. Die im gelben Kleid, nennen wir sie die *heil. Justa,* mit dem fast derben, viereckigen Knochenbau des Kopfs, blickt andächtig aufwärts; die *heil. Rufina,* in Grün, gradaus, etwas schläfrig, aber sie hat die Linie der Schönheit, und zwar gleicht sie etwas jener Dirne am Fenster. Auch die rote Busenschleife fehlt nicht. — Man sollte sehen, dass der Mädchenschlag der Triana in diesen schlechten Zeiten noch derselbe sei wie einst, als das Heroenalter der Kirche aus diesem Thon Heilige formte.

Die *heil. Magdalena* in der Höhle, im Prado (901) ist nur eine Kopie; das Original (jetzt bei Mr. Beaumont in London) ist einer der besten Murillos in England. Er hat selten Magdalenen gemalt, und es giebt ohne Zweifel reizvollere und leidenschaftlichere; aber dieser darf man nachrühmen, dass sie nur eine Magdalena sein kann: sie ist keiner andern seiner Frauen ähnlich. Der von den Ärmeln freigelassene Unterarm, die Schultern werden von Malern mit Neid betrachtet. Man begreift, wie ein Wesen mit diesen weichen Zügen, einem solchen Mund fallen konnte, aber man glaubt auch an die Echtheit ihrer Reue. Die großen Augen sind rückwärts nach der Lichtöffnung gewandt, wo eben aus den Wolken ein Engelterzett hörbar wird, ein Signal in Tönen, dass ihre Buße angenommen ist.

Fig. 8. Sevillanerinnen. Von MURILLO.

ZWEI NEUERWORBENE GEMÄLDE IN DER BRERA-GALERIE ZU MAILAND.

VON *GUSTAV FRIZZONI.*

MIT ABBILDUNG.

IN letzter Zeit ist es einigen Museen in Norditalien gelungen, wenn auch nicht in so gewaltigem Maßstabe, wie es bei den bedeutenderen Sammlungen anderer Großmächte der Fall war, einige erfreuliche Bereicherungen ihres Besitzes zu erzielen.

Die vornehmste von allen ist jedenfalls diejenige, welche der Brera-galerie in Mailand zu teil geworden ist durch den im dortigen Privatbesitz bewerkstelligten Ankauf von zwei Gemälden, einem *Gaudenzio Ferrari* und einem *Paris Bordone.*

Dass beide Maler in der Mailänder Sammlung schon längst durch mehrere Werke vertreten waren, ist bekannt; nichts desto weniger nehmen sich die in den lichten Räumen seit dem vorigen Sommer aufgestellten Bilder vortrefflich aus und heben die Eigenschaften ihrer Autoren auf besondere Weise hervor.

In der Madonna mit dem Kinde, welche nebenstehend abgebildet ist, steht Gaudenzio auf der Höhe seiner künstlerischen Fähigkeit, insofern er hier das volle Gleichgewicht zwischen einer ruhigeren Auffassung und der Entwickelung seiner Kraft und der schönsten Harmonie in koloristischer Beziehung erreicht hat. Das Gemälde stammt denn auch ganz bestimmt aus seinen besten Jahren, zwischen 35 und 40 seines Lebensalters, dürfte also zwischen 1515 und 1520 ausgeführt worden sein, angenommen, dass er kurz nach 1480 geboren ist, wie die neuere Forschung festgestellt hat. Durch Vergleiche mit anderen bekannten Werken aus jener Zeit wird diese Thatsache gesichert. Man weiß nämlich, dass der Maler, nachdem er in Novara mit der Herstellung seines Altarblattes in der Kirche S. Gaudenzio im Jahre 1515 fertig geworden, mehrfach in Ortschaften der Provinz (in Val Sesia, Varallo und Umgegend) sich aufzuhalten pflegte.[1] Augenscheinlich fällt in diese Zeit und zwar nicht lange nach dem angeführten Datum die Ausführung des vorzüglichen Triptychons, welches noch heutezutage hinter dem Hauptaltar der Kirche des Schutzheiligen der Provinz Novara, des Bischofs Gaudentius, in der kleinen malerisch gelegenen Stadt Varallo zu sehen ist. Der mittlere Teil dieses Gemäldes stellt die thronende Gottesmutter dar, welche ihr Kind hält und vorstreckt, während sich dieses nach einer bei seite stehenden holden Jungfrau neigt und ihr einen Ring an den Finger steckt. Wie man weiß, ist damit nach der Sitte der italienischen Künstler die mystische Heirat der heil. Katharina von Alexandrien mit dem Christuskinde zur Darstellung gebracht. Nun kann man ganz genau bestätigen, dass die Madonna von Varallo in ihrer Haltung, in Ausdruck, Gesichtsform und allgemeiner Anordnung ganz und gar derjenigen entspricht, welche eben aus dem Privatbesitz der Familie Prinetti in die Brera-galerie übergegangen ist. Eine allgemeinere Ähnlichkeit ist übrigens auch in einer dritten Maria wahrzunehmen, welche sich unweit Varallo in der Dorfkirche zu Quarona befindet. Ist nun in den drei Gemälden ohne Zweifel auf die Nachbildung eines und desselben Typus zu schließen, so liegt der Gedanke sehr nahe, dass die anmutige, mit reicher warmblonder Haarmasse ausgestattete Person auf die Erscheinung einer lieblichen Be-

1) *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari* per Giuseppe Colombo. Torino, Frat. Bocca 1881, S. 86.

wohnerin jenes Thales, wo es noch heute an solchen schönen Gestalten keinen Mangel hat, zurückzuführen ist. Die Zierlichkeit, der bis ins einzelne gehende Schmuck, den der Künstler in dem in glühendem Kolorit gehaltenen Mailänder Gemälde ganz bewusst con amore gemalt zu haben scheint, bekräftigt eine derartige Hypothese. Steht man vor dem Bilde, so ist man wahrhaftig berechtigt anzunehmen, dass die innersten Gefühle den Maler bei der Lösung der Aufgabe inspirirten. Dem Ideale einer Madonna entspricht diese Gestalt allerdings am wenigsten.

Eine andere weltliche Pracht ist diejenige, die uns aus dem erotischen Gemälde von Paris Bordone entgegen strahlt. Da sich der Reiz desselben ganz speziell in der wunderbaren Farbe und deren Abstufung offenbart, kann man sich nach einer blassen Abbildung keinen Begriff des Werkes machen.

Madonna mit dem Kinde. Von G. Ferrari.
(Nach einer Photographie von C. Marcozzi in Mailand.)

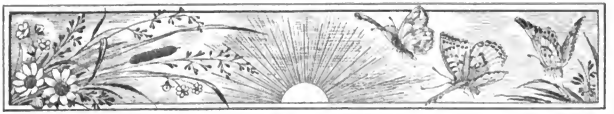
Eine junge weibliche Person von blühendem Aussehen, regelmäßigen Zügen und vollen Formen steht in der Mitte vor einer Brüstung, indem sie ihr Haupt in Dreiviertelansicht auf die rechte Schläfe eines angehenden Dreißigers senkt. Während sie sich an die Brust des Mannes lehnt, streckt er gegen ihre linke Hand die seine vor, eine massive goldene Ring-

kette darzubieten und sie so für sich zu gewinnen, ungeachtet der Gegenwart eines zweiten Mannes, dessen Kopf, von einem etwas unbestimmten Ausdruck, fast im Profil hinter der rechten Schulter der Frau im Hintergrunde zum Vorschein kommt. Erkläre man sich den Ursprung des Süjets wie man will, man sieht, dass es auf der Veranschaulichung eines echt menschlichen Vorkommnisses beruht, und zwar mit einer Auffassung, die als echt venetianisch zu bezeichnen ist. Als Sittenbild betrachtet, liegt eine innige Empfindung darin, speziell in der kaum gedämpften Sinnlichkeit, welche sich in dem Antlitze des Mannes kund giebt, im Gegensatze zu der gelassenen Harmlosigkeit, mit der die Frau dasteht. Als Werk der Malerei stellt sich das Bild uns wie ein Nachklang einer Giorgionesken Darstellung dar, sowohl in der Komposition als auch durch die herrlichen Farbenakkorde. Der Eindruck, den man bei der Betrachtung des natürlichen Kontrastes zwischen den zwei Hauptfiguren empfängt, kann man gar nicht beschreiben. Gegen die üppige Dirne im lichtgrünen Gewande, im Glanze ihres zarten Inkarnats und des rotblonden Haares sticht die bereits etwas abgemattete bräunliche Gestalt des Liebhabers auf merkwürdige Weise ab. Auch die Modellirung der beiden Köpfe ist von einer Feinheit und einer Durchführung, wie sie Paris nur zur Zeit seiner höchsten Leistungen erreicht hat.

Diese zwei vorzüglichen Bilder also, welche jeder vornehmsten Sammlung zur Zierde gereichen würden, sind nunmehr dem Genusse des Kunstpublikums zugänglich gemacht, nachdem sie die Verwaltung der Galerie von der Familie Prinetti aus Mailand, wo sie seit vielen Jahren aufbewahrt waren, unmittelbar für den Preis von 55000 Lire erstanden.

Dieser Preis wird wohl heutzutage von vielen mehr oder weniger Sachkundigen für die Verhältnisse der italienischen Kunstanstalten als etwas hoch erachtet. Immerhin mag er durch den erheblichen Wert der Kunstwerke gerechtfertigt werden, und die Galeriedirektion demnach mit diesem Ankauf klüger gehandelt haben, als wenn sie sich einige Monate vorher auf einer Auktion von dem trügerischen Anschein eines vermeintlichen Correggio hätte locken lassen, welcher nunmehr in einer der bekanntesten deutschen Galerien seinen Platz, wenn auch einen recht bescheidenen, eingenommen hat.

Ein drittes Gemälde, welches als Geschenk der Gebrüder Brambilla in den Brerapalast übergegangen, gehört dem Mailänder Ambrogio Borgognone an. Es besteht aus zwei Teilen, nämlich aus einer viereckigen Tafel, welche oberhalb mit einer Lünette ergänzt wird. Unterhalb sind die Heiligen Hieronymus in der Wildnis, Katharina und Ambrosius (ein schöner, strenger Kopf), oben aber in Halbfiguren der tote Heiland zwischen Maria und Johannes. Dieses Werk eines der ausgezeichnetsten Kirchenmalers der Lombardei, wiewohl nicht unter seine vorzüglichsten zu rechnen, nimmt doch einen würdigen Platz ein in der Reihe der gleichzeitigen Vertreter der Schule, welche auf der größeren Wand im Saale der lombardischen Meister aufgestellt sind, und mag um den Wendepunkt des 15. und 16. Jahrhunderts entstanden sein.



DER DOM ZU MAINZ IN FRÜHROMANISCHER ZEIT.

VON *FRANZ JAKOB SCHMITT.*

MIT ABBILDUNGEN.

AM Ostchore und Mittelschiffe des heutigen Mainzer Domes dürften sich die Grundlinien des ursprünglichen Baues, wie er von Erzbischof Willigis 978 gegründet und von seinen nächsten Nachfolgern, namentlich Bardo (1031—1051) fortgesetzt wurde, in der Plandisposition noch wohl erhalten haben. Allgemein anerkannt werden die beiden östlichen Rundtürme in Mainz als vom Urbaue herrührend; die zwei runden Türme am Westchore des Wormser Domes vom Neubaue 996—1016 mit den gleichen Lisenen und Gesimsen beweisen die Richtigkeit dieser Annahme. An die zwei Rundtürme des Mainzer Domes schließt sich heute noch ein Querhaus im Außenbau an, das im Innern durch die Einbauten von Kuppel, Durchgängen und darüber befindlichen Oratorien den Charakter des Querschiffes total verloren hat. In der Zeichnung Fig. 1 geben wir die Grundlinien des im Außenbau heute noch existirenden östlichen Querschiffes und lassen dabei alle Einbauten fort. Da haben wir denn die crux commissa, die T Form, wie sie die alten Basiliken Roms von St. Peter und von St. Paul fuori le mura aufgestellt, wie dieselbe von da auf den Urbau der Benediktiner-Abteikirche zu Saint-Denis (vergleiche den Grundriss bei Viollet-le-Duc, Dict. Bd. 9, S. 228 und hiernach Dehio und von Bezold, Kirchenbaukunst des Abendlandes, Tafel 42, Fig. 1) überging, welchen der Münster und St. Stephan in Straßburg, die Klosterkirche zu Eschau im Elsass und der Westchor des Domes in Augsburg (vergleiche Dehio und Bezold, Tafel 50, Fig. 5) bis auf den heutigen Tag bewahrt haben. Im Sprengel des Mainzer Erzbischofes haben diese T Form: 1) die Benediktiner-Klosterkirche in Steinbach (siehe Dr. Adamy, Die Einhardt-Basilika zu Steinbach im Odenwald, Hannover 1885), 2) die St. Michaels-Basilika auf dem oberen Heiligenberge bei Heidelberg und 3) die St. Remigius-Palastkapelle in Nieder-Ingelheim (vergleiche den Grundriss bei Dehio und Bezold, Tafel 42, Fig. 6). Das Querhaus in Mainz erhält auf unserm Grundrisse Fig. 1 eine lichte Breite von 12,0 m und eine Länge im Lichten von 30,50 m, und diese bescheidenen Maße bei einer Kathedrale sprechen an sich schon für eine möglichst frühe Planabfassung. Das Motiv der Kuppel kannte sicherlich der ursprüngliche Mainzer Domplan nicht, mit der Aufstellung desselben hängt auch der Umbau des Ostchores und zwar aus construktiven Gründen zusammen.

Franz Mertens sagt im Text seiner Denkmalkarte, Berlin 1864, Seite 18: „Der Einfluss der römischen Baukunst des Lokals ist am Mittelrhein nicht weniger wie anderwärts und am Niederrhein zu bemerken. Die Arkaden des Domes zu Mainz sind in der Gestaltung ihrer Figuren ganz eben solchen einer Wasserleitung bei Mainz nachgeahmt.“ Dies ist vollkommen richtig, und da die römische Wasserleitung, welche in einem oberen steinernen Leitungskanale auf circa 500 Pfeilern das Trinkwasser einer Quelle aus der Gegend bei Finthen am Dorfe Zahlbach vorüber nach dem Mainzer Castrum brachte, heute nur noch in dem aus unregelmäßigem Gussmauerwerke bestehenden Pfeilerkerne erhalten ist, so wird es sich empfehlen, einen ähnlichen römischen Aquädukt diesseits der Alpen zu suchen, der gleich dem bei Mainz Außenflächen von Quadersteinen besessen. Bei Saintes an der Charente findet man eine römische Wasserleitung, die Merian, Topographia

Galliens, zehnter Teil, Frankfurt am Main 1661, abgebildet hat. Auch hier war ein Thaleinschnitt, wie solcher nächst Zahlbach bei Mainz, zu überschreiten, und es ist interessant, wie die Römer ihre Aufgabe derart lösten, dass sie den gleichen Pfeilerquerschnitt von unten bis oben, unbekümmert um die Pfeilerhöhe, beibehielten. Wie dies bei dem Werke in Saintes, so war es wohl ganz ebenso bei dem in Mainz. Aus der Zeichnung Fig. 2 geht hervor, dass das Kämpfergesims nur nach der Tiefe, also unter der halbkreisförmigen Wölbung der Gurtbogen ausgeführt gewesen ist. Ein so mächtiges solides Bauwerk, wie dieser aus etwa 500 riesigen Pfeilern bestehende römische Aquädukt bei Mainz, stand sicher zur Karolingerzeit noch wohlerhalten aufrecht und hat erst in späteren Jahrhunderten für Neubauten als Steinbruch gedient. Ein solches Riesenwerk musste Eindruck machen und hat ihn gemacht. Die Arkaden der Einhardt-Basilika in Steinbach, vollendet 827, zeigen bereits einen Anschluss an das Mainzer Vorbild aus der Römerzeit; Pfeiler von quadratischem Grundrisse, die Lichtweite $2^1/_4$ der Pfeilerstärke, somit Proportionen, welche schon beim Aquädukt erscheinen; auch das Kämpfergesims nur nach der Tiefe, da wie dort. Die St. Michaelis-Basilika auf dem oberen Heiligenberge bei Heidelberg hat wohl ganz ähnliche Proportionen bei ihren Bogenstellungen aus der Zeit von 883—891 gehabt. (Siehe Schleunings baugeschichtliche Studie auf Grund der vom Großherzoglich Badischen Kultusministerium im Sommer 1886 veranstalteten und vom Architekten Schleuning geleiteten Ausgrabungen.)

Betrachtet man das Langhaus des Mainzer Domes, so findet man das erste östliche Joch vom Mittelschiffe in der Gestaltung, welche die Abbildung Fig. 3 giebt. Wiederum genau die römische Wasserleitung, gleiche Proportionen und das Fehlen des Kämpfergesimses in der Vorderfront der Pfeiler und zwar bei dem auf der Nord- wie auf der Südseite. Dazu kommt, dass das Fenster genau in der Achse der Pfeileröffnung erscheint, was bei allen folgenden nicht mehr stattfindet (siehe Fig. 1 den Grundriss in der Höhe der Mittelschiffsfenster), da sind immer je zwei Fenster zu einem Paar zusammengerückt und zwar aus dem konstruktiven Grunde, um die Ortbogen für die Kreuzgewölbe des Mittelschiffes bequem und solid herstellen zu können. (Siehe die Aufnahmen des Mainzer Dombaubureaus in dem 1886 bei Ernst und Korn in Berlin erschienenen Werke „Der Dom zu Mainz“ von Dr. Schneider.) Endlich fehlt im ersten Joche das Arkadengesims im Innern und die Lisene mit zugehörigem Rundbogenfriese

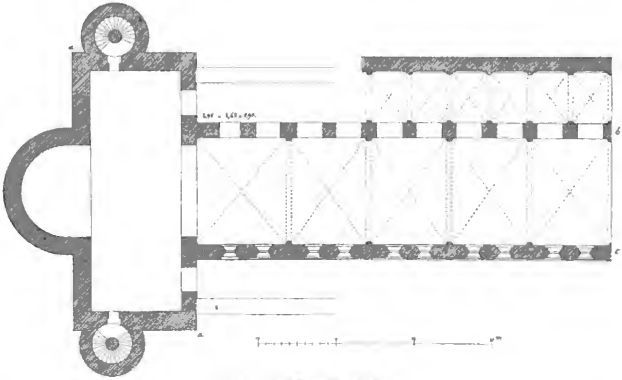


Fig. 1. Grundriss des Domes zu Mainz.

außen. Das Resultat unserer Betrachtung ist, dass wir im Ostjoche des Mainzer Domes das primitive Bausystem heute noch besitzen, welches dem flachgedeckten Basilikenbau entsprach; dagegen in allen folgenden Jochen das auf Überwölbung berechnete System der Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen, mit den Blendarkaden nebst Arkadengesims innen, den Lisenen und Rundbogenfriesen außen. Vgl. Fig. 4. Wie der Grundriss Fig. 1 zeigt, beginnt die Arkadenstellung beim Triumphbogen mit einem gewaltigen Pfeiler von 2,95 m, worauf dann eine Öffnung von 2,65 m und der freistehende Pfeiler mit nur 1,90 m folgen. Offenbar hatte der alte Dom am Triumphbogen keinen Kreuzpfeiler, wie die Benediktiner-Abteikirche zu Limburg an der Haardt. (Siehe Dr. Fr. X. Geier und Görz, Denkmale romanischer Baukunst am Rhein. 1846 ff. II, Tafel 4,5), sondern einen Pfeiler von T Form, wie wir solchen in der Kirche zu Hersfeld sehen, welches berühmte Benediktinerkloster zum Sprengel des Mainzer Erzbischofes gehörte. In der St. Michaels-Basilika auf dem oberen Heiligenberge bei Heidelberg finden wir ebenfalls vom Karolingerbaue für den, in Rede stehenden Pfeiler die gleiche T Form. In Mainz dasselbe angenommen, haben wir damit eine Erklärung für den 2,95 m langen Endpfeiler der Arkadenstellung des Mittelschiffes, gleichzeitig aber auch das Fehlen der Pfeiler und Gurtbogen gegen Osten, somit die auf den altrömischen Basiliken von St. Peter und von St. Paul fuori le mura basirende Querschiffgestaltung, die wir auch am Dome zu Salerno (Dehio und von Bezold, Tafel 67, Fig. 9) und in Hersfeld finden. Der ursprüngliche Mainzer Dom war eine Anlage von T Form mit Concha direkt am Querschiffe, also wie der Straßburger Münster, beide aber anfänglich ohne Kuppeln! Hält man hieran fest, so löst sich die ganze Entwickelung leicht und einfach. Als man sich später in Mainz zum Aufbau einer achteckigen Ostkuppel direkt an der Concha entschloss, da erst gab man das bis dahin bestandene Querschiff im Innern, und zwar aus konstruktiven Gründen auf, weil die zwei Gurtbogen der Längenachse wohl gegen das Mittelschiff, nicht aber gegen die Concha das erforderliche Widerlager für den Seitenschub besessen hätten. So entstanden die zwei Mauern unter der Kuppel nach Nord und Süd, es entstand die zwei- bez. dreigeschossige gewölbte Anlage in den beiden Armen des ursprünglich ungeteilten östlichen Querschiffes.

Das heutige Mittelschiff des Mainzer Domes hat vom Triumphbogen des Ostchores bis zu dem des Westchores eine Länge im Lichten von rund 53 m und hätten wir es hier mit einer einheitlichen Komposition zu thun, so würden die fünf Gewölbe des Mittelschiffes von ganz gleicher Jochweite sein; so ist es bei den sechs Kreuzgewölben des Kaiserdomes in Speier, so ist es bei den fünf Mittelschiffsgewölben des Wormser Domes. In Mainz aber ist das östliche Gewölbejoch des Mittelschiffes vom Triumphbogen bis zum nächsten Quergurtbogen 11,40 m und alle vier folgenden haben nur rund 9,80 m. Es erklärt sich dies aus dem Beibehalten des alten Bauteiles nächst dem östlichen Triumphbogen und so haben wir denn auch durch die heutigen fünf Kreuzgewölbe des Mittelschiffes die zwei verschiedenartigen Bausysteme des Mainzer Domes bewiesen (siehe Grundriss Fig. 1). Quader von Kalkstein bilden das sichtbare Baumaterial im ganzen Mittelschiffe vom Fußboden bis zur Sohlbank der Fenster, von da ab Bruchsteinmauerwerk aus den Kalksteinbrüchen bei Weisenau und anderen Orten nächst dem Rheine oberhalb Mainz. Weißer Sandstein ist zu den Gewölbegurtbogen, Gewölberippen und Schlusssteinen verwendet. All dies war leicht zu konstatiren, als die Domkirche eingerüstet und von der weißen Tünche behufs teilweiser Bemalung in der Zeit von 1859 bis 1864 befreit wurde. Das beim Mittelschiffe zur Verwendung gekommene Baumaterial liefert die Fortsetzung von dem bereits bei den Untergeschossen der zwei runden Osttürme gewählten. Das Mauerwerk besteht hier aus den nahen Kalksteinbrüchen; dass man zu den Treppenstufen und der inneren vollen Treppenspindel

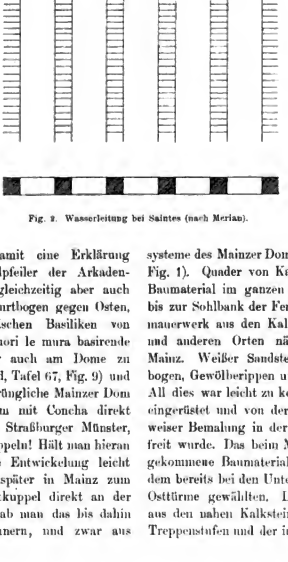


Fig. 2. Wasserleitung bei Saintes (nach Merian).

rote und weiße Sandsteine und keine Kalksteine verwandte, erklärt sich einfach aus der größeren Solidität der ersteren gegenüber der weit geringeren des Kalksteines der Mainzer Gegend. Zur Konstruktion der Mittelschiffspfeiler und Mauern, der Scheidebogen, der Fensternischen und deren Bogenwölbsteine genügte vollkommen die den Kalksteinen aus der Nähe von Mainz innewohnende rückwirkende Festigkeit und so wählte man dies nächste Steinmaterial bei den runden Osttürmen und beim Mittelschiffe, das zu seiner Ausführung die größten Massen verlangte. Aus der Beschaffenheit der Kalksteine, dass sie große Dauer im Froste haben, dagegen beinahe alle dem Mauerfraße unterworfen sind und der Einwirkung des Feuers nicht zu widerstehen vermögen, erklärt sich hinlänglich die Notwendigkeit der gänzlichen Erneuerung der Mittelschiffspfeiler des Mainzer Domes, als man beschloss, die durch viele Feuersbrünste zerstörte, bisher flachgedeckte Basilika in eine auch im Mittelschiffe gewölbte zu verwandeln. So blieb denn nur ein Rest vom ehemaligen alten Bausystem, das östliche Joch der Nord- und Südseite; das noch brauchbare Kalksteinmaterial der übrigen alten Joche fand Neuverwendung in allen Westjochen bei den für die Überwölbung nunmehr mit Halbsäulen versehenen neuen Schiffspfeilern. Als man aber einmal die Nachteile der Kalksteine, namentlich ihre geringe Feuerbeständigkeit erkannt hatte, ging man bei den ferneren Bauausführungen des Mainzer Domes, wie dem Neubau des Ostchores samt Concha, dem Neubau der zwei Seitenschiffe des Langhauses, endlich des ganzen Westchores mit zugehörigem Querschiffe, zum Sandsteine über, der größere rückwirkende Festigkeit und bedeutendere Widerstandsfähigkeit bei Feuer darbot; so wurden denn alle ferneren Konstruktionen aus Vogesen- und Mainsandstein hergestellt, Tuffstein vom Niederrhein aber wurde zu den Gewölben verwandt, wozu er sich vorzüglich eignete. Gleiches geschah noch bei sämtlichen Gewölben der im 18. Jahrhunderte neu erbauten Mainzer St. Peterskirche.

Fig. 3. Frühromanisch.

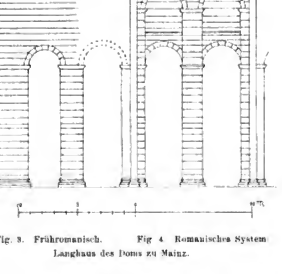


Fig. 4. Romanisches System Langhaus des Doms zu Mainz.

Die Pfeiler der römischen Wasserleitungen bei Mainz und bei Saintes hatten quadratischen Grundriss, und von Interesse ist es, zu beobachten, dass man bei den drei mittelrheinischen Domen den gleichen Querschnitt wählte, hierin zunächst wohl dem römischen Vorbilde bei Mainz folgend, womit man aber sicherlich von Anfang an die Absicht verband, die Seitenschiffe einzuwölben. Ohne diese ursprünglich beabsichtigte und ausgeführte Einwölbung der Seitenschiffe anzunehmen, wäre nämlich eine Pfeilerstärke von rund 2 m Länge und 2 m Breite, also eine Grundfläche von rund 4 qm ganz undenkbar. Wenn man um das Jahr 1030 die Scheidbogen und die darüber aufsteigenden Mittelschiffmauern mit nur 1 m in der Benediktinerabteikirche zu Limburg an der Haardt zur Ausführung brachte, so kann man gleichzeitig im nahen Speier, Worms und Mainz unmöglich Pfeiler, Scheidbogen und Obermauern mit rund 2 m planen und ausführen, wenn in allen vier Kirchenbauten mit ungefähr gleich breiten Mittel- und Seitenschiffen hätten flache Holzdecken im ganzen Langhause gemacht werden sollen. Die Mittelschiffmauern in der Abteikirche zu Limburg haben bei 45,20 m Länge eine Stärke im Verhältnisse zu ihrer Höhe gleich 1 : 20; dasselbe im Mainzer Dome bei 53 m Länge gemessen ergiebt gleich 1 : 13. Aus diesem großen Unterschiede geht hervor, dass die von Erzbischof Bardo (1031—1051) im Jahre 1036 geweihte Mainzer Domkirche ohne Zweifel Gewölbe in den Seitenschiffen besaß; dass sie aber nur eine getäfelte Holzdecke über dem Mittelschiffe hatte, ist urkundlich festgestellt. Haben wir aber

[illegible] pinx. W. Steelink sc.

DIE JUDENBRAUT

[illegible] v. F. A. Brockhaus in Leipzig Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig

in den heutigen Langhauspfeilern der drei mittelrheinischen Dome das Bild der ursprünglichen erhalten, so können wir damit auch die Absicht konstatiren, dass eine Überwölbung der Seitenschiffe bereits anfänglich projektirt war. Wirft man einen vergleichenden Blick auf die Grundrisse der drei Dome, so findet man nur beim Wormser heute noch quadratische Felder bei den Kreuzgewölben der Seitenschiffe, während sowohl Speier als auch Mainz stark oblonge Felder besitzen. Vor und um das Jahr 1000 suchten aber überall die Konstrukteure quadratische Felder herzustellen, wenn sie Kreuzgewölbe zur Ausführung brachten. Man vergleiche die Kreuzgewölbe des 804 geweihten Münsters zu Aachen, die der Klosterkirche zu Ottmarsheim, deren Einweihung 1054 erfolgte und die ursprünglich mit Kreuzgewölben überdeckten zwei Seitenschiffe des 1049 geweihten Langhauses von St. Marien im Kapitol zu Köln, und man wird die Richtigkeit obiger Darlegung bethätigt finden. Im Wormser Dome stehen die Umfassungsmauern des Langhauses heute noch auf den ursprünglichen Fundamenten; dies ergiebt sich aus den quadratischen Feldern der Kreuzgewölbe der Seitenschiffe (siehe die Zeichnungen bei Viollet-le-Duc, Dict. Bd. 9, S. 245). Beim alten Dome von Mainz waren sicherlich ebensolche Kreuzgewölbe, wie in Worms über quadratischen Feldern hergestellt und damit haben wir bei der Rekonstruktion in Fig. t an Stelle der heutigen 6,57 m breiten Gewölbe solche von etwa 5 m uns zu denken. Haben wir aber nur Seitenschiffe von diesem geringeren Breitenmaße beim Mainzer Dome, so erhalten wir damit auch ein Querschiff im Osten, welches nicht, wie heute der Fall, mit den Seitenschiffen eine Außen- und Innenflucht gemeinsam hat.

Karlsruhe.

REMBRANDTS RUTH UND BOAS.

Es ist ein weitverbreiteter Irrtum, dass erst in unserm Jahrhunderte Rembrandt als der größte Maler der holländischen Schule geehrt worden sei; nichts ist unwahrer, als diese Behauptung. Kaum je hat ein Maler einen so direkten Einfluss, nicht nur auf seine zahlreichen Schüler, sondern auf alle, sogar ältere Zeitgenossen, ausgeübt. Schon in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gab es Rembrandt-Sammler, die ihres Gleichen in späteren Zeiten nicht gehabt haben. Der 1739 verstorbene Valerius Rover in Delft hatte sich acht seiner Meisterwerke erworben, die 1741 im Haag versteigerte Sammlung Bicker van Swieten hatte zehn Bilder aufzuweisen, und die des Grafen Wassenaer van Obdam 1750 elf. In den Auktionskatalogen aus jenen Zeiten sind die Zusätze „en overheerlyk stuk" oder „niet minder als van Titinen" charakterisirend. Aber nicht nur bei Malern und Sammlern, auch bei dem „profanum vulgus" war Rembrandt bekannt und beliebt. Ein Zeugnis dafür geben die Namen, die man seinen Bildern beilegte, und an welche sich allerhand Geschichtchen und Namen knüpften. Wusste man nicht, wen ein Porträt oder Studienkopf vorstellte, so wurde Grotius, Janscnius, Tromp, de Ruyter, Turenne, le connétable de Bourbon oder Rembrandts Vergolder, sein Koch u. s. w. daraus gemacht. Biblische Gegenstände wurden zu populären Darstellungen aus der Landesgeschichte. Aus „Simson bedroht seinen Schwiegervater" machte man „Adolf von Geldern bedroht seinen alten Vater" die Prophetin Hanna mit Samuel wurde sogar in den Dichter Jakob Cats mit dem Prinzen Wilhelm II. umgetauft. Alle Bilder mussten einen volkstümlichen Namen erhalten. So ging es auch mit dem Bilde, das hier in Radirung[1]) beigegeben ist, mit einer der Perlen des Amsterdamer Reichsmuseums, der sogenannten „Judenbraut". Es giebt zahlreiche Judenbräute Rembrandts, so in der Ermitage in St. Petersburg, in der Sammlung des Herrn Edmund Lechmere, beim Grafen Lanckoronki in Wien, aber mit unserm Gemälde haben alle diese Bilder keine Verwandtschaft. Leider können wir das 1854 mit der Sammlung van der Hoop der Stadt Amsterdam legirte Bild nicht weiter verfolgen als bis zum Jahre 1825, als es einem Herrn Vaillant gehörte. In späteren Zeiten hat man oft versucht, die dargestellten Personen in den Kreis von Rembrandts Verwandten hinein zu ziehen, und hingewiesen auf Ähnlichkeiten mit dem

1) Die Radirung rührt, wie die nach dem „Kanonenschusse" von W. van de Velde im I. Jahrgange der Neuen Folge dieser Zeitschrift von *W. Steelink* d. ä. in Amsterdam her. Es ist der Vater des jüngeren *Wilm Steelink*, welcher letztere sich gleichfalls seit einiger Zeit auf dem Gebiete der Radirung hervorgethan hat, u. a. durch das Werk „Alte Kunst im Privatbesitz in Holland, 30 Radirungen" und durch zwölf Blatt nach Israels.

gleichzeitigen Familienbildnisse in Braunschweig, jedoch immer erfolglos. Mir ist es einleuchtend, dass wir es mit einer biblischen und zwar alttestamentlichen Darstellung zu thun haben, und Dr. Bredius nennt sie in seinem Katalog „Ruth und Boas", was wohl zutreffend sein mag. Das wundervolle Bild ist nicht datirt, giebt uns aber eines der letzten, vielleicht gar das letzte Werk aus des Malers Werkstatt, worin er sich noch einmal in seiner vollen Meisterschaft der Pinselführung offenbart.

Rotterdam. *E. W. MOES.*

KLEINE MITTEILUNGEN.

* Die *„Ezel auf den Dünen"*, welche W. *Weerdt's* treffliche Radirung den Lesern vorführt, sind alte Freunde des Badepublikums, namentlich der Jugend, die damit in den eleganten belgischen Küstenorten ihre Strandkavalkaden aufführt. Als Gemälde von *J. H. L. de Haas*, wie sie hier erscheinen, werden sie manchem Besucher der Münchener Jubiläumsausstellung von 1888 gewiss in lebhafter Erinnerung sein; denn sie gehören zu den tüchtigsten Leistungen dieses ausgezeichneten Künstlers, der bekanntlich in Brüssel zu den maßgebenden Meistern zählt. Kecker Vortrag, verbunden mit feiner Empfindung für Ton und Farbe, charakterisiren seine Malweise. Trotz des starken, pastosen Farbenauftrags, welchen de Haas liebt, haben seine Bilder etwas ungemein Weiches und Einschmeichelndes. Er malt ausschliesslich Tiere, weiss ihnen aber stets eine stimmungsvolle landschaftliche Umgebung zu schaffen, deren lokale und momentane Stimmung, wie auf unserem Bilde die heisse, träge Mittagszeit, immer aufs feinste beobachtet und wiedergegeben ist.

Bj. *Zum Teppich von Bayeux.* Einer Mitteilung von W. *Wattenbach*, Lateinische Gedichte aus Frankreich im 11. Jahrhundert in den Sitzungsberichten der Königl. preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1891, VII. 5. Februar, entnehmen wir folgende beachtenswerte Stelle: „Wir wissen sonst nichts von diesem Gedicht des Archidiakonus Ingelran über die Thaten des Königs Wilhelm von England, welches er an dessen hochgepriesene und auch sonst vielgefeierte Tochter Adela richtete. Dagegen hat L. Delisle (Mémoires de la Société des Antiquaires de Normandie. Sér. III. Tome XXVIII. Caen 1871) ein sehr umfangreiches Gedicht des Balderich von Bourgueil veröffentlicht, welches an dieselbe Adela gerichtet ist. Dem Büchlein wird mitgeteilt, was es alles schen wird, und dazu gehört auch ein *Teppich*, auf welchem die Eroberung von England dargestellt ist, die Balderich bei dieser Gelegenheit schildert. Er sagt freilich selbst, nachdem er das Gemach der Gräfin beschrieben hat:

Ecce cooptavit thalamum tibi pagina nostra,
Inque tui laudem sollicitata fuit:
Nempe decet talem talis thalamus comitissam,
At plus quod decuit, quam quod erat, cecini.

Aber wenn wir auch hiernach uns hüten müssen, zu viel Gewicht auf die Beschreibung zu legen, so ist doch, wie Delisle richtig bemerkt, die Ähnlichkeit mit dem noch erhaltenen Teppich von Bayeux sehr groß, und deshalb die Kenntnis dieser Schilderung sehr wichtig für die Beurteilung jener so überaus merkwürdigen Stickerei. Adela war damals Gräfin von Blois. Ihre Geburt wird um 1060 angesetzt, doch muss sie nach dem Gedicht an Ingelran erst nach der Eroberung von England geboren sein. Im Jahre 1081 wurde sie mit den Grafen Stephan vermählt, welcher 1088 Graf von Blois wurde; 1122 hat sie sich in das Kloster Marcigny zurückgezogen, wo sie 1137 starb. Balderich war von 1079 bis 1107 Abt von Bourgueil, dann 1107 bis 1130 Bischof von Dol.

*** *Die architektonischen und plastischen Doubletten aus Olympia*, welche von der griechischen Regierung dem Deutschen Reiche überlassen worden sind, sind, wie wir der „Post" entnehmen, jetzt im Berliner Museum angekommen. Es sind u. a. vier römische Porträtstatuen, fünf Löwenköpfe von der Sima des Zeustempels, einzelne Architekturstücke vom Schatzhause der Geloer, der Megarever, der Sykonier, vom Philippeion, vom Leonidaion, von der Palästra, von der Südhalle und von der Exedra des Herodes. Im wesentlichen sind es Architekturteile. Immerhin werden sie, mit den Architekturstücken von Pergamon vereint, einen ganz beträchtlichen Teil der geschichtlichen Entwickelung griechischer Baukunst dem Beschauer vor Augen führen. Denn während jene oben erwähnten Schatzhäuser in sehr alte Zeiten hinaufführen, gehen die Beweisstücke aus Pergamon bis zu phantastischen Produkten später römischer Bauweise. Es besteht die löbliche Absicht, in den zukünftigen neuen Museumsbauten eine besondere Abteilung für Architektur in Originalen zu eröffnen. Hauptsächlich aus diesem Gesichtspunkte gewinnen die an sich unscheinbaren Erwerbungen aus Olympia doch einen neuen Wert.

* *Prof. Josef Langl* in Wien, unser langjähriger Mitarbeiter, hat kürzlich eine große Ansicht von Wien und Umgebung vollendet, welche für die Reproduktion in Heliogravüre und Photographie bestimmt und ganz danach beschaffen ist, um allen Besuchern der Kaiserstadt sich als wertvolles Erinnerungsblatt zu empfehlen. Langl hat den Standpunkt für seine Aufnahme auf der Höhe der Stephaniewarte auf dem Kahlenberge genommen, so dass sich das Bild nahezu wie aus der Vogelschau betrachtet darstellt. Man übersieht nicht nur die Stadt und das Donauthal bis zu den Höhen bei Allenburg, sondern auch das ganze Waldgebiet an der West- und Südhalm bis zum Schneeberg. Dabei ist kein wichtiger Bau, kein interessanter Punkt in der Umgebung ohne klare Zeichnung geblieben. Das in bräunlichgrauen Tönen gehaltene Riesenbild misst 3 m Länge und 2 m Höhe. Die von Blechinger und Angerer ausgeführten Reproduktionen erscheinen demnächst in Hölderschen Verlage.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

W. Woerle sculpt.

ESEL AUF DEN DÜNEN

Verlag v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

Sklaventransport durch die Wüste. Von W. Gentz. Gemälde im städtischen Museum zu Stettin.

WILHELM GENTZ.

VON *ADOLF ROSENBERG.*

MIT ABBILDUNGEN.

I.

Als Wilhelm Gentz am 23. August 1890 auf der Neige seines 68. Lebensjahres starb, fand ein künstlerisches Schaffen seinen Abschluss, das noch nicht einen Schritt von der seit dreissig Jahren behaupteten Höhe abwärts gestiegen war. Der unstillbare Wissenstrieb und Schaffensdrang, die von Jugend auf die Triebfedern seines Denkens und Thuns gewesen, hatten den Künstler im November 1889 nach Tunis und Tripolis gedrängt, wo er die Luft-, Licht-, Sonnen- und Menschenstudien fortsetzen wollte, zu denen ihm eine 1876 unternommene Reise nach Algier den ersten, unvergesslichen Anreiz gegeben hatte. Den ungünstigen Witterungsverhältnissen Trotz bietend, unbeirrt durch den Wechsel der afrikanischen Sonnenhitze mit der Kühle der Morgen und Abende, hat er dort noch eine lange Reihe von Studien in Öl, Aquarell und Bleistift gesammelt, deren Frische und Schärfe in Erfassung und Wiedergabe der charakteristischen Eigentümlichkeiten, der gewählten Luft- und Lichtstimmung, des die künstlerische Phantasie befruchtenden Moments uns dafür zeugen, dass Auge und Hand noch in ungebrochener Kraft einem Körper gehorchten, in den der Keim der Zerstörung bereits eingedrungen war.

Willenskraft und Charakterfestigkeit haben Wilhelm Gentz auch vor dem Schicksal bewahrt, dem viele seiner Kunstgenossen anheimfallen, denen ein günstiges Los die ersten Wege durch das Dickicht des Lebens geebnet hat. Als der Sohn eines begüterten Kaufmannes in Neu-Ruppin, der Geburtsstadt Schinkels, am 9. Dezember 1822 geboren, fand er in der Stadt selbst zwar keine Gelegenheit, den früh erwachenden Nahrungstrieb der schaffenden Phantasie zu befriedigen; aber der Zeichenlehrer des Gymnasiums und die Lektüre von Reisebeschreibungen aus dem Orient wirkten doch zusammen, um seinen Wünschen und Hoffnungen ein Ziel zu geben, das freilich erst nach und nach aus dem schwankenden Dämmerlicht heraustrat. Anfangs regten Wanderungen nach Berlin, Dresden, Lübeck, Kopenhagen und anderen Kunststädten sowie die Beschäftigung mit den Werken Lessings, Goethe's und Winckelmanns mehr seinen plastischen als seinen malerischen Sinn an, und als er Ostern 1843 nach beendigtem Gymnasialkursus auf die Universität nach Berlin ging, hörte er zuerst Vorlesungen über Ästhetik, in der Absicht, die Theorie vor der praktischen Kunstübung kennen zu lernen. Nachdem er sich endgültig für die Malerei entschieden, machte er seine Studien auf

der Kunstakademie und arbeitete darauf einige Zeit in A. v. Kloebers Atelier, sah sich aber dort wie hier so wenig gefördert, dass er beschloss, nach Antwerpen zu gehen, von wo kurz zuvor (1842) den Berliner Künstlern in den Gemälden Gallaits und de Biéfve's eine neue koloristische Offenbarung gekommen war. Nach den Mitteilungen Fontane's[1]) in seiner Lebensbeschreibung des Künstlers, die sich zum größten Teil auf dessen eigene Aufzeichnungen stützt, ist Gentz anfangs 1845 in Antwerpen eingetroffen. Ob er nun auf der Hinreise oder in einer späteren Zeit Dresden berührt und in der dortigen Galerie Studien gemacht, wissen wir nicht genau. Aus zwei kleinen Kopien nach der „Anbetung der Könige" und der „Auffindung Mosis" von Paul Veronese, die der Katalog der Ausstellung seiner Werke in der Berliner Nationalgalerie[2]) dem Jahre 1845 zuschreibt, können wir jedoch entnehmen, dass bereits um diese Zeit der unter Venedigs Himmel ausgereifte Kolorist sein malerisches Vorbild war, an dem er auch später noch festhielt, als sich sein Gesichtskreis erweitert hatte.

Wilhelm Gentz.

In Antwerpen malte er neun Monate lang zumeist Studienköpfe und von da begab er sich, nachdem er inzwischen eingesehen hatte, dass die moderne koloristische Bewegung nicht von Antwerpen, sondern von Paris ausgegangen war, im Herbst 1845 nach der französischen Hauptstadt, wo er zunächst in das Atelier Gleyre's eintrat, dessen Vorliebe für den Orient bei Gentz auf warme Sympathien stieß, die durch seine Jugendlektüre in seiner Phantasie feste Wurzeln gefasst hatten. Unter diesem Gesichtspunkte beurteilte er auch die damals herrschenden, auf- und niedergehenden Richtungen in der französischen Malerei. „Vernet und Delaroche", so schreibt er in seinen Aufzeichnungen, die zugleich für die eigene Beurteilung seiner Künstlernatur charakteristisch sind, „galten bei meiner Ankunft in Paris schon als abgethan. Da mir eigentlich der geschichtliche Sinn abgeht, so lag mir P. Delaroche ferner. An Horace Vernet interessirte mich das orientalische Element in seinen Bildern und die Anwendung desselben auf biblische Darstellungen. Am meisten war ich berauscht vom Kolorit des Delacroix. Ich sage absichtlich „berauscht", da ich mir selbst keine Rechenschaft darüber zu geben wusste. Delacroix hat sehr wenig Schüler gebildet und besaß auch kein Schüleratelier. Das bedeutendste und am zahlreichsten besuchte Atelier hatte Delaroche, welches Atelier, als ich nach Paris kam, an Delaroche's Stelle, der es aufgegeben, Gleyre übernommen hatte. Einige Jahre darauf besuchte ich auch das Couture-Atelier. Bei Gleyre glaubte ich mich in der Zeichnung befestigen zu können; Couture war mehr Kolorist. Durch seine

1) In der Zeitschrift „Deutschland" (Glogau 1880), Nr. 1—10.

2) Verfasst von v. Donop (Berlin 1890).

„Décadence des Romains“ (richtig: „Les Romains de la décadence“) hatte dieser letztere großes Aufsehen gemacht und einen bedeutenden Zufluss an Schülern erhalten, besonders auch von Deutschen, Feuerbach und Henneberg unter ihnen. Gleyre, ein Schweizer aus Genf, war ein nobler Charakter, hoch und klassisch gebildet, verkehrte viel mit Schriftstellern, war uneigennützig . . . Sein Horizont war ein weiterer als der von Couture, der mit Vorliebe von dem „art parisien“ sprach. Couture's Römer waren Pariser. Jeder lernte bei ihm schnell. Aber seine

Knabenstudien von W. Gentz.

Lehre war ein Rezept, ein Schema. Man musste sich später dessen wieder zu entledigen suchen; in der That, er war hauptsächlich Techniker, und Gleyre sagte von ihm, freilich zu weit gehend, „dass er nur die cuisine de la peinture verstünde . . .“ Couture's Ideal in der Malerei war Paul Veronese.“

Die in Paris entstandenen Arbeiten des jungen Berliner Malers führen dieses Gesamtbild in einzelnen Zügen aus. Die Schülerthätigkeit in den Meisterateliers befriedigte seine Arbeitslust keineswegs. Die Lehren der lebenden wollte er an denen der toten Meister kontroliren, und so studirte und malte er fleißig im Louvre nach Venezianern und Spaniern, und da er nicht von Delacroix selbst lernen konnte, kopirte er wenigstens dessen Bild „Algierische Frauen im Gemach“, das damals (noch im Luxembourg-Museum befindlich) als eine der feinsten Blüten der noch im ersten Aufschwunge begriffenen Orientmalerei galt. Über Veronese war Gentz zu Tizian und dann zu den Spaniern gekommen, die ihn so mächtig anzogen, dass er sie an der Quelle, unter ihrer heimatlichen Sonne noch tiefer kennen zu lernen beschloss. Im Jahre 1847 unterbrach er seine Studien bei Gleyre und begab sich nach Madrid, wo er im Museum des Prado drei Monate lang kleine, skizzenhafte Kopien nach Tizian, Velazquez (Übergabe von Breda, Reiterbildnis des Herzogs von Olivarez), Ribera, Alonso Cano u. a. anfertigte. In unserer Zeit, welche die Stellung des Velazquez in der Geschichte der Malerei erst in das richtige Licht gerückt hat, ist es von Interesse zu erfahren, dass das Urteil eines so feinsinnigen Malers wie Gentz mit den Forschungen und Urteilen der Kunstgelehrten in den entscheidenden Punkten zusammentrifft. „Velazquez ist“, so sagt Gentz in seinen Erinnerungen, „vielleicht der Maler, der den Übergang zur modernen Auffassung der Malerei einleitete. Er war wenigstens der erste Geschichtsmaler im eigentlichen Sinne des Wortes in seinem berühmten Gemälde, „Las Lanzas“ genannt, welches die Übergabe von Breda darstellt . . . Velazquez' Genrebilder mit lebensgroßen Figuren sind auch schon im modernen Sinne konzipirt, z. B. der Besuch in einer Gobelinfabrik, ein Bild, das Gerüme für das bestgemalte Bild überhaupt erklärt hat . . . Die Porträts des Velazquez stehen in ihrer Art auf dem

Gipfelpunkt des Erreichbaren.“ Trotz aller Bewunderung vor den Spaniern hat Gentz, nachdem er fertig geworden, niemals in ihrer Weise gemalt. Als er in späteren Jahren die Summe seiner Kunst und seines Lebens zog, bekannte er, dass der Farbenzauber stets den größten Reiz auf ihn geübt habe, „besonders der Tizians, der wohl auf diesem Gebiet das Vollendetste schuf.“

Durch jene Reise nach Spanien gewann er auch den ersten Einblick in die Welt des Orients, der nach seinem eigenen Bekenntnis für seine spätere künstlerische Entwickelung entscheidend wurde. Über Sevilla, Granada und Cadix ging er hinüber nach Marokko, wo er längeren Aufenthalt in Tanger und Tetuan nahm und zahlreiche landschaftliche und Figurenstudien machte. Kaum war er wieder nach Paris zurückgekehrt, um seine Studien zu verwerten, als ihn der Ausbruch der Februarrevolution vertrieb. Er begab sich nach seiner Vaterstadt, wo er eine Anzahl von Bildnissen malte; aber noch am Ende des Jahres 1848 war er wieder in Paris, wo er im folgenden Jahre sein erstes Bild: „Der verlorene Sohn unter den Säuen in der Wüste“ vollendete. Noch waren die im Orient empfangenen Eindrücke nicht mächtig genug gewesen, als dass er darüber vergessen hätte, was bei seiner Ankunft in Paris durch Lehre und Beispiel auf ihn eingewirkt. In der ganzen Auffassung des biblischen Motives steht der „Verlorene Sohn“ unter dem deutlichen Einflusse Horace Vernets, während die treffliche Modellirung des nackten jugendlichen Körpers erkennen lässt, was Gentz von Gleyre gelernt hatte. Damit schloss abermals eine Periode seiner Lehrjahre, die er außergewöhnlich auszudehnen in der glücklichen Lage war.

Junge Frau. Studie von W. Gentz

Dass die realistische Schilderung des orientalischen Volkslebens im engsten Zusammenhang mit der Natur des Orients das Hauptziel seiner Kunst werden würde, stand ihm jedoch schon damals fest und klar vor Augen. Nur der Mittel der malerischen Darstellung war er noch nicht völlig sicher. Zunächst kam es ihm darauf an, seinen Anschauungskreis zu erweitern, seine Eindrücke zu vertiefen. Im Februar 1850 trat er, von Paris aus, seine erste Reise nach Ägypten an, die ihn während der Dauer eines Jahres bei einem fünfmonatlichen Aufenthalt in Kairo bis nach Nubien über den zweiten Katarakt hinaus und auf dem Rückwege durch die Sinaihalbinsel, Kleinasien und Griechenland führte. Mit einer großen Zahl von Studien in Öl, Blei und Kreide nach Menschen, Tieren, architektonischen und plastischen Details, nach Bäumen, Pflanzen und landschaftlichen Motiven und mit mehreren Entwürfen zu Bildern, unter denen sich auch bereits die erste Skizze zu dem Gemälde: „Ägyptische Studenten unter Palmen“ befand, kehrte er nach Berlin zurück, wo er seine beiden ersten Bilder aus dem orientalischen Volksleben, eine „Arabische Schule“ (1852) und eine „Sklavenverkaufsscene im Hofe eines Sklavenmäklerhotels in Assuan“, malte. Als letzteres auf der Berliner akademischen Kunstausstellung des Jahres 1852 erschien, fand es keineswegs günstige Beurteilung. In Berlin hatte damals noch niemand ein Verständnis für diese Art von Orientmalerei. Außer durch einige, zufällig von Paris herübergekommene Arbeiten von Horace

Vernet hatte man den Orient nur durch die teils romantischen, teils humoristischen Bilder von Johann Hermann Kretzschmer kennen gelernt, der 1841 auf einer Reise nach der Türkei auch bis nach Ägypten vorgedrungen war und eine geraume Zeit lang durch seine, in Nachbildungen viel verbreiteten Genrebilder: „Das Frühstück in der Wüste“, „Die vom Samum überraschte Karawane“, „Die Einschiffung wider Willen“, „Die Rückkehr der Pilgerkarawane“ u. a. m. die Vorstellungen beherrschte, die man sich in den vierziger und fünfziger Jahren in Berlin von dem Volksleben im Orient machte. Man sah danach den Orient durch die Brille der Düsseldorfer Romantik, gleichsam in immerwährender bengalischer Beleuchtung, und als Gentz mit seiner Wahrheitsliebe diese Illusion zerstörte, traf er auf Gegner und Zweifler. Selbst ein so vorurteilsfreier und nachsichtiger Kritiker, wie Fr. Eggers, der doch schon um dieselbe Zeit ein volles Verständnis für die realistische Darstellungsart Menzels gefunden hatte, verhielt sich ablehnend gegen die „Sklavenverkaufsscene“ von Gentz. Er rühmte wohl das „Studium in Bezug auf Kostüm und Sitte“. „Der weitere Inhalt des Bildes aber“, so heißt es dann in seiner im „Deutschen Kunstblatt“ (1852) veröffentlichten Kritik, „ist leider nichts als gemeine Wirklichkeit. Es ist nichts darin, was ein höheres Interesse erregen könnte, nicht einmal das naheliegende und wohlfeile Motiv, dass man eine schöne, trauernde Gefangene sähe, ist benutzt worden. Es ist eben nur ein Mäkeln und Handeln um braunes, schwarzes und weißes Menschenfleisch, welches letztere freilich ebenso naturwahr dargestellt ist als die vielen Türken umher kostümgetreu sein werden .... Die Kunst verlangt aber durchaus bei der Darstellung von sittlichen Schattenseiten sowie von selbst unverschuldetem Unglück ein versöhnendes Moment, und die bloße Schilderung einer beklagenswerten Unsitte, die unser Gefühl empört, kann nicht darauf rechnen, unser Interesse in Anspruch zu nehmen.“

Frau mit Säugling. Studie von W. Gentz.

Die Empfindsamkeit des Kritikers, der, wie der Hinweis auf die „schöne, trauernde Gefangene“ andeutet, noch zum Teil in den Anschauungen der Düsseldorfer Romantik befangen war, hat auf den jungen Künstler keinen weiteren Einfluss geübt, wohl aber die Überzeugung, dass seine malerische Technik immer noch nicht dem Urbilde genügte, das er mit den Augen in sich aufgenommen. Wir haben das eine der beiden Erstlingsbilder, die „Arabische Schule“, auf der Ausstellung in der Nationalgalerie wiedergesehen. Es ist, als koloristische Leistung betrachtet, kein selbständiges Werk, sondern nur eine freilich sehr geschickte Nachahmung der Manier von Delacroix und Decamps, der auch ähnliche Motive bei ähnlicher Beleuchtung behandelt hat. Diese Wahrnehmung wird Gentz auch selbst gemacht haben, und darum ging er 1853 abermals nach Paris, um seine Malstudien, jetzt bei Couture, fortzusetzen. Inzwischen gelang es ihm, auch in der Heimat einige Erfolge zu erringen, freilich nicht als Maler, sondern als Schriftsteller. 1853 erschien in Berlin eine von ihm verfasste Beschreibung seiner zweiten orientalischen Reise unter dem Titel „Briefe aus Ägypten und Nubien“, an denen Hermann Weiß, der

Verfasser der „Kostümkunde", in einer Besprechung im „Deutschen Kunstblatt" besonders den Vorzug pries, dass Gentz ein „besonnener, geistig verarbeitender, reflektirender Mensch" sei, der einen „wackeren Teil von dem recht eigentlichen allgemeinen künstlerischen Geiste" besitze, „dem, so zu sagen, seinem innersten Wesen nach die moralische Kraft eigen ist, sich an dem wahrhaft Schönen und Erhabenen über die Schwächen und kleinen Leiden des menschlichen Daseins zu erheben." Wer Gentz in seinem späteren Leben kennen gelernt hat, wird erstaunen, wie richtig Weiß schon damals den Charakter des jungen Künstlers erkannt hat, der sich frühzeitig mit voller Schärfe ausgeprägt hatte.

Aus dieser Charakter- und Willenstärke erklären sich aber auch psychologisch sehr wohl die Schwankungen, denen Gentz bei seinem Wiedereintritt in das Pariser Kunstleben verfiel. Er wollte alles, was ihm vorkam, verarbeiten und in sich aufnehmen, und so geriet er zunächst unter Couture's Leitung wieder in die Bahn des ihm freilich schon von Jugend auf sympathischen Paul Veronese, in dessen Art er 1854 ein großes Altarbild „Christus beim Gastmahle des Pharisäers Simon" malte, das in die Klosterkirche zu Neu-Ruppin gekommen ist. Auch dieses Gemälde fand, trotzdem dass es die gleichzeitige biblische Malerei durch seine großen koloristischen Vorzüge und durch die ethnographische Wahrheit der Typen weit übertraf, in der Heimat eine ungünstige Aufnahme. Was Gentz damals bereits konnte und wieweit er auch in der Technik der einheimischen Malerei vorausgeeilt war, zeigt das in demselben Jahre nach mannigfachen Vorarbeiten vollendete Bild „Ägyptische Studenten unter Palmen", in dem er zum ersten Male die wirkliche farbige Erscheinung des orientalischen Lebens mit kühner Entschlossenheit, naiv und ohne zu sehr durch die Couture'schen Rezepte belastet zu sein, zur Anschauung brachte. Es ist seine erste Schöpfung, in der seine Individualität zum Durchbruch kommt. Aber er blieb vorerst noch nicht auf diesem Wege, obwohl er 1855 eine zweite Reise nach Ägypten unternahm. Nach seiner Rückkehr riss ihn der Strudel des Pariser Kunstlebens abermals mit sich fort. In einem „Fülle und Elend" benannten Bilde (1856) schloss er sich nicht bloß in Bezug auf die koloristische Behandlung, sondern auch hinsichtlich der Wahl des Motivs an die damals in Paris herrschende Modemalerei an. Im Waldesdickicht ist ein junges, vornehm gekleidetes Mädchen beim Blumenpflücken plötzlich auf die an einen Baumstamm gelehnte Leiche einer Reisigsammlerin gestoßen, die dort, von Alter und Not erschöpft, vom Tode überrascht worden ist. Es ist eine Stimmung und Tendenz, wie etwa in ähnlichen Bildern Antigna's, der das soziale Elend der niederen Volksklassen zu schildern liebte, und in der gleichen

Betender Muselmann. Studie von W. GENTZ.

Richtung bewegte sich auch die 1857 gemalte, lebensgroße Figur einer Bettlerin mit ihrem Kinde. In der ebenfalls lebensgroßen Gestalt einer Datteln tragenden Orientalin (1860) kam wieder mehr die Art Horace Vernets zum Ausdruck. Auch machte Gentz um diese Zeit noch einen zweiten Versuch auf dem Gebiete der religiösen Malerei großen Stils trotz der überaus abfälligen Kritik, die sein erster erfahren. Eggers hatte ihm damals sogar jeden „Funken von Schönheitssinn" abgesprochen und in herben Worten „die grobe Tapetenmalerei, in der das Bild überstrichen", und „die überall durchscheinenden Zeichenfehler" gerügt. Dieser Tadel hatte Gentz wohl dazu veranlasst, bei seinem zweiten religiösen Bilde: „Christus unter den Zöllnern und Pharisäern" (1857, jetzt in der Kunsthütte in Chemnitz) edlere Typen, besonders für die Gestalt Christi, zu wählen, um dadurch dem landläufigen Schönheitsgefühl mehr entgegenzukommen. Auch dieser Versuch fand in Berlin ebenso wenig Beifall wie der erste. Die Stimmung, unter deren Herrschaft man fünf Jahre früher Menzels „Christus als Knabe im Tempel lehrend" energisch zurückgewiesen hatte, war in Berlin immer noch maßgebend und blieb es noch lange Zeit. Und doch würden wir heute das Gemälde von Gentz, wenn wir uns die Stadien E. v. Gebhardt — Munkacsy — F. v. Uhde vergegenwärtigen, welche die moderne religiöse Malerei inzwischen durchmessen hat, eher zu den idealistischen als zu den realistischen rechnen. Die Figuren haben sogar etwas Geziertes, und es ist auch sonst nicht frei von theatralischem Wesen. Nach diesem zweiten Versuch scheint Gentz eingesehen zu haben, dass seine Begabung nicht in diesem Felde wurzele. Wenigstens ist er, abgesehen von zwei Gelegenheitsarbeiten, zwei für die Weihnachtsausstellung in der Akademie gemalten Transparentbildern: „Heilige Nacht" und „Darbringung Christi im Tempel", nicht wieder darauf zurückgekommen, und später hat er in seinen Erinnerungen folgendes, von feiner Selbstkritik zeugendes Bekenntnis abgelegt: „Meiner Neigung nach bin ich Idealist, und doch hat mich meine Naturbegabung nicht dazu befähigt, ideale, phantastische Gestalten und

Widder- und Sphinx-Allee. Von W. Gentz.

Seelenschilderungen hervorzubringen. Ich habe mich deshalb auf die pittoreske Seite der Natur beschränken müssen."

Im Jahre 1858 beendigte Gentz seinen langjährigen Pariser Aufenthalt. Mit einer Reihe angefangener Gemälde siedelte er nach Berlin über, wo er zunächst das feierlich-ernstgestimmte Landschaftsbild: „Widder- und Sphinx-Allee in der Thebaide" (s. die Abbildung S. 183) bei abendlicher Dämmerung mit einer nubischen Hirtin und ihrer Schafherde als Staffage und den „Sklaventransport in der Wüste" (jetzt im städtischen Museum in Stettin, s. die Abbildung S. 177) zum Abschluss brachte. Auf letzterem, 1860 vollendeten Bilde hatte er zum ersten Male alle Fesseln der Nachahmung abgestreift, die bis dahin die freie Entfaltung seines koloristischen Sinns gehemmt hatten. Nach langem Ringen war endlich seine künstlerische Individualität zum Durchbruch gekommen, die nunmehr auch zu schneller Reife gelangte.

MICHELANGELO'S PLAN ZUM CAPITOL UND SEINE AUSFÜHRUNG.

VON *AD. MICHAELIS.*

MIT ILLUSTRATIONEN.

MICHELANGELO'S Plan der Neugestaltung des Capitolsplatzes pflegt von den Biographen des großen Florentiners etwas stiefmütterlich behandelt zu werden. Untersuchungen über die Geschichte der capitolinischen Antikensammlungen, die in den römischen Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts (1891, S. 1 ff.) erscheinen werden, haben mich auf einige bisher übersehene oder nicht genügend verwertete Quellen geführt, mit deren Hilfe es möglich ist, die Chronologie und allmähliche Entwickelung des Baues mit ziemlicher Genauigkeit festzustellen. Für alle nicht unmittelbar zum Hauptthema gehörigen Punkte verweise ich auf die jenem Aufsatze beigegebenen Belegstellen.

Bis zum Jahre 1477 hatte der Capitolsplatz als Marktplatz (*mercato*) gedient, blieb aber, auch nachdem der Markt nach Piazza Navona verlegt worden war, der Mittelpunkt des städtischen Lebens, insofern im Capitolspalast oder „Justizpalast" vom Senator Recht gesprochen und namentlich die peinliche Gerichtsbarkeit ausgeübt ward. Von dem Aussehen des Platzes in den Jahren 1533—36 geben uns verschiedene Blätter aus dem römischen Skizzenbuche Marten van Heemskercks, dessen Überbleibsel im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt werden [1]), eine deutliche Anschauung. Im Hintergrunde stand der festungsartige Palast, aus sehr verschiedenartigen Bauten verschiedener Zeit zusammengesetzt, aber in der Front als eine große einheitliche Masse erscheinend, die der hohe zinnenumkränzte Turm überragte. Der obere Teil der Front sprang anscheinend etwas vor. An den Ecken ward das Gebäude von zwei gewaltigen, ebenfalls zinnenbekrönten Türmen eingefasst. Die Außenseite war schmucklos bis auf die Wappenschilder von Magistraten und bis auf die um 1300 erbaute zweistöckige Loggia (*lovium*), die aus der für den Beschauer rechts gelegenen Hälfte der Front vorsprang. Den Zugang zu der unteren Bogenhalle bildeten drei breite, unmittelbar neben einander gelegene Treppen (*le scale della gran giustizia*), deren mittelste weiter auf den Platz vorsprang. Die von Michelangelo hochgepriesene Gruppe eines Löwen, der ein Pferd zerreißt, die noch heute im Hofe des Conservatorenpalastes steht, schmückte das Treppengeländer etwa in der Mitte des Palastes [2]); sie bezeichnete treffend den Ort der strafenden Gerechtigkeit, wo die Todesurteile verkündigt wurden, und spielt beispielsweise in der Geschichte Cola di Rienzi's ihre Rolle (s. Fig. 1).

Rechts vom Hauptpalast, gegen den unbebauten, als Richtstätte dienenden tarpeischen Felsen,

1) Über die beiden Bände werde ich im Archäolog. Jahrbuch für 1891, Heft III, genaueren Bericht erstatten; einstweilen vgl. J. Springer im Jahrbuch für die preuß. Kunstsammlungen 1884, S. 327. 1891, Heft I und Ges. Studien z. Kunstgeschichte für A. Springer, S. 226.

2) Sie ist besonders deutlich in einer Zeichnung Heemskercks, Röm. Mitt. 1891, Taf. I.

erhob sich seit der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts der von Nikolaus V. erbaute Conservatorenpalast (s. Fig. 2.), mit seiner die ganze Front einnehmenden unteren Bogenhalle (*lorium palatii residentiae conservatorum*). In dem letzten Bogen stand der kolossale Erzkopf des Domitian („Commodus"), über dem Mittelbogen an der Außenwand des Hauses die eherne Wölfin mit den beiden Zwillingen, beide 1471 vom Lateran herübergebracht, vor der Halle zu den Seiten des Einganges zwei kolossale marmorne Flussgötter, Nil und Tigris, die das ganze Mittelalter hindurch auf dem Monte Cavallo gestanden hatten und zwischen 1513 und 1527 hierher übergesiedelt waren. Die Ecken des Oberstockes nahmen hohe offene Loggien mit Bogenfenstern ein; dazwischen zeigt Heemskercks Zeichnung einige unansehnliche Fenster in unregelmäßiger Anordnung.

Auf der linken Seite, da wo heute das Museum steht, hatte der Platz keinen architektonischen Abschluss (Fig. 3). Nahe dem Hauptpalast führte eine breite Treppe zum Kloster und zur Kirche S. Maria in Araceli empor. Rechts von der Treppe bildeten ein in seinem oberen Teil antiker Obelisk und eine Palme, zu denen vom Platze aus ein breiter Weg hinaufführte, einen charakteristischen Zug im Bilde des damaligen Capitols[3]). Links von der Treppe stand zunächst eine Säule auf runder Basis; dann trat der Kirche entlang der Fels der alten Burg zu Tage, gegen die große Treppe von Araceli mit einer gerundeten Bastion verkleidet. Auf dem Platze selbst befand sich ein kleinerer Säulenstumpf auf quadrater Stufenbasis[4]). Gegen die Stadt, wo sich einst der Marktplatz über die heutige Piazza dell' Araceli hinab erstreckte, entbehrte der Platz eines geregelten Abschlusses; auch war hier noch kein Treppenaufgang vorhanden.

Dieser ohne Zweifel recht malerische, aber architektonisch wenig gegliederte Platz erhielt einen künstlerischen Mittelpunkt durch den auf Michelangelo's Rat vom Lateransplatz herübergeschafften sagenumsponnenen *equus Constantini*, die Erzstatue Mark Aurels zu Ross; nicht im Jahre 1536, auf Anlass des Einzuges Karls V., wie man vermutet hat (Karl V. zog gar nicht über das Capitol, sondern durch die Via di Marforio, und noch im Herbst 1536 sah der Frankfurter Fichard die Statue am Lateran), sondern nach dem Zeugnis der Inschrift auf der

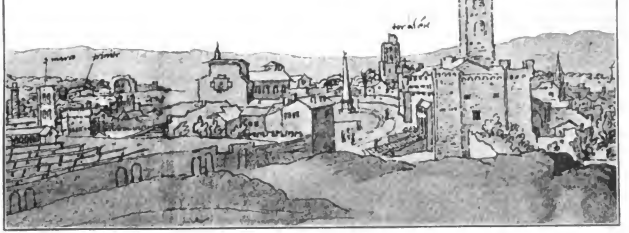


Fig. 1. Mittelstück aus einem Panorama der Stadt Rom, 1556 von Marten van Heemskerck vom tarpejischen Felsen aus gezeichnet.

3) S Heemskercks Zeichnungen, *Bull. d. commiss. archeol. di Roma*, 1888, Taf. VIII u. IX.

4) Dies könnte der *quidam lapis ingens thuphei speciei* sein, anscheinend *il cerchio* genannt, an dem im 14. Jahrhundert die überschuldeten Bürger ihr Urteil holten und unter höchst seltsamen Gebräuchen ihren Gütern entsagten (Joh. Caballinus de Cerroubus bei Urlichs *codex topogr.* S. 145), wenn jener Stein wirklich auf dem Capitol (so Re, *Bull. d. commiss. arch.* 1882, S. 102) und nicht vielmehr im Circus gestanden hätte, worauf mich Hülsen hinweist.

Basis, die Paul III als Urheber nennt, im Jahre 1538. Michelangelo hatte damals seit vier Jahren seinen ständigen Wohnsitz in Rom aufgeschlagen und war mit dem „Jüngsten Gericht" vollauf beschäftigt. So erklärt es sich, dass die Überführung der Statue zunächst eine vereinzelte Thatsache blieb, obschon sich kaum bezweifeln lässt, dass sie von Anfang an einen Teil eines größeren Planes bildete, den Vasari in der ersten Ausgabe (1550 S. 987) nur ganz allgemein als *il disegno del Campidoglio* erwähnt.

Wir lernen diesen Plan näher aus dem von Letarouilly erwähnten, aber bisher nicht genauer herangezogenen Kupferstiche kennen, den der in Rom lebende Kupferstecher Etienne du Pérac 1569 nach Michelangelo's eigenhändigem Entwurf (*ex ipso exemplari Michaelis Angeli Bonarroti*) anfertigte und der in Lafreri's *Speculum Romanae magnificentiae* erschien (Fig. 4). Er entspricht durchaus den Angaben, die fast gleichzeitig Vasari in seiner zweiten Ausgabe (1568; VII, 222 Mil.) machte[5]), und bietet im allgemeinen das heutige Bild, wenn auch nicht ohne starke Abweichungen im Einzelnen, namentlich hinsichtlich des Hauptpalastes. Hierher gehört jene überaus stattliche Halle, die auf der Höhe der Doppeltreppe wie ein Baldachin vor den Haupteingang gebreitet ist, von einem offenen, statuengeschmückten Balkon bedeckt, auf den sich die Mittelthür des Obergeschosses öffnet; ferner die viel höhere und schönere Anlage dieses oberen Stockwerkes, dessen Fenster denen des Hauptgeschosses gleichen; endlich die abweichende Gestalt des Glockenturms, dessen einziges Geschoss auf einem mächtigen Quadersockel ruht und mit einem festungsartigen Zinnenkranz abschließt. Es mag noch erwähnt sein, dass es sich bei den beiden vorhandenen Gebäuden lediglich um einen Fassadenbau zur künstlerischen Umrahmung des Platzes handelt, dass daher auch die vielbesprochene schräge Stellung der Seitengebäude keine von Michelangelo erfundene Feinheit ist, sondern durch die Lage des älteren Conservatorenpalastes gegeben war. Zu beiden Seiten des Hauptpalastes sind schmale Wege zum Forum hinab projektirt, während diese Verbindung bisher wesentlich durch einen ziemlich breiten Weg vom Bogen des Septimius Severus herauf vermittelt ward.

Fig. 2. Capitolspalast und Conservatorenpalast nach einer Skizze Heemskercks.

5) Zu größerer Bequemlichkeit mag die Stelle hier wiederholt werden: *Aveva il popolo romano, col favore di quel papa* (Paul III.), *desiderio di dare qualche bella, utile e commoda forma al Campidoglio, ed accomodarlo di ordini, di salite, di scale a sdrucciolo, e con iscaglioni, e con ornamenti di statue antiche che vi erano per abbellire quel luogo; e fu ricerco per ciò di consiglio Michelagnolo, il quale fece loro un bellissimo disegno e molto ricco: nel quale, da quella parte dove sta il senatore, che è verso levante, ordinò di travertini una facciata ed una salita di scale che da due bande salgono per trovare un piano, per il quale s'entra nel mezzo della sala di quel palazzo, con ricche ringhiere piene di balaustri cari, che servono per appoggiatoi e per parapetti. Dove per arrichirla dinanzi vi fece mettere i due fiumi a giacere, antichi, di marmo, sopra a alcuni basamenti; uno de' quali è il Tevere, l'altro è il Nilo, di braccia nove l'uno, cosa rara; e nel mezzo ha da ire in una gran nicchia un Giove. Seguito dalla banda di mezzogiorno, dove è il palazzo de' Conservatori, per riquadrarlo, una ricca e varia facciata con una loggia da più piena di colonne e nicchie, dove vanno molte statue antiche, ed attorno sono cari ornamenti e di porte e finestre, che già n'è posto una parte; e dirimpetto a questa ne ha a seguitare un' altra simile di verso tramontana sotto Aracoeli; e dinanzi una salita di bastoni di verso ponente, qual sarà piana, con un ricinto e parapetto di balaustri, dove sarà l'entrata principale, con un ordine e basamenti, sopra i quali va tutta la nobiltà delle statue, di che oggi è così ricco il Campidoglio. Nel mezzo della piazza, in una base, in forma ovale, è posto il cavallo di bronzo tanto nominato, su'l quale è la statua di Marco Aurelio; la quale il medesimo papa Paulo fece levare dalla piazza di Laterano, ove l'aveva posta Sisto quarto: il quale edificio riesce tanto bello oggi, che egli è degno d'essere connumerato fra le cose degne che ha fatto Michelagnolo, ed è oggi guidato, per condurlo a fine, da messer Tanno de' Cavalieri, gentiluomo romano, che è stato ed è de' maggiori amici che avesse mai Michelagnolo.*

Die nächsten nachweislichen Veränderungen des Platzes nach der Aufstellung des Mark Aurel sind die Versetzung der Wölfin in das Innere des Conservatorenpalastes und die Aufstellung dreier vom Monte Cavallo herübergeholter Constantinstatuen an der Seitentreppe nach Araceli. Beides geschah vor 1544; eine der letzteren Statuen wanderte bald darauf an den Aufgang zum tarpeischen Felsen. Im Jahre 1546, demselben, in dem die Stadt Rom Michelangelo das Ehrenbürgerrecht verlieh, ward dann aber Hand an den Umbau des Senatorenpalastes gelegt, mit dem eine leise Veränderung des Conservatorenpalastes Hand in Hand gegangen zu sein scheint. Der Zeitpunkt ergiebt sich aus den handschriftlichen Aufzeichnungen des später bei der Bauleitung beteiligten Prospero Boccapaduli, die beim (vorläufigen) Abschluss des Baues im Jahre 1568 die ganze Bauzeit auf 22 Jahre angeben[6].

Der Anfang ward mit der großen Treppenanlage gemacht, welche die Beseitigung der alten dreiteiligen Treppe und der aus der Front vorspringenden Loggia zur Voraussetzung hatte. Die Löwengruppe ward denn auch von der Stelle, die sie vermutlich drittehalb Jahrhunderte innegehabt hatte, auf den Capitolsplatz versetzt, wo Ulisse Aldrovandi sie 1550 schon vorfand[7]. Derselbe fand auch die beiden Flussgötter bereits an dem von Michelangelo für sie bestimmten Platz vor dem neuen Treppenbau, während zwei Jahre zuvor Lucio Fauno (in der ersten Auflage seiner *Antichità della città di Roma*) sie noch vor dem Conservatorenpalast gesehen hatte. Letztere Angabe findet sich auch noch in der Ausgabe Fauno's von 1553, aber mit der nachträglichen Berichtigung: *Ma hoggi amendue questi simulacri si tolgono da questo luogo, per riporli davanti al palagio del Campidoglio, e ne hanno gia tolto via uno.* Es ist klar, dass diese Überführung zwischen 1548 und 1550 fällt; damals war also der Treppenbau am Senatorenpalast fertig.

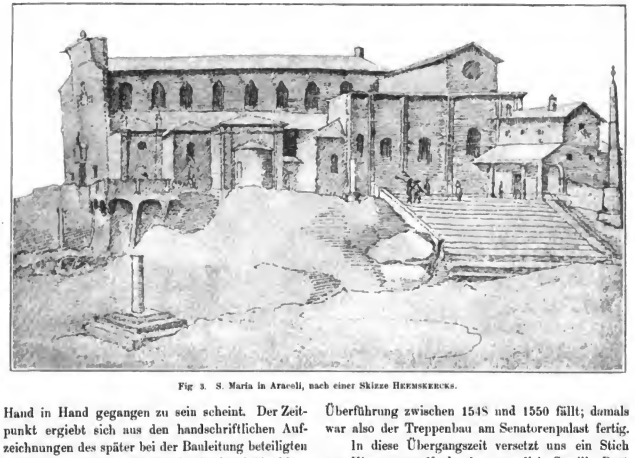


Fig 3. S. Maria in Araceli, nach einer Skizze Heemskercks.

In diese Übergangszeit versetzt uns ein Stich von Hieronymus Kock, den neuerlich Camillo Re[8] aus Kocks außerordentlich seltenem Werke *Operum antiquorum Romanorum hinc inde per diversas Europae regiones extructarum reliquiae* hat wiederholen lassen (danach Fig. 5). Das Werk ist 1562 erschienen, aber die Zeichnung muss über ein Jahrzehnt älter sein oder auf so viel ältere Erinnerungen zurückgehen, wie denn auch Kocks bekannte Sammlung

6) M. Ubaldo Rivi, *Notizia della famiglia Boccapaduli*, Rom 1762, S. 131.

7) Bei Mauro, *Antich. d. città di Roma*, Ven. 1556; vgl. Arch. Zeitung 1876, S. 151.

8) *Bull. d. commiss. archeol. di Roma*, 1882, Taf. XV.

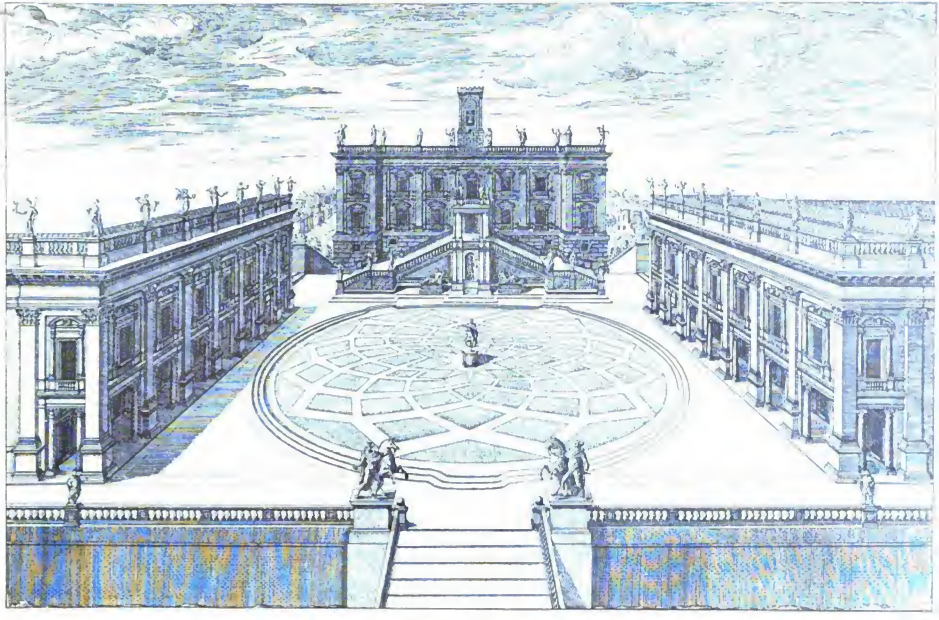


Fig. 4. MICHELANGELO's Entwurf zum Capitolsplatz, 1569 von ETIENNE DU PÉRAC gestochen.

Praecipua aliquot Romanae antiquitatis ruinarum monumenta schon 1551 in Antwerpen erschienen ist. Der halbfertige Treppenbau mit dem einen Flussgott, während der andere noch an seiner alten Stelle liegt, weist auf die Jahre 1548 oder 1549 hin. Besonders auffällig ist die Teilung des Palastes in ungefähr zwei gleiche Hälften durch eine senkrechte grade Linie. Re erblickte darin ein wirkliches Übergangsstadium des Baues: Michelangelo habe bereits eine Loggia von 1300 war ein aus der Front vorspringender Bau, unten mit Bogenstellungen, oben mit viereckigen Öffnungen[9]); hier haben wir einen zurücktretenden Bau, unten Pfeiler mit gradem Gebälk und darüber eine Säulenstellung mit Bogen, alles in Renaissanceformen. Ganz unmögliche flache Bogen ohne Stützen ziehen sich vor der oberen Galerie hin, als Träger eines Konsolengesimses, auf dem der lange Balkon ruht. Von alledem ist bei Heemskerck

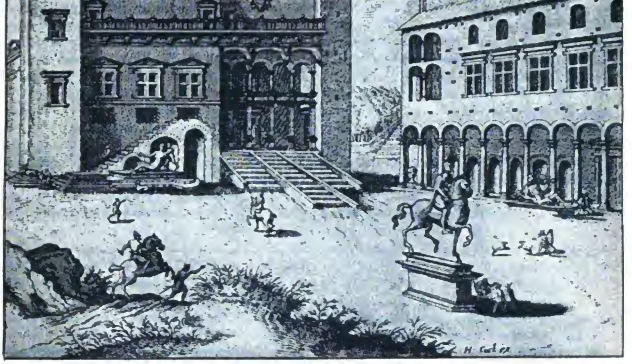


Fig. 5. Der Capitolsplatz nach einem Stiche von Hieronymus Kock (1562).

Treppe vorgefunden und nur ausgebaut; die linke Hälfte des Gebäudes mit ihren „welfischen Fenstern" stelle einen teilweisen Umbau des alten Palastes aus dem 15. Jahrhundert, etwa unter Nikolaus V., vor; die rechte Hälfte sei unerklärlich. Diese Ansicht wird durch die obigen Zeichnungen Heemskercks teilweise widerlegt, indem sie keine Spur der Michelangeloschen Treppe aufweisen und zugleich zeigen, dass mit den Hallen die große Loggia mit ihrem breiten Treppenaufgange gemeint ist, wenn auch Kocks Stich im einzelnen damit nicht übereinstimmt, außer etwa in den Treppen. Denn jene keine Spur. Nicht so einfach steht die Frage wegen der Fenster. In Heemskercks Zeichnungen erscheint nichts von ihnen. Auch die Angabe Fichards vom Jahre 1536[10]), dass der Palast nichts Besonderes darbiete, sondern nur durch sein Alter bemerkenswert sei, und ferner, dass seine Außenwände mit den Wappenschildern der früheren Senatoren angefüllt seien, stimmt wenig zu Kocks Abbildung. Andrerseits ersehen wir

9) Dies ist besonders deutlich in der in Anm. 2 genannten Zeichnung.

10) *Roma anno MDXXXVI* in J. C. v. Fichards Frankfurter Archiv III, S. 27. S. Repertorium XIV.

aus den Rechnungen aus dem Pontifikat Nikolaus V., dass im Januar 1451 ein paar Steinmetzen eine Restzahlung von 114 Dukaten erhielten *„di 3 finestre in croce, di marmo, che anno fatte ne la facia di Champitoglio, cioe ne la facia dinanzi, che sono state a misura braccia 114, a duc. 1 bracio, murate a bro spexe“* [11]). Mit dieser Epoche stimmt in der That der Stil der drei in Kocks Stich sichtbaren Fenster so gut überein, dass wir in ihnen wohl jene Fenster des oberen großen Hauptsaales, der eben diesen Teil des Gebäudes einnahm, erkennen dürfen; die drei darunter befindlichen Fenster spendeten dem unteren Saale sein spärliches Licht. Dass alle diese Fenster auf den Heemskerckschen Zeichnungen fehlen, wird seinen Grund in deren Kleinheit und der starken Verkürzung des Gebäudes in diesen Skizzen haben. Nach alle diesem scheint die Sache so zu liegen, dass Kock zwar den Zustand des Baues um die Zeit, da Michelangelo's Treppenbau begonnen war, wiedergeben wollte, dass ihm aber für den alten Zustand, den er gewiss noch aus eigener Anschauung gekannt hatte, keine treue Abbildung mehr zu Gebote stand; daher er die Erinnerung daran in freier Weise ausgestaltete. Der große Balkon, der sich verbindend, wenn auch in unmöglicher Weise, über beide Hälften des Palastes hinzieht, wird dem alten Bau angehört haben und in der leichten Andeutung bei Heemskerck (Fig. 1) wiederzuerkennen sein.

Die von Kock gezeichneten Fenster erscheinen nun auch, wie wir alsbald sehen werden, auf den Ansichten der nächsten Jahrzehnte, die Michelangelo's Treppe bereits kennen, und zwar sind sie hier auch an Stelle der weggebrochenen Loggia, also über die ganze Fassade, fortgeführt. Es ist also klar, dass zwar die große Doppeltreppe des Michelangeloschen Planes zur Ausführung gekommen ist, der Umbau des übrigen Palastes aber zunächst in durchaus veralteten Formen stattgefunden hat, die dem Palaste noch allzu sehr den Charakter eines mittelalterlichen Burgschlosses ließen — eine höchst seltsame Erscheinung um die Mitte des Cinquecento! Damit stimmen aber die baulichen Veränderungen am Conservatorenpalast durchaus überein. Sie beschränken sich, wenn wir Kocks Zeichnung für zuverlässig halten dürfen, im wesentlichen auf die Einführung ähnlicher, horizontal überdeckter Fenster im Hauptgeschoss und einer Reihe von Bogenfenstern darüber, anstatt der unregelmäßigen Lichtöffnungen des alten Baues, wie Heemskerck ihn gezeichnet hatte. Es ist begreiflich, dass der greise Michelangelo, der mittlerweile das Juliusdenkmal aufgestellt, die Gemälde der Cappella Paolina vollendet, dem Palazzo Farnese seinen großartigen Abschluss gegeben und die Bauleitung von St. Peter übernommen hatte — dass der nach solcher Verhunzung seines prächtigen Planes keine Lust verspürte, die weitere Durchführung des Capitolsneubaues bei so überkonservativen Stadtvätern zu betreiben. Auch hier finden wir ihn von seinem gewöhnlichen Missgeschick verfolgt, dass sein Plan an dem Widerspruch zwischen seiner Großartigkeit und dem engen Sinne der Besteller scheiterte.

In der That trat eine längere Stockung ein. Zwischen 1550 und 1555 wurden die beiden Treppen nach Araceli und den tarpejischen Felsen neu geordnet und oben durch die zierlichen Hallen Vignola's bekrönt, aber der Platz blieb gegen die Stadt noch ohne Abschluss, und die beiden Paläste behielten die eben besprochene Gestalt. Ein Stadtprospekt aus dem Jahre 1555, ein Holzschnitt in Gamucci's *Antichità della città di Roma* von 1565, ein etwa gleichzeitiger Kupferstich bei Lafreri (Fig. 6) zeigen im wesentlichen das gleiche Bild [12]). Der Capitolspalast erscheint in seinen altmodischen Formen; nur die Hauptthür über der Treppe ist etwas reicher gestaltet zwischen den niedrigen Fenstern; darüber der lange Balkon; das Obergeschoss schließt ohne Gesims mit dem vorspringenden Ziegeldach ab. Die linke Seite des Platzes, dem Conservatorenpalast gegenüber, ist in den letzten beiden Ansichten durch eine Mauer mit einer Nische in der Mitte abgeschlossen, und der Holzschnitt bei Gamucci zeigt auch schon die Balustrade, die den Platz nach vorn abschließt. Diese ward im Zusammenhang mit dem breiten Hauptaufgang, der Cordonata, unter Pius IV (1559—1565) errichtet. Am Fuße der Cordonata fanden die herrlichen ägyptischen Basaltlöwen von Santo Stefano del Cacco ihren Platz, den sie erst neuerdings haben räumen müssen; oben warteten die Fragmente zweier kolossaler Dioskuren ihrer Restauration und Aufstellung; der Tigris am Hauptpalast ward in den dem Platze angemesseneren Tiberis umgewandelt. Das sind die bescheidenen Fortschritte der Capitolsanlage bei Lebzeiten Michelangelo's. Wir hören zwar, dass 1555 der thätige Prospero Boccapaduli die Aufsicht über den Bau der beiden Paläste erhielt,

11) Müntz, *Les arts à la cour des papes*, I. S. 149; vgl. Re a. a. O. S. 107.

12) Das Stück des Stadtprospektes bei Letarouilly, *Édif. de Rome*, S. 720 (Brüssel); Gamucci, S. 18, in der Ausgabe von 1569, S. 17; der anonyme Stich bei Lafreri auch bei Müntz, *Antiq. de la ville de Rome*. Par. 1886, zu S. 152, schlechter bei Letarouilly, S. 721.

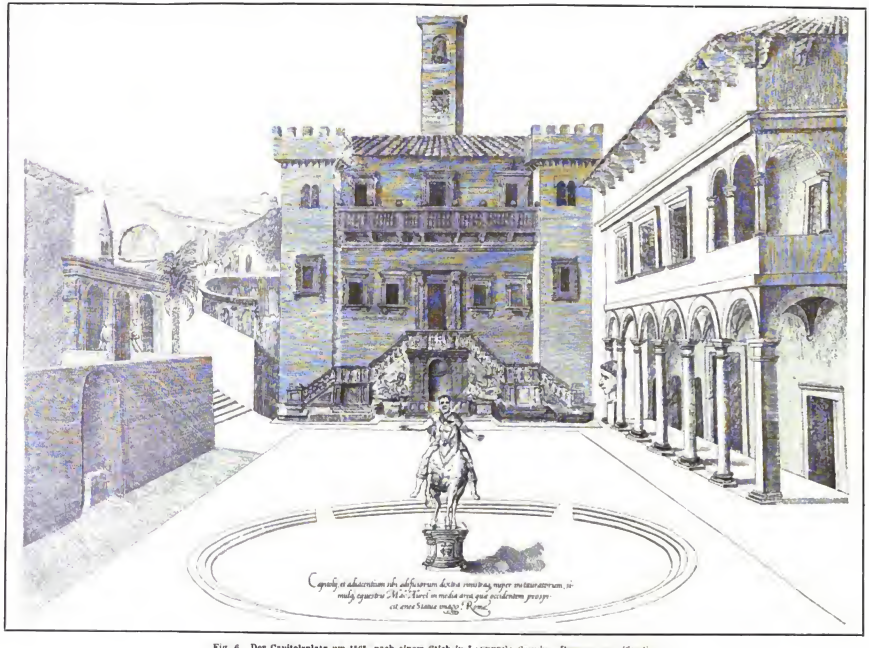


Fig. 6. Der Capitolsplatz um 1565, nach einem Stich in LAFRERI's *Speculum Romanae magnificentiae*.

aber andere Ämter hielten ihn von dieser Aufgabe, zum Teil von Rom, fern. Wir hören auch von einem Architekten Guidetti, der 1563 es übernommen habe, Michelangelo's Pläne auszuführen, von seiner Thätigkeit erscheint aber keine sichere Spur [13]).

Der alte Löwe musste erst sterben, um die Leiter der städtischen Angelegenheiten an ihre Ehrenschuld zu mahnen. In Michelangelo's Todesjahr (1564) erhielten der genannte Boccapaduli und der von Vasari allein genannte Tommaso de' Cavalieri, der vertraute Freund des alten Meisters, den Auftrag dessen Plan auszuführen [14]). Das geschah auch, aber freilich nur mit arger Kürzung. Der Hauptpalast ward in seiner bisherigen Gestalt belassen, der Conservatorenpalast erhielt dagegen die von Michelangelo entworfene Fassade. Sie war im Bau, als Vasari die oben abgedruckten Worte niederschrieb, und sie ward in demselben Jahre 1568 abgeschlossen, in dem Vasari's neue Ausgabe erschien. Zwei pomphafte Inschriften an der Thür des neuen Palastes verkündeten die Vollendung des Baues, der „nicht mehr dem alten capitolinischen Jupiter, sondern dem wahren Gott und Heiland Jesu Christo geweiht" ward [15]).

Fig. 7. Nach Girolamo Franzini (um 1588).

Von dem Palaste gegenüber war nicht mehr die Rede. Es muss wie eine herbe Kritik dieser Halbheit gewirkt haben, als Du Pérac im folgenden Jahre Michelangelo's Originalplan (oben Fig. 4) veröffentlichte: jedermann konnte sich mühelos überzeugen, dass das Testament des großen Meisters noch nicht vollstreckt war.

Den nächsten Schritt that Papst Gregor XIII. Buoncompagni, indem er 1579 den mittelalterlichen Turm durch einen neuen Glockenturm nach dem Plane Martino Longhi's ersetzte. Während Michelangelo's Entwurf den Charakter des Burgturms festhielt, stimmt der neue Turm mit seinem doppelten offenen Geschoss und dem oberen Abschluss, einer von einem Geländer umgebenen Basis mit der Christusstatue, besser mit dem Palastentwurf des Meisters überein. Letzterer blieb freilich auch jetzt noch unausgeführt; nur die Nische an der Treppe erhielt statt des von Michelangelo gewünschten Jupiter eine kolossale Minerva, eine Kopie der Phidiasschen Parthenos, als Insassin. Ferner wurden 1583 die Dioskuren, von Paracca (Valsoldo) plump ergänzt, am oberen Ende der Cordonata aufgestellt, nicht quer wie in Michelangelo's Zeichnung, sondern längs dem Aufgang. Im nächsten Jahre fand ein alter Meilenzeiger von der Via Appia seinen Platz auf der Balustrade; 1590 folgten unter Sixtus V. die sog. Trophäen des Marius vom Esquilin. Der Wasserreichtum, den die Acqua Felice dieses Papstes auch dem Capitol zuführte, veranlasste die Anlage des großen Beckens vor dem Treppenbau des Hauptpalastes (1587), weit größer als Michelangelo es vorgesehen hatte [16]). Diese Veränderungen leitete

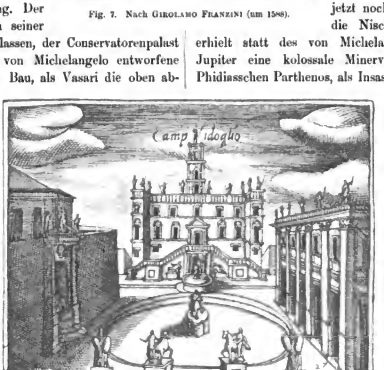


Fig. 8. Der Capitolsplatz nach einem Stich Marcucci's (1625).

13) Bicci (Anm. 6) S. 114, 132. Anm. *a*.

14) Bicci, S. 114, 120.

15) Bicci, S. 132. Forcella, *Iscrizioni delle chiese*, I, S. 64 65.

16) Auf dem großen Originalstich ist es deutlicher als in der Verkleinerung (Fig. 4), dass unter der Statue drei Wasserstrahlen sich in ein rundes Becken ergießen.

Giacomo della Porta [17]). Bedenklicher war die Neuerung die sich der städtische Architekt Giacomo del Duca erlaubte, indem er anlässlich einer Restauration der Decke im Hauptsaale des Conservatorenpalastes die geschmacklose Vergrößerung und neue Einfassung des Mittelfensters vornahm [18]). Im Jahre 1582 wanderte auch der schon seit mehr als zwanzig Jahren zu Boden gefallene Obelisk in die Villa Mattei; seine alte Genossin, die Palme, scheint schon länger verschwunden zu sein. Diesen Zustand des Capitols, nur mit ergänztem linken Seitenpalast, zeigt ein oft wiederholter Holzschnitt Girolamo Franzini's, (Fig. 7) der zuerst 1588 veröffentlicht ward [19]).

Papst Clemens VIII. Aldobrandini machte endlich Ernst damit, Michelangelo's Plan zu voller Ausführung zu bringen (1592). Mit Hilfe des jungen Architekten Girolamo Rainaldi baute er die Fassade des Hauptpalastes um [20]). Die großen Pilaster gliederten den ganzen Oberbau. Die Fenster des

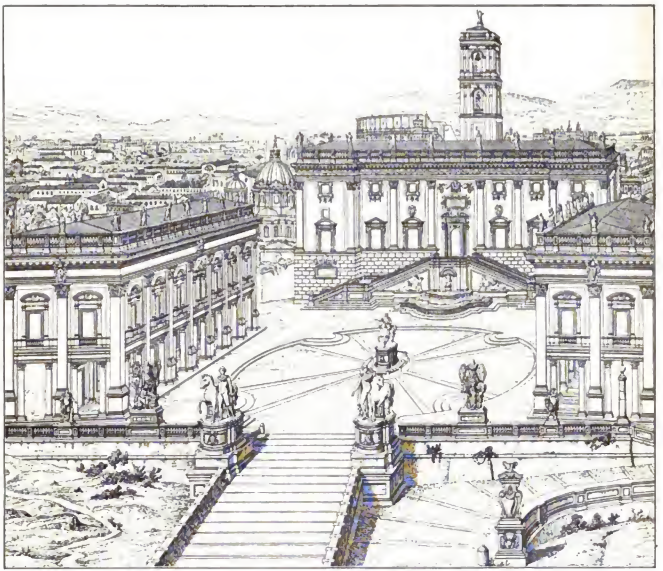


Fig. 9. Der Capitolsplatz in seinem heutigen Zustande. Nach LETAROUILLY, *Édifices de Rome*, Taf. 352.

17) Baglione, *Vite de' pittori*, Neapel 1733, S. 34. 35. 78.
18) Baglione, S. 52.

19) Marliani, *Urbis Romae topogr.*, Venedig 1588, S. 15. Fulvio, *Antichità di Roma*, Venedig 1588, S. 35. *Roma ant. e moderna* 1663, S. 641. *Roma sacra ant. e mod.*, 1687, II, S. 162.

20) Baglione, S. 58. Passeri, *Vite de' pittori*, Rom 1772, S. 272.

Hauptgeschosses, im Mittelbau sowie in den vorspringenden Ecktürmen, erhielten ihre ansehnliche Größe und geschmackvolle Ausbildung. Der lange Balkon verschwand, leider aber erhielt das Obergeschoss statt der edlen Verhältnisse des Michelangeloschen Entwurfes eine kleinliche gedrückte Gestalt. Das kräftige Gesims mit seiner statuengeschmückten Balustrade schloss den ganzen Bau gleichmäßig ab. Jetzt erst hatte der Palast, wenigstens in der Hauptsache, jenen Charakter einfacher Größe erhalten, der den Plan Buonarroti's kennzeichnete. Der Papst verdient wohl den Ehrenplatz, den die große Inschrift von 1598 über der Hauptthür ihm anweist[21]). Weniger glücklich war die 1593 erfolgte Ersetzung der kolossalen Minerva in der Treppennische durch ein Porphyrbild der sitzenden Göttin, die als Roma gelten sollte; die Statue ist für jene Stelle viel zu klein.

Derselbe Papst ließ durch Rainaldi auch die Fundamente zu dem Palaste legen, der dem Conservatorenpalast als Gegenstück dienen sollte. Allein hier blieb es bei den Fundamenten[22]). Ein halbes Jahrhundert hielt hier die Statue des Marforio, die 1594 vom Forum heraufgeschafft war, über einem Brunnen Wacht; eine von Giacomo della Porta entworfene architektonisch gegliederte Nische, deren Gestalt ein paar Kupferstiche aufbewahrt haben (s. Fig. 8), bildete den Mittelpunkt der oben erwähnten Mauer gegen Araceli[23]).

Erst im Jahre 1644 nahm Innocenz X. Panfili den Bau dieser *fabbrica nuova del popolo romano* wieder auf, den er unter Leitung des nunmehr achtzigjährigen Rainaldi ganz nach dem Muster des Conservatorenpalastes, einschließlich des geschmacklosen Mittelfensters, in etwa zehn Jahren zu Ende führen ließ[24]). Dem päpstlichen Säckel kostete der Bau keinen Heller; die Ersparnisse und Lohnabzüge, aus denen die Kosten bestritten wurden, erregten viel böses Blut[25]). Der Papst und Rainaldi starben beide 1655. Es scheint, dass für den Nachfolger Alexander VII. Chigi noch grade genug zu thun übrig blieb, dass der römische Magistrat ihm eine Ehreninschrift wegen Vollendung des Planes Michelangelo's widmen konnte[26]). Um die gleiche Zeit siedelten die Statuen Constantins und seines Sohnes von der Treppe nach Araceli an die große vordere Balustrade des Capitolsplatzes über. Als dann 1692 der alte Meilenzeiger in einer modernen Kopie sein Gegenstück erhalten hatte und 1709 die große Straße zum Forum angelegt war, konnte Michelangelo's Entwurf, wenn auch nicht ohne alle Einbuße, so doch im wesentlichen für ausgeführt gelten (s. Fig. 9).

21) Forcella (Anm. 15) I, 104.

22) Baglione, S. 58. Passeri, S. 272. Donati, *Roma vetus ac recens* IV, Kap. 11.

23) Vacca, *Memorie*, S. 70. Baglione, S. 78. Andrea della Vaccaria *Ornamenti di fabbriche di Roma*, 1600, Taf. 15. De Rubeis *Insigniores statuarum urbis Romae icones*, II, Titelblatt, vgl. Forcella I, 103. — Geringe Abbildungen des Capitols in diesem Stadium bei Vaccaria, *Ornamenti*, Taf. 16 (mit ergänztem „Museum") und bei Jac. Crulli de' Marcucci, *Grandezze d. città di Roma*, Rom 1625, S. 27 (mit der Nische in der Mauer), nach letzterer Fig. 8.

24) Justi, Velazquez II, S. 194. Passeri, *Vite*, S. 272. Vgl. Forcella I, 152.

25) Cancellieri, *Il mercato*, Rom 1811, S. 53, Anm. 1.

26) Diese jetzt verschollene, von Forcella übergangene Inschrift wird erwähnt im alten Katalog des capitolinischen Museums, *Museo Capitolino*, 1750, S. 22.

DIE ATHENA PARTHENOS DES PHIDIAS.

VON *W. AMELUNG.*

MIT ABBILDUNGEN.

DAS Werk, welches der unsterbliche Meister des olympischen Zeus kurz vor diesem vollendete, war die Athena Parthenos im Parthenon zu Athen, der Hauptschöpfung des Perikles.

Athena ist die aus dem Haupte des Zeus entsprungene Tochter desselben; sie muss also ein Teil des in diesem Haupte beschlossenen Wesens selbst sein, und ganz im allgemeinen gefasst stellt sie den geharnischten Geist der Klarheit dar, wie er sich in allen Ratschlüssen des Zeus offenbart.

Man hat gemeint, Phidias habe, wie er in Olympia den panhellenischen Gott darstellte, hier die speziell attische Göttin verkörpern wollen. Für die Wahl der Bildwerke am Tempel, welche allerdings gerade die Besitzergreifung des attischen Landes durch Athena in fortschreitender Reihe zur Anschauung bringen, passt dies; aber konnte die Vorstellung einer speziell attischen Gottheit dem Bild-

hauer einen Anhaltspunkt für die plastische Gestaltung, für die Bildung des Ideals geben? Nein. — Suchen wir also dem Begriff nahe zu kommen, von welchem Phidias bei der Darstellung dieses Idealbildes ausging.

„Die Hauptstellen über dasselbe finden sich bei Pausanias (I, 24, 5; 7.), Plinius (34, 34; 36, 18) und Maximus Tyrius (Diss. XIV, p. 260, Reiske). Nach diesen hatte es eine Höhe von 26 Ellen. Die Göttin war stehend gebildet, mit dem Chiton angethan, welcher bis auf die Füße herabfiel. Sie trug auf der Brust die Agis, welche in der Mitte mit dem Medusenhaupt geschmückt war. Auf dem Helme, der das Haupt bedeckte, lagerte eine Sphinx; auf den Seiten des Helmes Greife. In der einen Hand trug die Göttin eine Nike von vier Ellen Höhe, in der andern den Speer. Unten an demselben und zu den Füßen der Göttin wand sich die athenische Burgschlange, nach Pausanias das Bild des Erichthonios. Auf dem Boden neben der Göttin stand der Schild, auf dessen äußerer Seite eine Amazonenschlacht, auf der inneren der Kampf der Götter und Giganten in ciselirter Arbeit dargestellt war.“ — „Selbst die tyrrhenischen Sohlen der Göttin waren mit einem Relief, dem Kampfe der Lapithen und Kentauren, verziert. Auf der Basis endlich sah man die Geburt der Pandora in Gegenwart von zwanzig Göttern dargestellt. In betreff der Zusammensetzung des Bildes aus verschiedenen Stoffen erfahren wir durch Plato (Hipp. maj. p. 291 B. C), dass die Augen wie das ganze Gesicht, ferner Hände und Füsse [also wie beim Zeus alles Nackte] aus Elfenbein gebildet die Augensterne aus Stein eingesetzt waren. Aus Elfenbein war nach Pausanias auch die Gorgo. Sonst herrschte überall das Gold vor.“ (Brunn, Künstlergeschichte I, p. 126—127 [178—179]).

Ergänzend treten nun zu diesen Beschreibungen die erhaltenen Repliken der Statue, unter denen die sog. Varvakeionstatuette in Athen obenan steht. Die Nike hielt Athena auf der rechten Hand, welche durch eine Stele gestützt wurde, auf der zugleich die Inschrift des Phidias stand. Die Linke hielt den Schild. Die Lanze konnte an der linken Seite nur lose an die Schulter gelehnt sein, zwischen Fuß und Schlange. (Vgl. über die verschiedenen Repliken: Th. Schreiber, Die Athena Parthenos des Phidias.)

Da wir jedoch auch von der Varvakeionstatuette nicht direkt behaupten können, dass sie die Idealgestalt des Phidias unverfälscht bewahrt hat, so wollen wir hier den umgekehrten Weg machen, wie beim olympischen Zeus, und von der Betrachtung des schmückenden Bildwerks ausgehen. Wir sahen dort, dass dasselbe das Wesen der Gottheit klar widerspiegele; wir können also hier das Gleiche voraussetzen.

Das Bildwerk der Parthenos ist verteilt einmal an dem Schild und den Sandalen, dann an der Basis. Hier schon tritt uns ein Unterschied vom Zeusbild entgegen. Bei diesem waren alle Darstellungen an dem Thron, dem Schemel und der Basis, dem festgegründeten Sitz des Gottes, auf welchem er nur thronen kann, wenn ein vollständiger Frieden geschaffen ist; bei der Parthenos sind sie zum größten Teil an Sachen, welche sie zum Kriege anlegen muss. Diese Darstellungen unterscheiden sich auch in bestimmter Weise von derjenigen der festruhenden Basis, auf welche sie nun siegreich tritt; während jene zeigen, was sie im Streite gethan hat, ist hier ausgedrückt, was sie jetzt im Frieden vollenden wird, wodurch ihr ganzes Werk gekrönt wird.

In welchem Gedanken lässt sich nun die Bedeutung der drei Kampfdarstellungen zusammenfassen, der Amazonenschlacht, der Gigantomachie und des Kentaurenkampfes? Am deutlichsten ist diejenige des letzten. Die Halbtiere wollen in trunkener Roheit die gesetzlichen Schranken des Gastrechts durchbrechen, da tritt ihnen an der Spitze der Helden der besondere Günstling Athena's Theseus siegreich entgegen. So auch wollten die schlangenfüssigen Giganten mit roher Gewalt den Himmel stürmen, aber die hohen geistesgewaltigen Olympier vernichteten die Elementargeister, neben Zeus vor allen Athena. Und auch die Amazonen verletzen durch ihre Gebräuche die Gesetze der Natur, die Töchter des wilden Ares, die Dienerinnen der Gewalt; auch ihre Macht bricht Theseus unter Athenens Schutz.

So tritt denn die Göttin hier überall auf als siegreiche Gegnerin der rohen Gewalt, Schirmerin der durch die Vernunft gebotenen Gesetze, einmal direkt als Feindin des unbändigen Kriegsgottes Ares. Sie ist seinem sinnlosen Schlachten feind. Aber Athena endet nicht etwa den Kampf, indem sie ihn in Liebe löst wie Aphrodite; sie greift selbst als Kämpferin ein, aber im edlen Sinne. Wenn sie dem Schlachtgetümmel naht, so geschieht es nur, um mit siegender Klarheit die rohen Mächte der Empörung niederzuwerfen; ihre stets ungetrübte, stets sich in Schranken haltende Weisheit siegt über die blinde Wut, welcher nur die rohe Kraft zu Gebote steht, Doch sie kehrt lieber zu einem edleren Streite zurück, zum Wettstreit. Sie ist nicht mehr, wie noch

in der Ilias, die Gefährtin des Ares und dessen Schwester, der schrecklich gestalteten Eris, sondern sie erwählt sich die gute Eris, welche sie selbst groß macht unter den Menschen durch die Verleihung der Kunstfertigkeiten, wovon es im 4. homerischen Hymnus heisst: „Sie lehrte zuerst die Handwerker der Erde Wagen zum Streit und zum Rennen zu fertigen, kunstvoll mit Erz beschlagen, und die zartwangigen Jungfrauen lehrte sie im Hause schöne Sachen, eine jede, wie sie es ihr ins Herz gab.“ Das Urbild dieser Lehrerschaft ist nun die Verleihung der Kunstfertigkeit an das erste Weib, an Pandora, und so ist durch die Geburt derselben jene Seite im Wesen der Athena symbolisch angedeutet, wie oben die Niederwerfung der bösen Eris dargestellt war. Das ist der Gedanke, welcher die Bildwerke durchzieht, und die Eigenschaft, in welcher Athena uns hier entgegentritt, ist die der praktischen Weisheit, welche in ihrer ruhigen Mässigung und mit dem klaren, sicheren Blick der rohen Gewalt obsiegt, vor allem aber die Werke des Friedens fördert.

Kopie der Athena Parthenos im Varvakeion.

Wenden wir uns nun zu der Kopie und untersuchen wir, inwieweit dieselbe den Anforderungen entspricht, welche wir nach unserer Auffassung der Bildwerke an die Statue selbst stellen müssen, ob dieselbe in der That das Idealbild des Phidias wiederholt.

Zunächst fällt uns an dem Antlitz die außerordentliche Breite aller Formen auf, welche fast den jungfräulichen Reiz verleugnen. Fanden wir an dem Haupte des Zeus ein entschiedenes Streben, dasselbe länglich zu gestalten, in dem Aufsteigen der Linien des Kranzes, der Haarflechten, in der ovalen Umgrenzung der Wangen, der Form des lang herabwallenden Bartes, so finden wir hier den Künstler bestrebt, alle Formen nach der Breite zu entwickeln. Das stumpfe Kinn bietet dem ganzen Antlitz eine kräftige Basis. Die Umgrenzung der Wangen bildet fast eine Kreislinie. Von der Stirne senkt sich ein breiter Nasenrücken herab; diese Stirn selbst wird nicht in ihrer ganzen Höhe sichtbar, sondern durch den Helmrand verdeckt, welcher in seiner einzigen Gliederung in der Mitte das Auge des Beschauers nicht nach oben lenkt, vielmehr noch weiter in die Stirne sich herabsenkt. Der Helm selbst bildet keine hochaufsteigende Wölbung, sondern überspannt das Haupt wieder mit einer Kreislinie. Selbst die hohen Helmbüsche vermögen nicht diesen Eindruck aufzuheben. Die an den

Schläfen durch den Helm gebildeten Ecken werden durch dicht vorquellende Locken ausgefüllt, und je zwei dicke Locken umrahmen den ebenfalls breit angelegten Hals und fallen auf die Brust herab. Überall sehen wir das Bestreben, runde breite Formen zu geben und den Eindruck derselben noch durch alle möglichen Mittel zu heben.

Und doch gewinnen dieselben nie den frauenhaften Charakter, wie bei Demeter, noch den weichlichen, wie bei Dionysos. Nirgends gewahren wir Grübchen oder weiche Falten, die auf ein Fettpolster schließen lassen könnten. Im Gegenteil machen die Wangen einen prallen, straffen Eindruck. Alle Formen lassen nur einen durchaus kräftigen, eben wegen seiner Stärke breit angelegten Knochenbau erkennen, ohne darum gedrungen oder eckig zu erscheinen. Die Knochen werden nicht von einer zarten, weichen Muskelschicht überspannt, welche ein feines Spiel mit Linien und Flächen erlaubt, sondern, wie es ja natürlich ist, von einer starken, straffen, welche die Härten des Schädelbaus mit vollen, rundlichen Flächen verhüllt. Es ist in diesen Formen lediglich eine kräftige Gesundheit, ein in der Praxis geübtes und bewährtes Wesen ausgesprochen, das in vollem Einklang mit dem Waffenschmuck der Göttin steht.

Kopie der Athena Parthenos im Varvakeion.

Diese Formen werden belebt durch den geistigen Ausdruck in Auge und Mund.

Das große Auge, von der Stirn kräftig überdacht, schaut frei und offen gerade hinaus. Durch die gewölbten Augenbrauen wird es in keiner Weise überschattet, während der Eindruck, das Auge liege zu frei, und zugleich der eines blöden Auges durch die leichte Betonung und Senkung des oberen Lides verhindert wird. Keine Falten sind um das Auge sichtbar, auch die Stirne ist ganz klar. Die heitere Sicherheit und ruhige Festigkeit des Blickes findet seine Ergänzung in dem Ausdruck des Mundes, welcher der augenblicklichen Lage der Göttin entspricht. Wir müssen daran denken, dass Athena hier nach dem Siege die Waffen niederstellt. Um den leise geöffneten Mund spielt ein Lächeln, welches durch die ein wenig geblähten Nüstern und die leicht aufgeworfenen Lippen etwas Stolzes, Siegesund Selbstbewusstes erhält. Das Lächeln bemerkt Schreiber (a. a. O. p. 49, Anm. 1) auch von der Athena des Antiochos in der Villa Ludovisi.

Gehen wir nun zur Betrachtung der ganzen Gestalt über, so bemerken wir zunächst, noch mehr

als beim Zeus, das architektonische Entsprechen der beiden Seiten. Der Säule entspricht der Schild. Die beiden Arme sind gleich gehalten. Aus diesem Entsprechen resultirt die rein künstlerische Bedeutung der Säule, welche außerdem noch dadurch, dass sie der Rechten als Stütze dient — auch die Linke ist gesenkt, nicht, wie beim Zeus, erhoben — den Eindruck der Ruhe hebt. Die schweren Falten des Chiton erinnern fast an die Kannelirungen einer Säule und verstärken das Feste, welches die ganze Figur auszeichnet und zu dem im Haupte ausgesprochenen Wesen harmonisch passt.

Konnten wir bei dem Zeus an den gotischen Architekturstil erinnern, so möchte ich hier auf den romanischen hinweisen, um den allgemeinen Eindruck der Statue dem Verständnis näher zu rücken.

Fassen wir noch einmal alles zusammen: die feste Ruhe in der ganzen Erscheinung, die kräftigen und doch harmonisch schönen Formen, welche uns an Schillers Wort erinnern:

„Denn aus der Kräfte schön vereintem Streben
Erhebt sich, wirkend, erst das wahre Leben“,
(Huldigung der Künste)

die klare Offenheit des Blickes, die reine stolze Freude an ihrem schönen Sieg, so müssen wir anerkennen: ja, das ist jene Göttin, die wir erwarteten, das ist jene Siegerin über die böse Eris, jene Fördererin der guten Eris.

Sie steht da, wie die Athena des Aeschylos nach der Beschwichtigung und Gewinnung der Eumeniden:

„*Es lacht mir das Herz*, dass ihr meinem Gebiet
Dies freudig gewährt,

Auf immer für uns
Entschied sich *der Kampf für das Gute*.“
(ἐγαθῶν ἔρις. Eum. 917 ff. Übers. von Mähly.)

Der Vergleich ist doppelt passend, da ja auch in den Eumeniden Athena als die besondere Schirmerin, die Stadtgöttin von Athen auftritt. Wodurch wurde Phidias veranlasst, bei der Göttin seiner Vaterstadt gerade diese Seite ihres Wesens hervorzukehren? Es ist ja keineswegs dies die einzige Möglichkeit, die Aufgabe ihrer Bildung auszuführen. Man denke an das später so bevorzugte Ideal mit ovalem Gesichtsschnitt, dem verschleierten Auge, dem hochsteigenden korinthischen Helm und der Neigung des Hauptes, welches die sinnende Göttin der Weisheit verkörpert, die Vertreterin der Theorie, während wir hier die der Praxis vor uns haben.

Ich werde auch hier wieder auf Zeiteinflüsse hingelenkt, und zwar auf die Bedeutung des Mannes, welcher damals die Geschicke Athens leitete, dessen Freundin Athena sein musste, wie einst des Theseus, mit dem sie eines Geistes sein musste, *Perikles*.

Perikles hat Kriege geführt; aber denken wir an seine Schlachten, wenn wir uns sein Bild vergegenwärtigen wollen? Denken wir beim Beginn des peloponnesischen Krieges selbst nicht vielmehr an seine klare und zurückhaltende Leitung, welche sich so viele Feinde schuf, an seine unendliche, weise Mäßigung und die hohe Überlegenheit, mit welcher er den Demos bändigte? Von seiner Kriegführung aber wird gesagt, er habe sich nie mutwillig in eine Gefahr gestürzt, noch leichtsinnig etwas aufs Spiel gesetzt, den Bürgern hingegen versprochen, solange es auf ihn ankomme, sollten sie den Tod nie erleiden. Auf dem Sterbebette wollte er nichts von seinen Siegen hören, denn sie beruhen auf Glück, und Glück sei etwas Gemeines. Aber das rechnete er sich zum höchsten Ruhme an: „Keiner der jetzt lebenden Athener hat um meinetwillen ein Trauerkleid angelegt.“ Endlich denke man an sein unaufhörliches Bestreben, durch die großen Unternehmungen und Tempelbauten, durch Einführung neuer musischer Agone alle Künstler in den edelsten Wettstreit zu verwickeln. Eben diesen Anregungen verdankte ja auch die Parthenos ihre Entstehung. Und so erscheint sie, die Krone seiner Kunstschöpfungen, als die göttliche Verkörperung des edlen, mächtig belebenden, perikleischen Geistes, die Feindin der bösen Eris, die Förderin der guten Eris.

So haben wir auch diese Idealschöpfung des Phidias uns menschlich näher gerückt, die Wurzeln auch dieses Baumes in der Geschichte gefunden. Auch eine kurze Vergleichung mit dem Zeusbild wird von Interesse sein.

Ich habe gleich zu Anfang an den Mythus von der Geburt der Athena aus Zeus' Haupt erinnert und die Forderung aufgestellt, sie müsse einen Teil seines geistigen Wesens darstellen. Vergleichen wir nun das beider Gottheiten, so finden wir als gemeinsame Züge die geistige Klarheit und erhabene Ruhe. Wie wir aber schon kurz auf die verschiedenen Formen der beiden Antlitze aufmerksam gemacht haben, so müssen wir den dieser ungleichen Gestaltung zu Grunde liegenden Unterschied der geistigen Begabung ins Auge fassen. Zeus wird nie so aktiv wie sein Kind in die einzelnen Verhältnisse eingreifen; er ist der weise Lenker, sozusagen der Geist, der

über den Wassern schwebt, Athena die Teilhaberin seines Geistes, aber zugleich die Verkörperung seines Willens.

Da ich wieder die Verschiedenheit der Formen bei beiden Bildern berührt habe, so will ich auf etwas rein Künstlerisches hinweisen. Wir sahen beim Zeus das Oval vorherrschend, bei der Athena den Kreis; bei jenem das Streben nach Schlankheit, dem eine durchaus schmale Vorderansicht des Gesichtes entsprochen haben muss, bei dieser ein Betonen der Breite, Fülle und Rundung. Wir werden sofort an den Unterschied zwischen peloponnesischem und attischem Kopftypus erinnert; dort die feinen Langgesichter mit schmalem, hochaufsteigendem Schädel, hier die derberen Rundgesichter mit breitem, rundem Schädel. Wir können eine ganze Reihe von Statuen nur nach den Formen des Hauptes für peloponnesisch oder attisch erklären. Und hier finden wir beide Typen neben einander bei einem Attiker vertreten? Da müssen wir an eins erinnern: Phidias war mit Myron und Polyklet Schüler des Argivers Ageladas. Von ihm also brachte er die Kenntnis des peloponnesischen Formenideals mit. Und wie charakteristisch ist wieder die verschiedene Verwendung bei ihm! Die vornehmen, schmalen Formen eignen so sehr dem geistigen Herrscher der Welt, wie die gedrungenen, kräftigen der thätigen Freundin der Menschen. Ganz natürlich erhält das später bevorzugte Athena-Ideal, da es dem geistigen Wesen des Zeus viel verwandter ist, ebenfalls den schmalen Kopftypus mit dem korinthischen Helm. Vielleicht hat auch Phidias dieses Ideal ausgebildet in seiner lemnischen Athena. Sie war ohne Waffen, unbedeckten Hauptes, und Lucian preist an ihr den Umriss des ganzen Gesichtes, die Zartheit der Wangen, die Symmetrie der Nase; auch sonst wird ihre besondere Schönheit gerühmt. Vor allem die beiden ersten Lobsprüche Lucians führen auf die Vermutung, es handele sich um einen peloponnesischen Kopftypus, welcher auch dazu passt, dass die Göttin keine Waffen trug.

Unserer Parthenos mangelt eine Seite des Zeuswesens, ja sie muss ihr mangeln, um sie nie in der zweckbewussten Durchführung ihrer Pläne zu hindern, eine Eigenschaft, welche immer den reinen Verstandesmenschen fehlt, die umfassende, erwärmende Liebe.

Wir suchen, ob Phidias auch ihr eine besondere Verkörperung geliehen habe, und wir finden sie in der dritten Goldelfenbeinstatue des Künstlers, der Aphrodite Urania zu Elis.

Ehe wir dieser Statue eine kurze Besprechung widmen, kehren wir noch einmal zu der Athena zurück.

Welche Schicksale knüpften sich für Phidias an dieses Werk! Nach seiner Vollendung des Unterschleifs von zur Verfügung gestelltem Gold angeklagt, musste er fliehen aus seiner undankbaren Vaterstadt. Im Grunde richtete sich diese Intrigue gegen Perikles; ebenso zwang man dessen Freund Anaxagoras zur Flucht.

Wäre Athen dem Perikles treu geblieben, würdig seiner großen Schirmerin! Des Äschylos Worte hätten ihre Geltung bewahrt:

„Heil Dir! Heil in Reichtums Schoße!
Heil Dir, Volk von Attika!
Liebling Du der Lieblingstochter,
Die dem Zeus zur Seite thront!
Wohlberaten, wo sich's ziemt;
Unter Pallas' Flügel weilt
Der nur, der dem Vater wert."
(Eum. 974 ff. Mähly.)

KLEINE MITTEILUNGEN.

— tt. *Im Ulmer Gewerbemuseum* sind derzeit sechs Bilder aus dem französischen Feldzuge 1870 bis 1871 von Prof. *Louis Braun* in München ausgestellt. In dem großen Ölgemälde „Reiterangriff der Württemberger beim Mont Mesly am 30. November 1870" hat der Künstler in Darstellung der zurückweichenden Franzosen, in der Wiedergabe der dreinhauenden Reiter, sowie in der Behandlung des trüben Wintertages Vorzügliches geleistet. Zwei interessante Bilder sind sodann: die heldenmütige Verteidigung des Schlosses Villiers durch das siebente Regiment und die Beschießung und Einnahme der Bergfeste Lichtenberg durch württembergische Artillerie. Sehr schön ausgeführt ist eine württembergische Reiterpatrouille, welche französische Vorposten vertreibt, sowie der Rekognoscirungsritt des General von Reitzenstein mit seinem Stabe auf dem Schlachtfelde von Villiers-Champigny. Recht gut sind endlich auch die württembergischen Soldaten wiedergegeben, welche in einem französischen Bauernhause einquartirt und sich alsbald darin heimisch fühlen.

z. *Aus Paris* wird geschrieben: „In diesen Tagen eröffneten die Pastellmaler ihre siebente Ausstellung. Dieser neue Salon ist ein in jeder Beziehung glücklicher zu nennen, der vorteilhaft mit den Banalitäten seiner Vorgänger kontrastirt. Die von Herrn Roger-Ballu gegründete

Gesellschaft der Pastellmaler sandte diesmal allerliebste Pastelle, hauptsächlich heiteren, launigen Genres, und zeigt namentlich in ihren jüngeren Kräften, den Herren *Cheret*, *Bilotte*, *Rosset-Granger*, *Gaston* und *Latouche*, hochbegabte und wertvolle Talente. Besonders hervorzuheben sind ein Damenporträt (Profil) von *Rosset-Granger*, in der Natürlichkeit des Kolorits mit der Natur wetteifernd, sowie eine Studie desselben Malers: Abenddämmerung. Als höchst gelungen sind ferner zwei Bilder des Malers *Forain* zu bezeichnen. Das eine stellt den Ausgang eines öffentlichen Balles dar in dem Augenblicke, als ein eben fortgehendes Mädchen einen Kellner anspricht und sich mit ihm ein wenig unterhält. Der Kellner verbindet sich zum Schutz gegen die Kälte den Mund mit der Serviette und scheint mit einem bittenden Blicke auf seine Nachbarin zu sagen: „Nicht hier". Das zweite Bild zeigt die Bühne hinter den Kulissen, wie ein alter behäbiger Habitué gerade noch einen letzten Zärtlichkeitsversuch bei einer Ballerina macht, die bereit ist, auf die Bühne zu treten."

⊙ *Unter den von der Jury der internationalen Kunstausstellung in Berlin* zurückgewiesenen Werken befindet sich auch das Bild Windthorsts von *Wilma Parlaghy*, für das die Malerin auf der vorjährigen Ausstellung der Akademie die kleine Medaille erhalten hatte, und ein Bildnis des Reichskanzlers v. Caprivi von dem Berliner Porträtmaler *B. Pinkow*.

*** *Eine Gesellschaft deutscher Aquarellisten* ist, wie die „Vossische Zeitung" berichtet, Anfang Mai in Berlin unter der Anführung *Franz Skarbina's* von den Malern *Arthur Kampf* (Düsseldorf), *Hans Herrmann* (Berlin), *Max Fritz* (Dresden) und *Hans von Bartels* (München) gegründet worden. Es wird durchaus nur ein künstlerischer Zweck, nicht der Schutz gemeinsamer Interessen ins Auge gefasst. In den größeren Städten Deutschlands und der Fremde sollen umfassende Ausstellungen von Werken der genannten Meister veranstaltet werden. Jeder Cyklus wird zuerst in Berlin gezeigt und tritt dann seine Reise an.

∘ Das Bild von *Makart*, welches unsere *Woermle'sche Radirung* den Lesern vorführt, ist unter dem Namen „Siesta am Hofe der Medicäer" bekannt und gehört in die Kategorie der für den Meister besonders charakteristischen Darstellungen poesievoller Festfreude und Daseinslust, deren Glanzpunkt das große farbenprächtige Gemälde der Caterina Cornaro bildet. Unsere in den Dimensionen und im Figurenaufwand beschränktere Komposition schildert eine Scene am Hofe der kunstliebenden Medicäer und wählt als Schauplatz dafür eine jener herrlichen Villen der Renaissance, zu deren Schönheit Gartenkunst und Architektur im Wetteifer beigesteuert haben. Hier wechseln heiterer Genuss und ernste Betrachtung mit einander ab. Während Musik die Seele beruhigt und ein Wort aus Frauenmund andeutet, was sich zieht, schweigt andererseits der Blick in der Schönheit der Welt, reichen dienstbare Hände die Früchte der Natur dem genussfreudigen Munde. — Makarts Werk erschien 1875 zuerst auf der Ausstellung des Wiener Künstlerhauses und wurde damals von der Jury der Genossenschaft mit der goldenen Karl-Ludwigs-Medaille gekrönt. In der Motivirung des Beschlusses heißt es, man wolle damit die in dem Werke in hohem Grade auftretende Begabung, das reiche Leben der Farbe in feiu empfundenen Bildern zur Erscheinung zu bringen, auszeichnend anerkennen.

x. *Auktion Seymour Haden.* Am 15. Juni wird bei *Sotheby, Wilkinson & Hodge* in London die hochberühmte Sammlung von Seymour Haden versteigert, die zwar nur 600 Nummern umfasst, aber bekanntlich aus lauter ganz hervorragenden Blättern besteht. Zunächst enthält sie 70 Zeichnungen von bedeutenden, meist holländischen Meistern, dabei 25 von Rembrandt, dann Radirungen und Stiche ersten Ranges, Kapitalblätter von ganz ausgezeichneter Erhaltung, z. B. Rembrandts Bürgermeister Six, 3. Zustand; 3 Kreuze, Christus zwischen den Schächern, 1. Zustand; Dürers Adam und Eva, 1. Zustand; 280 Blatt Wenzel Hollar, worunter eine beinahe vollständige Folge der Muscheln von hoher Schönheit und in ganz frühen Abdrücken. Der Katalog ist noch nicht erschienen, aber unter der Presse. Wir kommen auf dieses Auktions-Ereignis noch zurück.

y. *Kunstauktion in Amsterdam.* Am vorigen Mittwoch wurde im „Brakke Grond" in Amsterdam von der Firma C. F. Roos & Co. die Gemäldesammlung eines Privatmannes öffentlich verkauft, welche, obwohl nur aus 83 Nummern bestehend, die ungeheure Summe von 273113 Gulden erzielte. Ein Rosa Bonheur (Heuernte) wurde für 18150, ein Israels (Ruhetag, kartenspielende scheveningsche Fischer vorstellend) für 14410 Gulden verkauft; unerhörte Preise wurden für Corotsche Landschaften bezahlt, 15290, 14080, 13970, 10450, 9680 und 7150 Gulden. Die französischen Gemälde wurden von ausländischen Kunsthändlern ersteigert, die niederländischen, darunter der schön genannte Israels, sowie verschiedene W. und J. Maris blieben im Lande und wurden von Kunstliebhabern oder für Museen erworben. Der Andrang zur Besichtigung dieser in ihrer Art einzigen Sammlung an den dem Verkauf vorhergehenden Tagen war ungeheuer gewesen.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* —
Druck von *August Pries* in Leipzig.

SIESTA

Verlag v. F. A. Brockhaus in Leipzig

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig

Porträt Morelli's. Von Lenbach.
Nach einer Photographie von Marcozzi in Mailand.

GIOVANNI MORELLI UND SEINE LETZTEN ERRUNGENSCHAFTEN.

VON *GUSTAV FRIZZONI.*

MIT ABBILDUNGEN.

Wir führen ihn hiermit unsern Lesern vor, den genialen, den leutseligen Mann, über dessen Leistungen im Gebiete der Kunstwissenschaft alle mehr oder weniger unterrichtet sind, den viele von Angesicht kennen zu lernen gewünscht hatten. Als er vor fünf Jahren mit einem anderen ausgezeichneten Manne, dem berühmten Porträtmaler Franz Lenbach, in Rom zusammen traf, da war es kein Wunder, dass sie sich gegenseitig angezogen fühlten, sich verstanden und schätzten. Zu jener Zeit, während der Maler im Palazzo Borghese sein Atelier aufgeschlagen hatte, wo er so manch herrliches Bildnis zustande brachte, und der Kritiker gerade damit umging, in den Galerieräumen des Palastes seiner ersten Veröffentlichung über dessen Schätze einen größeren Umfang zu geben, da kam ersterem der glückliche Gedanke, die edlen Züge seines neuen italienischen Freundes mit dem Pinsel festzuhalten. In dem nach gewohnter Weise breit und frei behandelten Gemälde hat Lenbach, wie man sieht, außer der leiblichen Hülle auch die Seele wiederzugeben getrachtet. Wir, die wir uns viele Jahre hindurch des persönlichen Umganges mit dem Verblichenen zu erfreuen hatten, fühlen uns von seinem klugen, kleinen Auge angesprochen, obwohl es nur angedeutet ist, ganz als ob wir uns in eine der auserlesenen Stunden zurückversetzt sähen, in welchen er sich gefiel, seine Ansichten über die verschiedensten Angelegenheiten mit seinem angeborenen geistreichen Ausdruck darzulegen.

Dieselbe Sicherheit und Entschlossenheit des Charakters, welche sich in seinen Zügen ausspricht, pflegte er auch seiner Art und Weise, die Kunststudien zu betreiben, aufzuprägen. Dass er darin, dank seiner Originalität, bahnbrechend gewirkt, werden seine litterarischen Arbeiten dauernd beweisen, während andererseits nach der praktischen Seite hin seine vielen glücklichen Griffe in der

Madonna. Von GIULIO ROMANO.
Im Besitze von Fräulein H. Hertz in Rom. (Phot. Marcozzi.)

Erwerbung von Kunstwerken die anschaulichsten Zeugnisse seiner bewährten Kennerschaft abzulegen berufen sind.

„Zeige mir, was du zu sammeln fähig gewesen bist, und ich werde dir sagen, was du wert bist.“

welche diese Thatsache beweisen. Wird erst nach dem Verlaufe einiger Monate seine an mehr als hundert Stücken reiche Sammlung in Bergamo zur öffentlichen Ausstellung gelangen, so werden die Beschauer das Verständnis des Sammlers darin

Donna Velata. Von RAFFAEL.
(Phot. Alinari.)

Vor diesem Spruche eines anderen begeisterten Kunstkenners, des verstorbenen Daniel Penther, dessen er sich gerne bei Beurteilung seiner Kollegen bediente, hätte Morelli seine Tüchtigkeit, wie kaum ein anderer Fachmann, behaupten können. An öffentlichen sowie an Privatsammlungen fehlt es nicht,

gleichsam abgespiegelt sehen. Von diesem können übrigens gar manche seiner dankbaren Freunde gleichfalls Zeugnis ablegen: Freunde, die er mit der größten Uneigennützigkeit, der vollen Hingabe einer treuherzigen Gesinnung zu beraten und zu leiten wusste.

Dass er auch in den letzten Monaten seines Lebens keineswegs in der Kraft seiner Urteilsfähigkeit nachgelassen, erhellt aus den Thatsachen, über die wir hier zu berichten haben.

I.

Wie bekannt, hat am 10. November vergangenen Jahres in Köln die Auktion der von der Roppschen Kunstsammlung stattgefunden. Bei derselben sind einige Bilder aufgetaucht, die sich einer besonderen Aufmerksamkeit wert erwiesen. Alles in allem genommen, zeugen sie, offen gestanden, in höherem Grade von dem Verständnis des verstorbenen Besitzers, als von der Einsicht der Kunstgelehrten, welche sich bei der Auktion eingefunden. Zwei Juwelen die da vorkamen, sind diesen völlig entgangen oder doch von ihnen keineswegs nach Gebühr gewürdigt worden.

Kopf der Fornarina. Von Giulio Romano (Phot. Anderson.)

Wir führen zunächst von einem dieser kostbaren Gemälde hier eine Abbildung vor. Es ist ein Madonnenbild mit dem segnenden Christuskind, auf Holz gemalt, kaum 37 cm in der Höhe und 30 cm in der Breite messend. Wurde das Bild auch merkwürdigerweise auf der Auktion mit unerklärlichem Skeptizismus aufgenommen, so hätte doch die höchst gediegene Malerei, auch vor der Reinigung, der die Tafel später unterworfen worden, die Gedanken auf eine echt Raffaelische Schöpfung führen sollen. Betrachtet man es sich aber näher und eingehender, so wird man bald zu der Überzeugung kommen, dass es von allen Seiten auf einen der Hauptschüler Raffaels, und zwar auf keinen anderen als auf *Giulio Romano* hinweist, dem es auch vom Freiherrn von der Ropp zugeschrieben war. Dass diese Bestimmung, schon bei Betrachtung der kleinen, aus Anlass der Auktion angefertigten Photographie, von Morelli in Mailand bestätigt worden ist, soll hier nicht vergessen werden. Die Merkmale, an denen er den Meister erkannte, ließen sich dann aufs genaueste nachweisen, als das herrliche Gemälde auf seine Veranlassung zur Bewunderung aller Kunstfreunde in Mailand ankam, von wo es nach einem kurzen Aufenthalte im Atelier des bewährten Restaurators Cavenaghi an die neue glückliche Besitzerin, Fräulein H. Hertz, nach dem heimatlichen Rom weiter befördert wurde.

Der dem Maler eigentümliche Typus mit den dicken, etwas angeschwollenen Lippen, welche dem Munde einen leichten mürrischen Ausdruck geben, die eigene Auffassung und Wiedergabe des Nackten, speziell der Extremitäten, der immer etwas scharfe Faltenwurf, sowie die Behandlung des Helldunkels, sei es in den Figuren, sei es im rümmlichen Hintergrunde, das kräftige, saftige Kolorit mit dem äußerst fühlbaren Kontrast zwischen der Leuchtkraft der Fleischpartien und der Tiefe der anderen Teile: alles dies deutet auf untrügliche Weise auf den römischen Schüler des göttlichsten aller Künstler hin. Gedenkt man aber dabei, wie weit Giulio in der Mehrzahl seiner Werke von der idealen Höhe seines Vorbildes abzustehen pflegt, so kann man nicht umhin, zu erstaunen über die ungewöhnliche Feinheit dieses kleinen Madonnenbildes, in welchem er dem Meister so überraschend nahe kommt.

Wie soll man sich nun die Sache erklären? Nicht anders offenbar als dadurch, dass das Gemälde in einer Zeit entstanden ist, in welcher der Schüler als ganz junger Mensch im Atelier seines Lehrers arbeitete und gar manchen von dessen Schöpfungen

die letzte Vollendung gab. Letztere Thatsache muss von einer besonnenen und eingehenden Kritik in weit ausgedehnterem Maßstabe angenommen werden, als es bisher der Fall gewesen ist.

Vasari, der, wie wir aus seiner Biographie Giulio's entnehmen, ihn persönlich kannte,[1]) stellt ihn seinen Lesern gleich von Anfang an mit folgenden Worten vor: „Fra i molti, anzi infiniti discepoli di Raffaello da Urbino, dei quali la maggior parte riuscirono valenti, niuno ve n'ebbe che più lo immitasse nella maniera, invenzione, disegno e colorito, di Giulio Romano. . . . Egli fu di maniera amato da Raffaello, che se gli fosse stato figliuolo non più l'arebbe potuto amare; onde avvenne che si servì sempre di lui nelle opere di maggiore importanza."

Eine nähere Untersuchung des Wechselverhältnisses zwischen Raffael und Giulio Romano verleiht den angeführten Worten volle Glaubwürdigkeit. Hat schon in weiteren Kreisen die Annahme vorgewaltet, dass der Hand des letzteren ein guter Teil der Ausführung von Werken, wie die Vision Ezechiels, die Madonna dell' impannata, die Madonna Franz' I., der große St. Michael, die spätere Krönung Mariae, die Transfiguration, u. s. w. (ganz abgesehen von den Fresken im Vatikan) zu verdanken ist, so lässt sich andererseits leicht erklären, wie er in seinen jungen Jahren ganz eigenhändig ein Werk wie die Madonna aus der Sammlung von der Ropp ausführen konnte. Man kann dabei recht interessante Vergleiche anstellen, aus welchen der Zusammenhang zwischen diesem Gemälde und einigen andern sich ergiebt, die in den Galerien als Werke Raffaels gelten, in denen aber etwas für ihn Befremdendes wahrzunehmen ist, das nur auf die Mitwirkung des Giulio, vor allen anderen Schülern, zurückgeführt werden darf.

Drei Madonnenbilder sind es, in denen Morelli den vollsten Einklang mit der Madonna des Fräul. Hertz erkannte: die Vierge au diadème im Louvre, die Aldobrandinische, nunmehr in der Londoner National Gallery, und die Madonna del divino amore im Museum zu Neapel. Außer den Eigentümlichkeiten der Formgebung ist darin ganz besonders die Farbe in Betracht zu ziehen, mit ihren auffallend schrillen Tönen, namentlich das Blau, womit der Mantel in der Regel gemalt ist (fast wie man es später so bezeichnend bei Sassoferrato trifft).

Aber es giebt des Merkwürdigen noch mehr aus dem kleinen Juwel zu entnehmen. Sehe man sich recht den individuellen Typus der lieblichen, aber zugleich durchaus weltlichen Gottesmutter an und man wird leicht finden, woher ihn der Maler geholt. Wer möchte nicht zugeben, dass uns hier dasselbe weibliche Modell wie in der Fornarina der Barberinischen Sammlung vor Augen steht, nur aus bedeutend früherer Zeit? Trotz einer entschiedenen Abweichung in der Farbe des Haares, welches in ersterem, wohl einer früheren Idealisirung des Künstlers entsprechend, in einem flachsblonden Tone gehalten ist, entsprechen sich das Oval und die einzelnen Züge des Gesichtes in schlagender Weise, ganz besonders aber der scharfe, nach dem Sinnlichen hinneigende Blick.

Sollte nun das Jugendbild schon ungefähr 1510 entstanden sein, um welche Zeit der Künstler erst 18 Jahre alt war, so muss man augenscheinlich eine Zwischenzeit von mehr als 10 Jahren vor der Entstehung des Barberinischen Bildnisses annehmen. Bedenkt man, dass Raffael schon 1520 das Zeitliche segnete, so hätte man darin einen neuen Beweis zu Gunsten Morellis, der bekanntlich das genannte Bild stets dem Raffael abgesprochen und es seinem bevorzugten Schüler Giulio zugewiesen hat.[1])

Wie verschieden übrigens die Auffassung derselben weiblichen Persönlichkeit von seiten dieser zwei Künstler gewesen, das ersieht man, wenn man die Wiedergabe ihrer Züge in den zwei genannten Werken von der Hand des Giulio mit denen vergleicht, welche Raffael in der vergeistigten Interpretation seiner Geliebten bekanntlich nicht weniger als drei mal wiederholt, indem er sie erstens für den edelsten Typus der Gottesmutter in der Sixtinischen Madonna verwendet, ein zweites Mal uns vorführt in der Magdalena, welche auf der rechten Seite des Cäcilienbildes in Bologna herausschaut, ein drittes Mal endlich in dem strahlenden Antlitze der Donna velata des Palazzo Pitti.

Wie dem aber auch sei, wir wüssten kaum, wo sonst noch ein so anziehendes Werk von Giulio Romano überhaupt aufzutreiben wäre. Einen bekannten Meister aus der Blütezeit auf einer so glücklichen Stufe seiner Entwickelung beobachten zu können, hat einen unsäglichen Zauber. Von der lieblichen Erscheinung der Maria mit dem feierlichen und lebensfrischen Kinde im vollsten Farbenglanze bis zu der gedämpften Umgebung der Räumlichkeit mit der Vertiefung durch die zwei offenen Thüren, alles das ist so trefflich in Einklang gebracht,

1) Italienische Ausgabe von Sansoni, Bd. V, S. 552.

1) Die Galerien Borghese und Doria Pamfili, S. 68.

dass es schon an und für sich die Liebe rechtfertigt, welche dem Schöpfer des Werkes von seinem Lehrer entgegengebracht wurde.

Noch energischer hat er seine Entrüstung ausgesprochen gegen die Annahme, dass die Barberinische Fornarina von Raffael herrühre, in seinem Artikel vom Jahre 1881 „Raffaels Jugendentwickelung" (Repertorium für Kunstwissenschaft V. 2. 164), woselbst er sich folgendermaßen ausdrückt: „Ein gröberes Unrecht dürfte wahrlich Raffael kaum zugefügt werden, als ihm diese hässliche, wie eine lüderliche Dirne dreinschauende Fornarina auf den Hals zu laden. Schon die Form und Fingerstellung der einen Hand ist so unraffaelisch, das blaue Armband mit dem Namen so abgeschmackt, dass es mich stets gewundert, wie sonst feine Kenner an diesem garstigen Bildnisse keinen Anstoß genommen haben. Ein Schüler Raffaels — vielleicht Giulio Romano selbst — dürfte vielleicht, nach einer Aktzeichnung des Meisters, dies Porträt verfertigt haben — der göttliche Sanzio jedoch nie und nimmermehr."

(Schluss folgt.)

WILHELM GENTZ.

VON *ADOLF ROSENBERG.*

MIT ABBILDUNGEN.

II.

DER „Sklaventransport durch die Wüste" bezeichnet zwar in dem Entwickelungsgange des Künstlers den Markstein zwischen zwei Zeitabschnitten [1]), jenseits dessen der Weg zu völliger Befreiung der Individualität von Nachahmung und Rückerinnerung emporführte; aber es verflossen immerhin noch einige Jahre, ehe es Gentz gelang, die Berliner und auswärtigen Kunstfreunde und Käufer von der Richtigkeit seiner ethnographischen Schilderung und koloristischen Auffassung zu überzeugen. Nach den Erinnerungen von Ludwig Pietsch [2]) vermochte Gentz erst seit 1864 in der Gunst des kunstfreundlichen Publikums festen Fuß zu fassen, und es ist gewiss kein zufälliges Zusammentreffen, dass 1864 zugleich das Geburtsjahr der *Weltstadt* Berlin ist, die seitdem so schnell wie keine zweite der jüngsten Millionenstädte ihren lokalen Charakter abgestreift hat, dass alle exotischen und internationalen Gewächse in ihrem Schoße den üppigsten Boden zum Gedeihen finden.

Die nur langsam sich einstellende Anerkennung seines Schaffens übte weder auf seine künstlerische Kraft noch auf seinen Lebensmut einen lähmenden Einfluss. Als er sich in Berlin niederließ, hatte er sich in ein Haus eingemietet, das noch heute als ein bemerkenswertes Denkmal der Schinkelschen Bauthätigkeit dasteht: in das Haus des Töpfermeisters oder, wie wir jetzt sagen würden, des Terrakottafabrikanten Feilner in der nach ihm benannten kleinen, die Linden- mit der Alten Jakobstraße verbindenden Querstraße. Es ist ein Denkmal der Bemühungen Schinkels, das Backsteinmaterial der Mark in den Dienst der Formensprache des hellenisirenden Stiles zu stellen, und der Erfolg hat dem erfindenden Künstler ebensoviel Ehre gemacht wie dem ausführenden Handwerker, dessen aus roter Thonmasse gebrannte Friese und Füllungen der Fensterbrüstungen und Umrahmungen den Einflüssen eines halben Jahrhunderts wacker stand gehalten haben. Als Gentz sich im Jahre 1861 verheiratete und einen eigenen

1) Die Ausstellung in der Nationalgalerie enthielt unter Nr. 228 eine Skizze zu dem Stettiner Bilde, die viel farbiger gehalten ist als das Original, dessen Lokalfarben ganz von Staub und Sonnenbrand umhüllt sind. Die Skizze ist, nicht ganz deutlich, mit 1868 oder 1888 bezeichnet. Vermutlich also eine Überarbeitung aus späterer Zeit, in der Gentz wieder farbiger gestimmt war.

2) In der Vossischen Zeitung 1890, Nr. 553.

ABEND AM NIL.

Verlag v. F. Allemann in Berlin.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

Hausstand gründete, kaufte ihm sein Vater das Feilnersche Haus, in dem er bis zum Jahre 1869 gewohnt hat, bis zu seiner Übersiedlung nach der Villa in der Hildebrandtstraße am Tiergarten, deren oberes Geschoss zum größeren Teil sein geräumiges, aber nicht prunkvoll ausgestattetes, sondern nur mit dem jeweilig notwendigen Studienmaterial versehenes Atelier einnahm. Im Erdgeschoss befanden sich die Wohn- und Gesellschaftsräume, letztere zwar klein, aber sehr behaglich eingerichtet, zumeist in ägyptischem Stil, aber ohne die jetzt übliche Überladung mit kräftigroten Inkarnat seines Angesichts einen prächtigen Farbenakkord abgab, und auf Reisen trug er der Bequemlichkeit halber den roten Fez, der in den Eilzügen des internationalen Reiseverkehrs nicht weiter auffiel. Im Jahre 1887 hat er sich selbst porträtirt, im Brustbild und einfachem schwarzen Rocke, mit all den glänzenden Mitteln seiner koloristischen Technik, über die er damals noch mit voller Sicherheit herrschte, aber, vielleicht aus Bescheidenheit oder weil er keinen großen Wert darauf legte, nicht so intim, so scharf in Geistes- und

Ägyptische Studenten unter Palmen. Gemälde von W. Gentz.

vermeintlich orientalischem Prunk, der in Wirklichkeit zumeist nur europäische Fabrikware ist. Obwohl die ganze Gedankenarbeit des reif gewordenen Künstlers im Orient wurzelte und auf die innige Wiedergabe seiner gesamten Natur gerichtet war, kam es ihm niemals in den Sinn, mit seinen, durch rastlose Strapazen erworbenen Kenntnissen glänzen zu wollen oder gar mit den aus dem Orient mitgebrachten Kleidungsstücken und Gerätschaften zu kokettiren. Nur bei Kostümfesten der Künstlerschaft und bei ähnlichen Veranstaltungen der Berliner Hofgesellschaft zeigte er sich gelegentlich in orientalischer Tracht, die im Verein mit seinem frühzeitig weiß gewordenen Patriarchenbart und dem Gemütsleben eindringend, wie es sein Sohn *Ismael* (geb. 1862) in der Zeichnung vermocht hat, die wir unserem ersten Artikel (S. 178) beigegeben haben. Außer Ismael wurde ihm, im folgenden Jahre, noch eine Tochter geboren, der er den Namen Mirjam gab. Auch in der Wahl der Vornamen seiner Kinder spiegelt sich seine leidenschaftliche Liebe für die farbenreiche Welt des Orients, die er seinen deutschen Landsleuten eigentlich erst in ihrer wirklichen Wesenheit erschlossen hat. Auch wenn er, von seinen häufigen Reisen heimkehrend, in seinem Hause weilte und der Ausführung seiner Gemälde oblag, hatte er gern eine lebende Erinnerung an den Orient um sich, gewöhnlich einen nubischen oder arabischen

Diener. Was in Berlin an afrikanischen Erscheinungen auftauchte, war immer das Ziel seines Studiums, gleichviel, ob ihn seine Wissbegierde nach dem Cirkus und dem zoologischen Garten oder nach einer zweifelhaften Bude in der Hasenhaide führte. Dabei wurde er nicht etwa ausschließlich von der Suche nach dem Fremdartigen und Seltsamen geleitet, sondern es kam ihm sehr oft darauf an, die schönsten Vertreter einer Rasse, die ihn gerade bei einem Bilde beschäftigte, ausfindig zu machen. Diese Absicht leitete ihn auch bei einem seiner besten Figurenbilder, der „Liebesidylle in der Thebaïde" (1883), wo ein junger Flamingojäger vor einer schwarzbraunen Schafhirtin kniet und ihr die schönsten Federn seiner Jagdbeute als Liebeszeichen darbietet. Ich sah ihn in seinem Atelier, als er die letzte Hand an dieses mit besonderer Liebe gepflegte Werk legte. Die Zeichnung und die Modellirung der nackten Glieder ist so vollendet, der Ausdruck der Köpfe so lebendig, so scharf beobachtet und mit so sicherem Blick aus der Tiefe heraus geholt, dass dieses Bild allein ausreichen würde, die Meinung zu widerlegen, dass Gentz sein Höchstes in der Landschaft, nicht auch in der Figuren- und Genremalerei geleistet habe.

Theodor Fontane macht eine darauf abzielende Andeutung, freilich in seiner subjektiven, jedes endgültige Verdikt ablehnenden Art. „Mir persönlich", sagt er im Hinblick auf das den Einzug des preußischen Kronprinzen in Jerusalem darstellende Bild, „ist er (Gentz) als *afrikanischer Landschafter* (d. h. in richtiges Deutsch übersetzt: als Maler afrikanischer Landschaften) am liebsten, und diejenigen seiner Bilder, die sich damit begnügen, in wunderbarem Gegensatze die Sterilität und zugleich die schöpferische Fülle der Tropengegend wiederzugeben, also Wüsten- und Wasserflächen, überrölkert von Flamingos und anderem weißgefiederten Volk, entzücken mich mehr, ja fast möchte ich sagen, heimeln mich mehr an. Seine Knabenwanderungen im Wustrauer Luch und am Malchowsee, die von früh an sein Auge schärften, haben ihn durch sein ganzes Leben hin das am tiefsten und eigenartigsten erfassen lassen, was ihn schon als Kind am tiefsten in seiner Künstlerseele berührte: melancholische Flächen und schwermutsvolle Stille."

Studien von W. Gentz.

Die Beobachtung, von der Fontane ausgegangen ist, ist unzweifelhaft richtig. Der frühzeitig geschulte Blick des Künstlers für ein landschaftliches Stimmungsbild wird ihn in Ägypten und Nubien der Notwendigkeit überhoben haben, so eingehende Terrain- und Wasserstudien zu machen, wie er sie für menschliche und Tierfiguren und für die Vegetation brauchte. Aber dass er bis zu seiner letzten Reise nach Tunis und Tripolis auf das emsigste beflissen war, seine Kenntnis orientalischer Typen von Mensch und Tier, von Wüste und Wohnung zu erweitern und dass dieses Streben von den besten

Erfolgen begleitet war, das erfahren wir aus der staunenswerten Fülle seiner Studien, aus der wir eine stattliche Zahl, dank der freundlichen Bereitwilligkeit seiner Familie, in getreuer Nachbildung reproduziren. Von der stetig schnuppernden Sehnauze des Kamels bis zu dem Turban des Gläubigen, von dem nachdenklich nach unten gerichteten Sehnabel des Pelikan bis zu der vom Wüstenwinde leicht bewegten Krone des Palmenbaumes — alles hat er in vor allem der „Yerma" genannte Kopf eines jungen, braunen Mädchens (1886), den Gentz als „Phantasiekopf" bezeichnet hat, und der also, wie man wohl annehmen darf, das Ideal darstellt, das der Künstler nach seinen Studien aus nubischer Frauenschönheit geschöpft hatte.

Gentz war demnach in vollem Besitze aller geistigen und technischen Fähigkeiten, deren der Historien- und Genremaler bedarf, um die höchsten

Kamelkopf. Studie von W. Gentz.

den Bereich seiner Studien gezogen, und kein Gegenstand, keine Stellung, keine Bewegung war ihm zu gering, als dass er sie nicht in seine Skizzenbücher eingetragen hätte. Die verschiedenen Manipulationen eines arabischen Lastträgers (s. S. 208) liefern für den Eifer des Künstlers, der Natur nahe zu kommen, einen besonders charakteristischen Beweis. Wie scharf er die menschliche Physiognomie zu erfassen vermoehte, zeigen auch einige Studienköpfe aus seiner letzten Zeit, zugleich Muster vollendeter Modellirung und warmer Färbung: der Kopf einer Almeh aus dem Jahre 1878, einige Köpfe von Negern und Negerinnen aus den Jahren 1878 bis 1886, das Bildnis eines Haussafürsten mit weißem Turban (1885) und

Ziele zu erreichen, wenn seine Phantasie diese Fähigkeiten befruchtet und beflügelt. Aber seine auf die Schilderung der orientalischen Welt gerichtete Thätigkeit war zu umfangreich, als dass er einen einzelnen Zweig besonders hätte pflegen können. Es ist gewiss ein bemerkenswerter Beitrag zu der jetzt viel erörterten Theorie von der Vererbung, wenn wir auf die Thatsache hinweisen, dass sich sein Sohn Ismael gerade diejenige Seite künstlerischer Darstellung, die im Schaffen seines Vaters den geringsten Raum einnimmt, zur besonderen Aufgabe gemacht hat: die Porträtzeichnung mit scharfer Betonung des individuellen Ausdrucks und des psychologischen Moments.

In einem anderen Lichte erscheint die persönliche Empfindung Fontanes hinsichtlich der Gentzschen Landschaften, wenn wir das gesamte Werk des Meisters gewissermaßen sub specie aeterni ansehen. Spätere Generationen werden vielleicht auch an den Figuren- und Genrebildern von Gentz die Beobachtung machen, die wir selbst an den Orientdarstellungen eines Horace Vernet, eines Decamps und eines Delacroix gemacht, dass diese Meister nämlich so viel von ihrer subjektiven Anschauung und von der geistigen Strömung ihrer Zeit, unter deren Einfluss sie standen, in ihre Bilder hineingetragen haben, dass das, was noch vor einem Menschenalter als höchster Triumph ethnographischer Wahrheit und Treue bewundert wurde, uns heute als das Produkt malerischer Willkür erscheint. Unter allen Dingen und Erscheinungen dieser Welt ist die Landschaft am wenigsten dem Wechsel alles Irdischen unterworfen: nicht das landschaftliche Porträt, ein Naturausschnitt aus einer bestimmten Örtlichkeit, sondern die Landschaft an sich, die Zusammenfassung der Formen, Farben und Stimmungen, die den Charakter einer Zone, eines Landstriches ausmachen. In dieser das Besondere und Zufällige dem

Koranvorlesung in der Grotte des Jeremias. Gemälde von W. Gentz.

Allgemeinen unterordnenden Art bewegen sich die meisten landschaftlichen Schöpfungen von Gentz, und diese Eigentümlichkeit wird ihnen voraussichtlich eine dauernde Geltung in der Entwicklungsgeschichte der modernen Orientmalerei sichern.

Eine Landschaft befand sich auch unter den Bildern, mit denen sich Gentz 1863 und 1864 eine feste Stellung in der Berliner Kunstwelt schuf: eine Erinnerung aus Nubien, ein mit Flamingos und Pelikanen bevölkerter See, dessen im Hintergrunde steil aufsteigendes Gestade im tiefen Dunkel liegt und damit eine ernste Folie zu dem lustigen Gewimmel der Wasservögel bildet (1863). Diese schönen Tiere mit ihrem schimmernden, weißen, rosig angehauchten Gefieder waren ihm auch für seine späteren Nillandschaften die liebste Staffage, die er in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit der Stellungen und Bewegungen und mit außerordentlicher Sicherheit in der Beobachtung des Augenblicklichen, schnell Vorübergehenden darzustellen wusste. Eine seiner vollendetsten Landschaften dieser Art, voll des feinsten Stimmungsreizes und staunenswert in der Durchbildung der zartesten Lufttöne und Lichtreflexe, ist der 1870 gemalte „Abend am Nil", den unsere dem ersten Artikel beigefügte Heliogravüre wiedergiebt (im Besitz des Herrn M. Simon in Berlin). Von gleicher Vollendung, aber völlig verschieden im Motiv sind die ebenfalls von Wasservögeln belebten Nillandschaften von 1881 (im Besitze des Professors Georg Ebers), von 1884 (mit einem Ausblick auf die Pyramiden, im Besitze des Herrn Steinbart in Berlin, abgebildet in dieser Zeitschrift, Bd. XX, bei Seite 95) und von 1886 (im Besitze des Generalarztes Valentini in Berlin), denen sich die unvollendet gebliebene „Nilüberschwemmung mit Büffeln" (1882) und die „Landschaft am Nilufer mit Büffel- und Ziegenherde" (1885) in zweiter Linie anreihen. Was er als Landschaftsmaler zu leisten vermochte, das hat er zuletzt in der 1887 vollendeten Landschaft aus dem Gebiete der Katarakte „Abend am Nil" zusammengefasst, wo das Flussufer von Frauen und Mädchen belebt ist, die beim Wasserschöpfen ihre schlanken Körper dem vom Flusse kommenden, kühlenden Hauche hingeben (s. die Abbildung auf S. 213). Die ganze Atmosphäre ist von flüssigem Sonnengold erfüllt, das die Linien des Ufers und die

Palmsonntag in altchristlicher Zeit. Gemälde von W. Gentz.

zahlreichen Figuren mit einem glitzernden Flimmer umgiebt.

Außer jener ersten nubischen Landschaft sind aus den Jahren 1863 und 1864 noch das „Zeltlager einer Karawane vor den Scheichsgräbern bei Akmin am Nil“, „Zwei Araber-Scheichs im Gebet vor ihren Zelten“ (1863, im städtischen Museum zu Stettin) und ein „Karawanenlager in der Wüste“ hervorzuheben, auf dem er eine Fülle von menschlichen und Tierfiguren zu einem koloristischen Zusammenklang brachte, der heute, nach fast dreißig Jahren, noch die Frische der ersten Inspiration bewahrt hat und mit voller Lebenswahrheit wirkt. Trotz dieser Erfolge fühlte Gentz um diese Zeit abermals das Bedürfnis, seine ägyptischen Erinnerungen aufzufrischen und seine Studien zu erweitern. Im November 1864 war er wiederum in Ägypten, wo er bis Februar 1865 blieb und sich zumeist in Kairo aufhielt. Von da unternahm er Streifzüge nach verschiedenen Richtungen, auf denen er auch die damals noch wenig bekannte Oase Fayûm durchzog. Die Früchte dieser Studienreise waren die „Morgenscene aus dem Volksleben in Kairo“, wo Bart- und Haarscherer auf einem öffentlichen Platze bei Männern und Frauen in grellem Sonnenschein ihres Amtes walten, die „Kamelreiter auf dem Wege nach Kairo“, „Die Erquickung auf der Schubrahallee bei Kairo“ und der „Markt in Kairo“ (1865), teils ziemlich durchgeführte Skizzen, teils vollendete Bilder, auf denen sein Streben nach einer mit dem Leben wetteifernden Farbigkeit und Beweglichkeit wiederum vorwärts gediehen war.

Zwischen Reisen und der Ausbeutung ihrer Früchte daheim im Atelier floss auch sein späteres Leben dahin: 1867 bis 1868 war er wieder in Ägypten, 1873 bereiste er Syrien und Palästina, um die Studien für das erwähnte Bild des Einzuges des preußischen Kronprinzen in Jerusalem zu machen, 1874 ging er von da nach Rom und Florenz, das er damals zum erstenmal kennen lernte, und im Herbste 1876 begab er sich nach Algier, wo das orientalische Leben des westlichen Nordafrika einen so tiefen Eindruck auf ihn machte, dass er im November 1889 abermals dorthin, diesmal nach Tunis und Tripolis, aufbrach. Es war die letzte irdische Reise des rastlosen Wanderers und Arbeiters.

Bei dem neuen Aufenthalte in Ägypten von 1867 bis 1868 gewann er auch wieder neue und tiefere Einblicke in das Volksleben. Wie wir aus dem Bilde der „Ägyptischen Studenten unter Palmen“ vom Jahre 1854 (s. die Abbildung auf S. 207) wissen, interessirte ihn von Anbeginn neben der bunten Oberfläche und dem ruhelosen Wechsel des orientalischen Volkstums auch sein geistiges Leben: die Versuche der Orientalen, in die Geheimnisse der Wissenschaft einzudringen, ihr Aberglaube, ihre täglichen, mechanischen Religionsübungen, ihre außergewöhnlichen Ceremonien und ihre hohen Feste. Von der zuletzt erwähnten ägyptischen Reise brachte er außer malerischen Eindrücken des Augenblicks, wie z. B. der Scene vor einem Kaffeehause in Kairo, auch die Motive und Studien zu den Bildern „Das Gebet in der Wüste“ (1869, unvollendet geblieben), „Der Märchenerzähler bei Kairo“, eine seiner farbenreichsten, durch jede der zahlreichen Figuren fesselnden Schöpfungen (1870, im Besitze des Herrn M. Simon in Berlin), die „Ägyptische Dorfschule“ (1871, im Besitze des Herrn A. Stahr in Berlin) und „Das Totenfest in Kairo“ (1871, in der Dresdener Galerie) mit. Diese — zunächst wohl zufällig gewonnenen — Einblicke in eine neue Seite des orientalischen Lebens schärften ihm Sinn und Augen für seine nächste Reise nach Syrien und Palästina. Bevor er sie antrat, vollendete er noch die „Begegnung zweier Karawanen in der Wüste“ (1873, im Besitze des Herrn von Hansemann in Berlin), die unsere zweite Heliogravüre wiedergiebt. Die beiden Führer sind von ihren Reitkamelen abgestiegen und umarmen sich in herzlicher Begrüßung, die unter den anderen Genossen der beiden Züge ihren freudigen Widerhall findet. Man hat Gentz in den fünfziger Jahren einen rohen Realisten gescholten. Als strenger Diener der Natur erscheint er auch auf diesem Bilde; aber über dem Gehorsam schwebt als das Höhere und Höchste die künstlerische Weisheit, mit der die Komposition abgewogen, mit der die Wiederholungen, vornehmlich das Zusammentreffen langgestreckter Reihen, vermieden worden sind. Man hat vor diesem Bilde das Gefühl, dass hier Wahrheit und Schönheit in eins zusammengeflossen sind.

Was Gentz nach Palästina führte, war die Ausführung des großen, jetzt in der Berliner Nationalgalerie befindlichen Gemäldes, das den „Einzug des preußischen Kronprinzen in Jerusalem 1869“ darstellt. Auf der Rückkehr von den Feierlichkeiten zur Eröffnung des Suezkanals hatte Kronprinz Friedrich Wilhelm eine Reise nach Palästina unternommen, auf der er am 4. November mit großem Pomp vor den Thoren Jerusalems empfangen wurde. Es war nach orientalischem Brauch eine ungemein feierliche Ceremonie, der auch das Auftreten des Kronprinzen, der in Dragoneruniform hoch zu Rosse,

zahlreichen Figuren mit einer [illegible]

BEGEGNUNG ZWEIER KARAWANEN IN DER WÜSTE.

Verlag von F. A. Brockhaus in Leipzig.

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig.

von seinem gleichfalls berittenen Gefolge begleitet, durch ein Spalier von Türken, Arabern, Kopten u. s. w. mit hohen Palmenwedeln hindurchzog, entsprechen musste. Gentz war nicht Zeuge dieses Schauspieles gewesen. Er musste also seine örtlichen und ethnographischen Studien später machen, und mit ihrer Hilfe und der Unterstützung des Kronprinzen und seiner Reisebegleiter hat er 1876 das Gemälde vollendet, das uns nicht bloß wegen der sympathischen Persönlichkeit des ritterlichen Helden, wegen der hohen malerischen Vollendung und des unbeschreiblichen Zaubers der Licht- und Luftwirkungen als

Abend am Nil (1887). Gemälde von W. GENTZ.

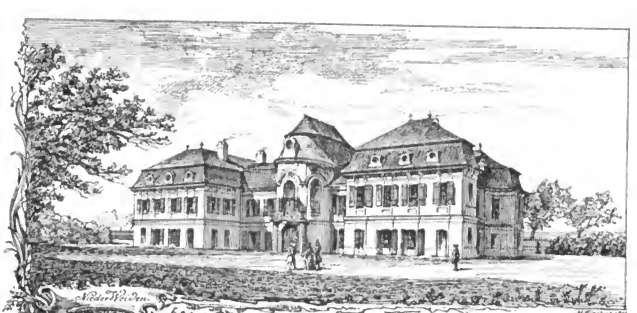
die reifste, edelste und anziehendste Schöpfung des Meisters erscheint, sondern auch wegen der darin niedergelegten tiefen Symbolik: es ist die erste bildliche Darstellung der sieghaften Macht, die das neuerstarkte Deutschland über Orient und Occident damals zu gewinnen anfing. Nach all den Mühen und dem rastlosen Fleiße, die der Künstler, wie die zahlreichen Einzelstudien und Entwürfe zeigen, auf dieses sein damaliges Wissen von Leben und Natur im Orient zusammenfassende und erschöpfende Werk verwendet, wird man es gerechtfertigt finden, dass er sich selbst in die Komposition eintrug, in der Gestalt des graubärtigen Mannes, der, im Vordergrunde rechts auf einem Esel sitzend, in seinem aufgeschlagenen Skizzenbuch mit schnellem Griffel den Moment fixirt. Wenn Gentz dabei gewesen wäre, würde er auch unzweifelhaft so gearbeitet haben. Denn er verschmähte auch in späteren Jahren bis zu seiner letzten Reise die Eselsbrücke der Photographie mit der viele moderne „Maler des Kosmos" Wunder von Präzision und Fruchtbarkeit verrichten. Er verließ sich auf nichts anderes als auf seine Hand und seinen Blick. Das bewunderungswürdigste Stück Malerei an dem Kronprinzenbilde ist die Wiedergabe der Atmosphäre, in der Sonne und Staubwolken sich als ebenbürtige Gegner einen zähen Widerstand leisten. Man hat Eugen Fromentin als den unvergleichlichen Meister in der malerischen Schilderung der stauberfüllten, von der Sonne durchglühten Atmosphäre orientalischer Wüsten gefeiert. Aber was wollen seine kleinen Wüstenausschnitte neben dem gewaltigen Horizont besagen, den Gentz seinem Gemälde als Hintergrund gegeben und den er in allen Schwingungen der von Hitze und Staub zitternden und flimmernden Luft mit gleicher Sicherheit in Ton und Stimmung bemeistert hat.

Dieses Bild, das ihm auf der Kunstausstellung der Akademie von 1876 die große goldene Medaille einbrachte, war zwar die glänzendste Ausbeute seiner Reise nach Palästina, aber es hatte ihn nicht

ausschließlich in Anspruch genommen. Noch mehr als in Ägypten fesselten ihn hier religiöse Gebräuche und Übungen. Ihm schien, als hätte sich das Leben der Patriarchen des alten Testaments, wenn auch in abgeschwächten Formen, noch unter den Nachkommen erhalten, und solche Beobachtungen prägten sich so tief in sein Gedächtnis ein, dass daraus in späteren Jahren die „Koranvorlesung in der Grotte des Jeremias“ (1880, s. die Abbildung S. 210), der „Palmsonntag in altchristlicher Zeit“ mit der Felsenkirche von Gebel Adep, einem alten ägyptischen Tempel, im Hintergrunde, (1886, s. die Abbildung S. 211) und der „Prediger in der Wüste“ (1888) erwuchsen. Die „Grotte des Jeremias“ ist auch von Tauben und Katzen bewohnt, die, wie mir der Künstler während der Arbeit an diesem Bilde erzählte, dort friedlich neben einander leben. Die Wiedergabe des in allen Tönen schillernden, für Zurückspiegelung des Lichts ungemein empfänglichen Katzenfells hatte Gentz von jeher große Freude gemacht. Eine Familie von Angorakatzen belebte auch sein Atelier in Paris.

Der Gruppe von Bildern, die orientalische Religionsübungen und Gebräuche darstellen, gehören auch der „Koranspruch als Heilmittel“ (1877), das einem anscheinend liebeskranken Mädchen gespendet wird, und die „Gedächtnisfeier des Rabbi Isaak Barchischat (gest. 1408)“ auf dem jüdischen Begräbnisplatze in Algier (1881, im städtischen Museum zu Leipzig) an. Dieses Gemälde war ein Ergebnis der schon erwähnten, 1876 unternommenen Reise nach Algier, deren erste Eindrücke sich noch etwas frischer, lebendiger und farbenreicher in dem 1879 gemalten „Markt vor dem Fort zu Algier“ (im Besitze des Herrn Th. Gilka in Berlin) widerspiegeln. Das bunte Volkstreiben, das Feilschen zwischen Händlern und Käufern, die drollige Geschäftigkeit der Haar- und Bartscherer, dazu die orientalische Gelassenheit als Fels im Meer gaben freilich dem Künstler mehr Anlass zur Entfaltung seiner koloristischen Mittel als eine rituelle Totenfeier.

Aus der Reihe der von 1876 bis 1889 vollendeten Bilder und Zeichnungen sind noch die Illustrationen zu dem Werke von G. Ebers „Ägypten in Wort und Bild“, der „Harem auf Reisen“ (Wandgemälde im Pringsheimschen Hause zu Berlin) und der „Ritt Kaiser Friedrichs als Kronprinz zu den Kalifengräbern bei Kairo“ (1888) hervorzuheben. Dieses Bild, das der Katalog der Ausstellung in der Nationalgalerie als „unvollendet“ bezeichnet, erschien auf der Kunstausstellung von 1889. Es muss also wohl dem Künstler selbst als abgeschlossen erschienen sein, macht aber einen stumpfen, grauen und flauen Eindruck. Am Tage der Eröffnung traf ich Gentz vor diesem Bilde und gab auch meiner Empfindung über den matten Gesamtton Ausdruck. Aber Gentz versicherte mich in seiner ruhigen, überzeugenden Art von der Wahrhaftigkeit seiner Schilderung, schlicht und ohne viel Worte zu machen. Das war ganz die Art seines Wesens und seines Charakters, mit der er sich jedem gab, den Nahestehenden wie den Gelegenheitsbekannten. Er selbst ging in seiner Kunst, unbeirrt durch Ratschläge und Zwischenreden, seinen eigenen Weg, im Einklang mit seiner zähen märkischen Natur. Aber im Verkehr mit anderen, im Urteil über Kunstgenossen wurde er von einer Nachsicht, Nachgiebigkeit und Menschenfreundlichkeit beherrscht, die ihn vor jedem herben Worte schützten und ihn auch bewogen, harte Urteile anderer über Kunstwerke in seiner Gegenwart zu mildern und auf ein erträgliches Maß zu beschränken. Er hatte, wie jeder ernsthafte Arbeiter, die höchste Achtung vor einem gleichen Bemühen. Nur die Nachlässigkeit, das eitle Flunkern waren ihm verhasst, und wie er, trotz seines engen Anschlusses an die Natur, trotz seines inbrünstigen Strebens, ihr nahe zu kommen, an den obersten Gesetzen seiner Kunst festhielt, beweist das seinen Aufzeichnungen entnommene, künstlerische Glaubensbekenntnis, mit dem wir das Charakterbild eines Mannes, in dem Künstler und Mensch zu gleich hoher Vollendung gediehen waren, abschließen: „Den Stil halte ich in der Kunst für notwendig, Stil dahin aufgefasst, dass er das Triviale, Gemeine, Alltägliche von der Kunst fernzuhalten, aus dem Darzustellenden auszuschließen habe. Stil besitzen demnach auch Rembrandt und Menzel. Die Kunst soll nach Vollendung streben, soll ehrliche, gründliche Arbeit verrichten und, soweit dies die modernen „Impressionisten“ thun, schließe ich auch diese Richtung innerhalb der Kunst (Fr. v. Uhde, Max Klinger) von der Kunst selbst nicht aus. Leider aber wenden sich auch viele junge Künstler dieser Richtung zu, die, bei unleugbarem Talent, doch nicht Energie genug haben, gründlich zu arbeiten, und zunächst nur auffallen wollen, was durch den Impressionismus und Intentionismus, diese äußerste Linke, allerdings möglich ist.“



Schloss Niederweiden Ansicht von der Gartenseite

DIE KAISERLICHEN SCHLÖSSER IM MARCHFELD.

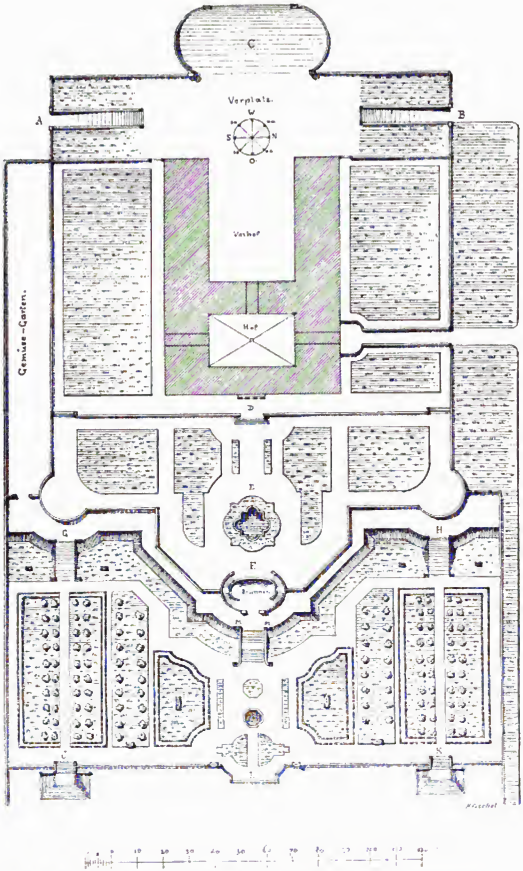
VON *H. FISCHEL.*

MIT ABBILDUNGEN.

DAS ausgedehnte, flache Gebiet, welches im westlichen Winkel zwischen Donau und March liegt und unter dem Namen „Marchfeld" bekannt ist, bildet so recht einen Boden für historische Erinnerungen. Große Völkerschlachten sind hier geschlagen worden von den Römertagen bis in die Zeiten Napoleons. Aber auch der Kunstfreund wird nicht vergeblich die weiten Gefilde nach Spuren vergangener Kulturepochen durchsuchen. Drei interessante Schlossanlagen aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts, nunmehr im Besitze des österreichischen Kaiserhauses vereinigt, sind aus den Stürmen der Zeiten erhalten. Die größte von ihnen: „Schlosshof", vom Prinzen Eugen von Savoyen zwischen 1726 und 1739 erbaut, giebt uns in seiner prächtigen Parkanlage ein anschauliches Bild von der hochentwickelten Gartenkunst der Barockzeit, in der sich die große, künstlerisch geschulte Prachtliebe jener Epoche wiederspiegelt. In der Nähe davon ist ein kleines Jagdschlösschen: „Niederweiden" von Rüdiger Graf Starhemberg gegründet, das in seiner abgeschlossenen, einheitlichen Form einen anmutigen Beweis dafür bildet, wie jene Zeit es verstand, auch einfache bauliche Aufgaben mit den beschränktesten Mitteln in künstlerischem Geist lebendig zu lösen. Die dritte Anlage: Schloss „Eckartsau", fast ganz in den wildreichen Donauauen versteckt, ist ein prunkvoller Herrensitz, der durch schön gegliederte Anordnung und geschmackvolle Ausbildung der Haupträume die Hand eines bedeutenden Architekten verrät.

Schlosshof liegt ganz in der Nähe der Marchmündung auf dem Abhang einer niedrigen Hügelreihe; das geneigte Terrain wurde für große Terrassen ausgenützt, wodurch die anziehende Gesamtanlage ihre reiche Gliederung erhielt. Selbst die ausgedehnten, äußerlich einfachen Wirtschaftsgebäude sind in die streng symmetrische Anordnung, so gut es ging, mit einbezogen. Wollen wir nun an der Hand beifolgender Skizze, welche dem jetzigen Zustand entspricht, eine Wanderung durch die interessanten Teile der Anlage unternehmen!

Regelmäßig um die Längenachse des Schlosses gruppirt, ist zuerst ein weiter Vorplatz vorhanden, zu dem zwei seitliche, gerade Zufahrtsrampen (A u. B) hinauf und eine mittlere (C) hinabführen. Leider fehlt heute das große Bassin mit der Neptungruppe,

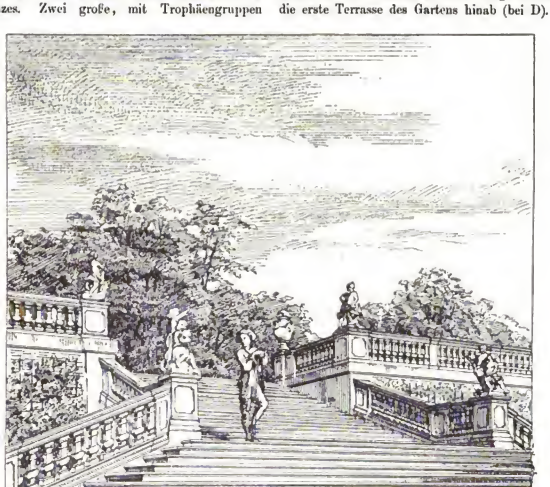


Skizze der Anlage von Schlosshof und der ersten zwei Terrassen des Parkes in ihrem jetzigen Zustande

welches früher die Mitte der Kurve einnahm. Nur die liegenden Löwen und zwei Figurengruppen, welche die Enden der runden Rampenmauern betonen, erinnern an das einstige reiche Aussehen des Vorplatzes. Zwei große, mit Trophäengruppen geschmückte Portale durchbrechen bei A und B die Umfassungsmauern; leider fehlen auch hier die reichen schmiedeeisernen Thore, welche sie einst geschlossen. Auch die Abschlussmauer des Parkes ist mit zierlichen Steinvasen geschmückt.

Der Schlossbau selbst hat eine einfache Außenseite; er besteht aus zwei langen, nach der Tiefe gerichteten Flügeln, die durch zwei kurze Quertrakte so verbunden sind, dass zuerst ein großer, gegen den Vorplatz offener Vorhof und dann ein kleinerer geschlossener Hof mit rings umlaufenden Arkaden entsteht.

Wir durchschreiten denselben und gelangen durch einen mittleren Gartensaal über einige Stufen auf die erste Terrasse des Gartens hinab (bei D).



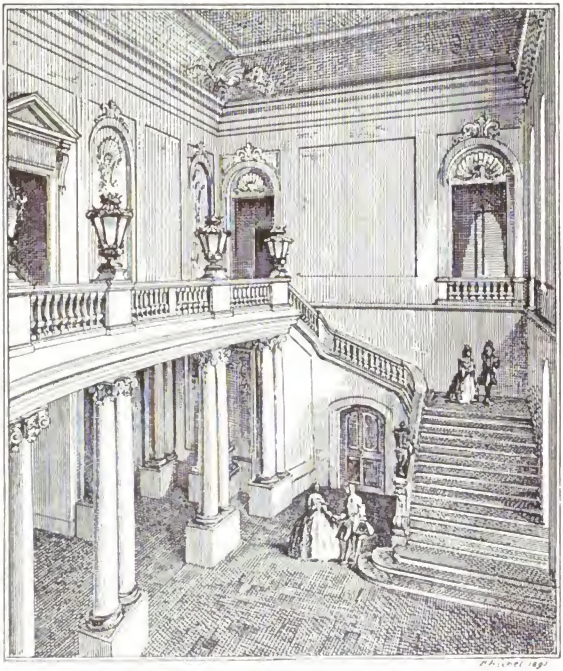
Ansicht der Treppenanlage im Parke von Schlosshof. (K des Übersichtsplanes.)

Ein heute verschüttetes Bassin (E) und ausgedehnte Rasenparterres beleben die große Fläche, die sich in einer lebhaft bewegten Umrisslinie vom übrigen Parke abtrennt. Ihr Hauptschmuck ist die anziehende Fernsicht. Südlich zeigen sich die anmutigen Hainburger Berge; dann sieht man über den Donaueinschnitt hinweg auf die Ruine Theben und die weißen Häuser des Städtchens Theben; östlich schließt das Bild der große Thebener Kogel.

Wenn die Sonne den feinen Wasserdunst bescheint,

der aus March und Donau aufsteigt und die Berge mit einem duftigen Schleier umhüllt, dann bilden die niedrigen Balustraden mit ihren lebendigen Vasensilhouetten einen prächtigen Rahmen für den, der auf der Terrasse lustwandelt und in die Ferne hinausblickt. Die Liebe für weite Fernsichten war gewöhnlich maßgebend bei der Wahl der Plätze für Schlossanlagen in einer Zeit, zu deren Grundzügen der heitere Lebensgenuss ebenso zählte, wie die freie und kühne Entfaltung hervorragender Individualitäten. Und dass einer solchen Schlosshof seine Entstehung verdankt, fühlt man in dieser Parkanlage.

Der Übergang von der ersten Terrasse zur zweiten hat eine reiche architektonische Durchbildung erfahren. Zwei halbrunde Treppenarme, von zierlichen schmiedeeisernen Gittern begleitet, unterbrechen den Rand in der Mitte und umschließen einen kleinen Vorplatz, den ein reich geschmücktes Portal abschließt. In die Terrassenmauer sind (bei F) drei figurengeschmückte Nischen eingeschnitten, aus

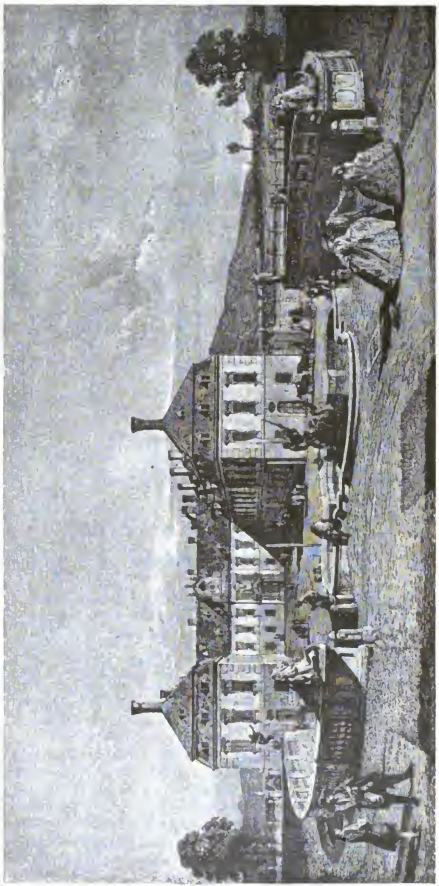


Schloss Eckartsau. Ansicht des Stiegenhauses, vom 3 Stocke aus gesehen (bei A im Plan).

deren mittlerem sich Wasser in ein schmales Bassin ergießt. Durch das Portal schreitend, gelangt man auf einen geböschten Absatz, von dem in der Mitte eine Treppe hinabführt, oben von liegenden Sphinxen, unten von großartigen Steinvasen flankirt. An den Seiten sind flache Rampen (bei G und H) angeordnet, oben von liegenden bacchischen Gruppen, unten wieder von reichen Vasen eingesäumt. Diese Bildhauerarbeiten gehören gewiss zu den besten dekorativen Skulpturen, die uns in barocken Gartenanlagen noch erhalten blieben; sie zeigen einen so feinen Naturalismus bei der freiesten und sichersten Behandlung des Ornaments und sind so gut für den Platz komponirt, dass sie den kunstliebenden Beschauer mit Wohlgefallen erfüllen müssen; sie sind eben so gut ein Ausdruck der heiteren Festesfreude wie der freie Platz der oberen Terrasse.

Nun sind der Anlage drei Achsen gegeben (durch F. G. und H.) nach welchen die mit Buchshecken eingefassten Rasenplätze und doppelten Baumreihen angeordnet sind; hier werden schon die Laubmassen mit zur Wirkung hinzugezogen und den strengen Linien des Planes untergeordnet.

Der Saum dieser Terrasse ist nur wenig geschwungen. Ein flacher Ausbau in der Mitte, von überlebensgroßen Figurengruppen geschmückt, gestattet einen anziehenden Überblick der untersten

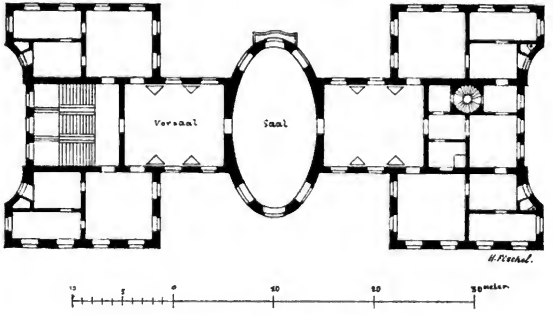


Schlosshof. Nach der Radirung von L. H. Fischer.

und größten Abteilung des Parkes; zu dieser gelangt man über zwei prächtige Freitreppen in den Seitenachsen. Die Balustraden derselben sind mit Gruppen spielender Kinder geziert, voll Humor und Leben.

Dieser letzte Teil der Anlage scheint jene Bestimmung gehabt zu haben, welche man heute vorwiegend den Parkanlagen giebt: durch schattige Wege und Plätze zur Erholung von drückender Hitze einzuladen. Hier ist der künstlerische Schmuck nur mehr spärlich vertreten und den Charakter der grünen Anlagen hat die Zeit so ziemlich verwischt.

Kehren wir darum zum Schlossbau zurück, um



Schloss Niederweiden. Grundriss des 1. Stockwerkes.

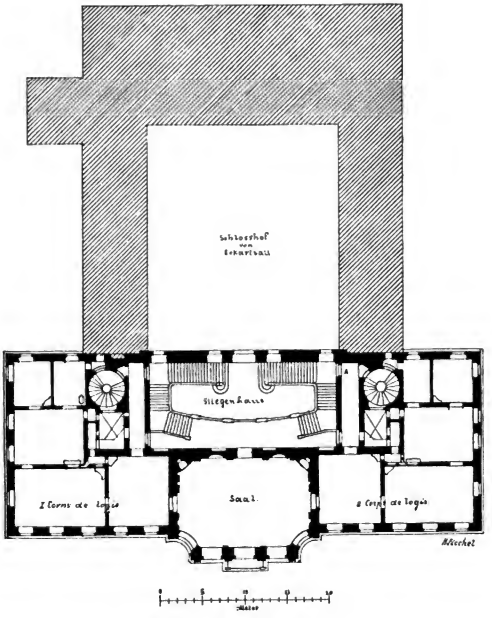
seine Innenräume zu durchschreiten! Im Parterre sind gewölbte Räume, mit reichen Stuckdekorationen versehen, die unsere volle Aufmerksamkeit verdienen; sie zeigen jenen feinen und eleganten Reliefstil, welchen die Barockzeit mitunter so meisterhaft handhabte. Die Motive und Embleme sind zumeist dem Jagdleben entnommen. Das erste Stockwerk enthält lange Reihen von Wohnräumen, die von den großgeblümten Stofftapeten und drapirten Himmelbetten bis zu den Ofenschirmen und Tintenfässern ihre ursprüngliche Ausstattung erhalten haben; bis auf den reizvollen Schlafraum des Prinzen Eugen mit den goldgelben gestickten Atlasmöbeln zeigen jedoch fast alle den einfachen Charakter, den man einem temporären Aufenthaltsort zu geben pflegte. Trotz der sparsamen Hilfsmittel sind aber die meisten mit so auffallendem dekorativen Sinn und so einheitlich ausgestattet, dass man sich gern in eine Zeit zurückversetzt fühlt, welche die ganze Scala der menschlichen Bedürfnisse von den primitivsten bis zu den komplizirtesten mit künstlerischem Geschmacke befriedigen konnte, ohne um die Ausdrucksmittel verlegen zu sein.

Der große Festsaal sowie das zweite Stockwerk stammen aus einer späteren Epoche. Wir haben hier des Umstandes zu erwähnen, dass nach Eugens Tode das Schloss in den Besitz Maria Theresia's überging. Da es an der damaligen Heerstraße nach Pressburg lag, wurde es für den Besuch der dortigen Landtage zur Aufnahme des großen Hofstaates der Kaiserin eingerichtet, erfuhr aber dabei keine künstlerische Bereicherung.

Ein Bild Canaletto's in der kaiserlichen Gemäldegalerie zu Wien, sowie ein perspektivisch gezeichneter Bauplan, der mit *Johann Georg Windpässinger*, Baumeister, unterschrieben ist und im Schlosse aufbewahrt wird, geben noch den ursprünglichen Zustand der Anlage, wie er um die Zeit von Prinz Eugens Tode gewesen sein mag. Alle hervorragenderen Teile des Parkes wie der Gebäude weisen auf den „edlen Ritter" zurück und so tragen auch die zahlreichen, überaus prächtigen Schmiedearbeiten an Thoren und Gittern das Monogramm E. S. und das savoyische Kreuz. Einen ähnlichen Reichtum an Gitterwerk und ein ähnliches Wohlgefallen an den üppigsten, schwungvollsten und wildesten Bravour-

stücken der Schmiedetechnik zeigt nur das berühmte Eugensche Lustschloss Belvedere in Wien.

Wenn wir Schlosshof durch das mittlere Thor des großen Vorplatzes verlassen, so gelangen wir nach etwa einstündigem Marsche zwischen den hochstämmigen Pappeln einer alten Allee zu dem kleinen Jagdschloss Niederweiden, das einst ein reizvolles Absteigequartier gebildet haben muss. An der Straße sind symmetrisch zwei kleine Wirtschaftsgebäude postirt; zwischen diesen etwas zurückgeschoben, erhebt sich der einstöckige Hauptbau. Rückwärts schließt sich, ganz in der Fläche liegend, ein Park an, der heute als Fasangarten dient. Alles trägt von außen große Einfachheit zur Schau, hingegen erregt der glücklich erdachte Grundriss des Schlösschens durch seine lebendige Gliederung unser Interesse.



Schloss Eckartsau. Grundriss des 1. Stockwerkes.

Die Mitte nimmt ein der Tiefe nach oblonger, elliptischer Saalbau ein, der im Parterre als niedriges Vestibül hauptsächlich für die „Strecke“ gedient haben soll. Seitlich gelangt man über eine große symmetrisch zweiarmige Treppe und zurück durch einen geräumigen Vorsaal in den hohen ovalen Kuppelsaal, dessen glatte Wände mit aufsteigenden

schlanken Gewächsen malerisch geschmückt sind, so dass der Übergang von Mauer zu Kuppel ein unmerklicher bleibt.

Die wenigen kleinen Räume, die das Schlösschen für Wohnzwecke besitzt, bilden zwei Pavillonbauten, die, energisch vorspringend, das Gebäude flankiren, während der oben erwähnte Vorsaal und ein dazu symmetrisch passender Raum auf der anderen Seite des Kuppelsaales die zurücktretenden Zwischenglieder bilden. Die höchst einfache Ausstattung des Inneren ist noch erhalten, so dass trotz der leider immer mehr zunehmenden Verfallenheit des schon lange unbewohnten Gebäudes die Phantasie ein leichtes Spiel hat, die anziehenden Räume mit dem bunten Leben der vergangenen Zeit in Verbindung zu bringen.

Etwa 1 ½ Meilen von hier am südlichen Rande des Marchfeldes liegen Dorf und Schloss Eckartsau. Das Geschlecht der Herren von Eckartsau lässt sich bis in die Zeit der Minnesänger zurückverfolgen, und es gab eine Periode, in der ihnen auch die Besitzung Schlosshof mit ihrer reichen Jagd gehörte. Zu Beginn des 18. Jahrhunderts gelangte jedoch das Schloss in den Besitz der Grafen Kinsky und diesen ist die Umgestaltung zu verdanken, in der wir es heute erblicken (um 1730). Noch sind die doppelten Gräben mit ihren Wällen erhalten, die es einst gegen Angriffe von außen schützen sollten, aber sie sind von Gras überwachsen und die langen alten Alleen, welche, vom Schlosse ausgehend, bis tief in die verwachsenen Auen verfolgt werden können, versetzen uns in eine kunstfreundlichere Zeit.

Wenn wir zwischen den vierfachen Reihen alter Kastanien und Linden hindurchschreiten, welche zum Haupteingangsthor führen, erblicken wir schon von weitem die einfache giebelgekrönte Fassade des Schlosses. Der Trakt, dem sie angehört, bildet die schmale Seite eines großen Vierecks, das den geräumigen Hof in sich schließt; die übrigen drei Trakte enthalten jedoch außer der Kapelle nur künstlerisch belanglose Räume. Wir betreten nun das breite Vestibül mit den freistehenden Pfeilern, den tiefen Wandnischen und mit feinen Stuckornamenten verzierten Gewölben. Es öffnet sich durch eine Reihe gedoppelter Säulen in das quer gelegte Stiegenhaus. Dieses ragt durch beide Stockwerke empor; die symmetrisch zur Hauptachse des Vestibüls gestellten Treppenläufe mit segmentförmig gekrümmten Wangen vereinigen sich im ersten Stock zu einem gemeinschaftlichen Vorplatz. Von diesem tritt man in den schönen Hauptraum des Gebäudes. Es ist ein mäßig hoher, rechteckiger Saalbau mit abgestumpften Ecken, von einer flachen Decke mit großer Hohlkehle überspannt. Die Wände sind durch kannelirte korinthische Pilaster, auf einer Seite auch durch flache Nischen gegliedert, die große figürliche Gruppen enthalten. Ein maßvolles, vergoldetes Stuckornament umrahmt die Felder und füllt die Flächen. Die Architektur ist in der prächtigen Deckenmalerei fortgeführt, die von *Daniel Gran* (1731) herrührt. Auch der plastische Schmuck der Nischen hat einen berühmten Urheber: *Mattielli*. Die beiden symmetrisch an den Saal sich anschließenden „corps de logis" enthalten beachtenswerte Räume. Reiche Öfen und Kamine, schöne Stuckdecken, gedruckte und gemalte Stofftapeten zeigen einen ähnlichen Geschmack aber größeren Aufwand als die Dekorationen Schlosshofs und sind gleichfalls unberührt, soweit der Zahn der Zeit nicht seine Zerstörungsarbeit vollbrachte.

Auch hier treffen wir dieselbe Einhelligkeit der Anordnung, denselben sicheren Blick für dekorative Wirkung, dieselbe reichhaltige Formensprache durch jeden einzelnen Bestandteil des Baues charakteristisch durchgeführt.

Ein Gefühl des Neides muss den modernen Künstler beinahe beschleichen, der diese Zeugen privater Kunstpflege einer vergangenen Epoche betrachtet. Sie hat eine Grundbedingung gesunder Entwickelung in hohem Maße besessen, die ihr selbst bei den größten Verirrungen noch eigen war: das sichere Gefühl für ein anzustrebendes Ziel, das dem Künstler wie dem Publikum natürlich und verständlich vor Augen stand. Darum war eine gegenseitige Anregung und Befruchtung vorhanden, darum wirken ihre Schöpfungen auch auf uns Epigonen noch lebendig und überzeugend.

KLEINE MITTEILUNGEN.

H. E. *Abermals ein unbekannt gebliebenes Werk Lukas Cranachs d. ä.*[1]) Die Bemerkung Th. Frimmels in Nr. 17 des laufenden Jahrgangs dieser Zeitschrift, dass genug Nachträge zu den von Heller und Schuchardt gegebenen Verzeichnissen der Werke des älteren Cranach zu liefern wären, hat, wie in Wien, so auch am entgegengesetzten Ende des deutschen Sprachgebiets kürzlich eine überraschende Bestätigung gefunden. Die im 17. Jahrhundert errichtete und im 18. Jahrhundert vielfach umgebaute *katholische Kirche zu Königsberg i. P.* birgt in ihrem Besitz eine Reihe älterer Gemälde, die bisher als ziemlich wertlos betrachtet und behandelt wurden. Als sie nun im vorigen Jahr von Monsignor de Waal, dem verdienten Vorsteher des Campo santo der Deutschen zu Rom, bei seiner Rundreise durch Deutschland einer Besichtigung unterworfen wurden, fiel ihm ein mittelgroßes, auf Holz gemaltes, ganz verstaubtes Bild auf, das er dem Propst der Kirche, Herrn Szadowski, dermaßen an das Herz legte, dass dieser Herrn Professor Dr. Dittrich in Braunsberg um nähere Untersuchung anging. Bald wurde festgestellt, dass man es hier mit einem bisher gänzlich unbekannt gebliebenen Bilde des Lukas Cranach d. ä. zu thun habe. Nicht bloß die malerische Eigenart führte zu der Annahme, sondern das bekannte Zeichen des Künstlers (Schlange mit Ring) zeigte sich mit der Jahreszahl 1532 deutlich wahrnehmbar in der Mitte der Tafel. Der Gedanke an irgendwelche Fälschung erscheint völlig ausgeschlossen; es ist kein Grund vorhanden, an der Echtheit zu zweifeln, und schon die Geschichte des Fundes, die wir mit Absicht ausführlich erzählt haben, wird manches kritische Gemüt von vornherein zuversichtlicher stimmen. — Die Holztafel, auf welche das Bild gemalt ist, weist vier Längssprünge auf, so dass der Anschein erweckt wird, als handele es sich um mehrere Längsbrettchen. Abgesehen hiervon und von anderen unwesentlichen Veränderungen ist das Gemälde vortrefflich erhalten; die miniaturhafte Feinheit der Zeichnung und die Schönheit der Farbengebung kommen noch heute fast durchgehend auf das beste zur Geltung. Seinem Inhalte nach gehört das Bild zu den Reformationsbildern des Meisters, in denen er den eigentlichen geistigen Kern der kirchlichen Bewegung seiner Zeit künstlerisch darzustellen suchte. Ein Baum, der auf der linken Hälfte vertrocknet ist, teilt es in zwei gleiche Teile. Links (vom Beschauer) gewahren wir die Verkörperung des alten, rechts die des neuen Bundes, und zwar sehen wir links oben Gottvater[1]) auf der Weltkugel, von Wolken mit Engelsköpfen umgeben, dazu zwei Engel mit Posaunen, etwas tiefer den Sündenfall, darunter die Hölle mit Tod, Teufel und Verworfenen, rechts davon vier Männer des alten Testaments, unter ihnen Moses mit den bekannten beiden Gesichtsstrahlen und den Gesetzestafeln; auf der rechten Hälfte des Bildes links oben die Verkündigung (Maria kniend in einer durch Hirt und Herde belebten Landschaft), in der Mitte Christus am Kreuz, rechts unten die Auferstehung (Christus mit der Siegesfahne triumphirend über Tod und Teufel dahinschreitend), rechts oben die Himmelfahrt, bei der von dem aufschwebenden Heiland nur noch die Füße sichtbar sind. Die Fülle der Gedanken, die sich auf dem bloß 50 × 75 cm großen Bilde zusammendrängt und die hier nur in den knappsten Zügen angedeutet worden ist, wird (vorzugsweise auf dem unteren Rande) erläutert durch die wörtliche Wiedergabe derjenigen Bibelstellen, welche die Hauptgrundlage für die lutherische Glaubensauffassung bilden; Prof. Dittrich hat sie in einem ausführlichen Bericht in Nr. 19 des Jahrgangs 1890 der Zeitschrift für christliche Kunst, auf den hier Bezug genommen sei, zum Abdruck gebracht. Das Bild eignet sich also in keiner Weise als Schmuck für eine katholische Kirche, und die Gemeindeverwaltung ist deshalb entschlossen, es zu *verkaufen*. Es würde den Verfasser dieser Zeilen freuen, wenn dieselben dazu beitrügen, dass das Bildchen Deutschland erhalten bleibe und nicht, wie in unserem Jahrhundert so manch anderes schöne Erzeugnis alter deutscher Kunst, in das Ausland wanderte. Auf jeden Fall bleibt die Entdeckung des Gemäldes ein lehrreiches Ereignis. Sie zeigt uns eindringlich aufs Neue, wie viel Schätze noch immer ungekannt und unbeachtet in unsern Kirchen ruhen, und wie sehr Fürsorge und Aufmerksamkeit allen beteiligten Kreisen in dieser Richtung zu empfehlen ist.

* *Das neueste Bild von Feit: v. Uhde* ist in den Besitz der Neumannschen Kunsthandlung in München übergegangen und in deren Salon ausgestellt. Man berichtet der Münch. Allg. Zeitg. darüber: „Der Künstler ist diesmal allen Deutungsversuchen und Titelvariationen dadurch begegnet, dass er auf dem Bilde selbst die Taufe vollzogen hat: er nennt es „Der heilige Abend". Auf den ersten Blick sieht der Beschauer, dass er gewissermaßen eine Fortsetzung jenes früheren Bildes vor sich hat, welches verschiedenen

1) Vgl. über ähnliche gleichzeitige Darstellungen in Königsberg den Aufsatz von A. Hagen, Über eine Komposition Lukas Cranachs d. ä. Preußische Provinzialblätter. Neue Folge Bd IV, S. 337 ff. Königsberg.

1) So wenigstens möchte ich die Figur im Zusammenhange des ganzen Darstellungskreises auffassen, während Prof. Dittrich im Hinblick auf die verhältnismäßige Jugendlichkeit der Erscheinung an den Heiland denkt.

Benennungen und Deutungsversuchen ausgesetzt war, bis es zuletzt — wenn wir nicht irren — den Titel „Es ist nicht mehr weit zur Herberge" erhalten hat. Diesmal hat Uhde seiner Frauengestalt die über dem Haupte schwebende Glorioole gebissen, die er bekanntlich auf dem früheren Bilde nachträglich getilgt hat; wir dürfen sie also Maria nennen. In diesem Bilde steht Maria in einer trostlosen, tiefwinterlichen Landschaft — wohl wieder die vom Künstler so bevorzugte Dachauer Gegend — zu Tode erschöpft im Schnee an einen Zaun gelehnt. Ganz nahe — die tiefe Abenddämmerung lässt nur die äußeren Umrisse erkennen — sehen wir einige Hütten stehen. Im Giebel eines derselben brennt ein Licht, und von daher schreitet durch den tiefen Schnee ein Mann, der heilige Joseph, seiner harrenden Begleiterin zu; er hat in der höchsten Not eine, wenn auch ärmliche, Herberge gefunden, in der das arme Weib seiner schweren Stunde entgegensehen mag. Die Idee des Bildes kommt diesmal weit deutlicher zum Ausdruck, als beim letzten; man weiß, woran man ist, und mag sich je nach seinem religiösen und künstlerischen Glaubensbekenntnis damit abfinden. Auch der Gegner dieser anachronistischen Heiligenmalerei wird jedoch die hohen künstlerischen Vorzüge des Bildes nicht verkennen. Die landschaftliche sowie die Seelenstimmung, welche in diesem neuen Bilde zum Ausdruck kommt, ist von hinreißender Gewalt, und sieht man von jeder Tendenz ab, so wird man an der meisterhaft positen Gestalt dieses blonden erschöpften Weibes mit den verweinten Zügen rein technisch von einer durchaus erfreulichen künstlerischen Leistung sprechen können."

• Über die *„Barockelemente der hellenistischen Kunst"* hielt Prof. Dr. *Theodor Schreiber* auf der Münchener Philologenversammlung einen interessanten Vortrag. Derselbe begann mit einem Hinweis auf die Wichtigkeit der Frage, wann das antike Barock entstanden sei. Nach der gewöhnlichen Auffassung ein Produkt der römischen Kunst, ist es nach Meinung des Redners bereits in der ersten hellenistischen Zeit, in der Epoche Alexanders des Großen und seiner Nachfolger, entstanden. Alexandrien bezeichnet er als den Ort, wo mit der Gründung des mächtigen Serapeions bereits alle Denkmale des Barockstils auftauchen. Die neue Kunstrichtung erklärt sich einmal aus den herrschenden Einflüssen der Fürstenhöfe auf die bildende Kunst, ferner aus der wachsenden Intensität des Privatlebens, welche zum Entstehen einer genreartigen, für das Wohnhaus arbeitenden Kunst führt, und endlich aus einer mächtig wachsenden Naturfreude, einem unserm modernen Empfinden ganz verwandten sentimentalen Interesse an der Schönheit der freien Natur, an dem Wald, an dem Hirten- und Schäferleben. Diese drei Gesichtspunkte wurden ausführlicher erörtert, besonders die Bauleidenschaft der hellenistischen Fürsten und ihre mit dem feinsten künstlerischen Verständnis einheitlich durchgeführten Stadtgründungen besprochen. In dieser Weise hellenistische Musteranlagen sind die Städte Alexandria, Antiochia am Orontes, Cäsarea Augusta, Gerasa, Philadelphia u. a. Es entwickelt sich in dieser Städtebaukunst eine eigenartige Raumpoesie, die darauf ausgeht, in den prächtigen Perspektiven breiter Feststraßen, den im Hintergrund auf gewaltigem Unterbau emporragenden Hauptgebäuden, in Gartenanlagen, Hafenbauten u. s. w. malerische Städtebilder zu schaffen. Charakteristisch ist ferner die dem antiken und modernen Barock eigentümliche Materialkünstelei, ein Verwenden kostbarster Stoffe von Edelmetall, Edelsteinen und von Glas und Elfenbein für die Wanddekoration ebenso wie für die Bildhauerei, die sich bis zur Anfertigung ganzer Statuen aus Edelsteinen und selbst aus farblosem Krystall. versteigt. Die Einkehr der Kunst in das Volkstum, die Darstellung von Scenen aus dem Alltagsleben, die jetzt erblühende Genremalerei sind ein weiteres Moment der Barockkunst, die freilich auch vereinzelt monumentale Leistungen von der Mächtigkeit des pergamenischen Altarfrieses schaffen kann (das Werk eines wahrhaft genialen antiken Bernini). Der dritte, den Stilumschwung der hellenischen Kunst wesentlich mitbedingende Hauptfaktor, die immer stärker und allgemeiner werdende Naturfreude, führt in der Dichtung zur Entstehung des Idylls und des Romans, in der bildenden Kunst zur Landschaftsmalerei, zum Reliefbild und einer besonderen Gattung landschaftlicher Rundplastik, welche allerlei Figuren zur Gartenausschmückung geschaffen hat. Das wichtigste Material für diese geschichtlichen Forschungen, die Reste der am besten und zahlreichsten in Syrien erhaltenen Städtegründungen, berührte der Vortragende am Schlusse mit dem Hinweis auf die drohende Gefahr schneller und radikaler Vernichtung dieser Trümmer, welche bei dem Mangel an Interesse seitens der türkischen Regierung unvermeidlich scheint. Der Redner schloss mit dem Wunsche, dass es gelingen möge, noch rechtzeitig so viel von diesem Material für die Wissenschaft zu retten, als möglich sei.

• *Die Geschwister, von Franz Rumpler.* Unsere dem Janiheftc beiliegende Radirung von *Th. Alphons* reproduzirt eines der Aquarelle aus dem Album österreichischer Künstler, welches dem verewigten Kronprinzen Rudolf bei seiner Vermählung überreicht wurde. Gegenwärtig befindet sich dasselbe in der kaiserl. Gemäldegalerie. Wir blicken in das Innere eines Bauernhauses im Böhmerwald, der Heimat des Künstlers. Schwester und Brüderchen, eben aufgestanden, verrichten miteinander das Morgengebet, während am Boden das Kätzchen spielt. Ein frischer, ansprechender Zug belebt die Darstellung; blühend und anmutig wie die Menschen ist auch ihre schlichte und doch gewählte Tracht, besonders die des Mädchens: buntes Mieder mit schwarzem Sammetbesatz, grüner Rock, rotes Kopftuch und ebensolche Strümpfe. Auch aus der Umgebung, dem bemalten Kasten, den farbigen Tüchern und Krügen auf dem Tisch, dem gestickten Linnen an der Wand, leuchtet es hell und blumig. Das Ganze wirkt wie ein Strauß von Frühlingsblüten. Diese Farbigkeit des Bildes hat freilich die Radirung nicht wiedergeben können, Aber in feiner Zeichnung und Geschmack des Vortrags thut sie ihr Möglichstes.

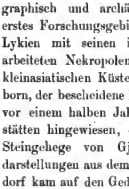
Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* —
Druck von *August Pries* in Leipzig.

DIE GESCHWISTER

Fig. 1. Friesornament vom Hadrianisthor in Adalia.

ÖSTERREICHISCHE FORSCHUNGEN IM SÜDEN KLEINASIENS.

MIT ILLUSTRATIONEN.



ÄHREND sich die Forscher aus dem Deutschen Reiche neuerdings vornehmlich die nördlichen Ruinenstätten West-Kleinasiens — in erster Linie Troja und Pergamon — als Zielpunkte gewählt haben, ist eine rührige Schar von österreichischen Gelehrten, Kunstfreunden und Architekten seit etwa zehn Jahren erfolgreich bemüht, uns die Länder am Südrande der Halbinsel topographisch und archäologisch aufzuschließen. Als erstes Forschungsgebiet diente das alte Gräberland Lykien mit seinen in das Felsgebirge hineingearbeiteten Nekropolen[1]). Hier, im Südwesten des kleinasiatischen Küstenlandes, hatte August Schönborn, der bescheidene Posener Gymnasiallehrer, schon vor einem halben Jahrhundert auf ergiebige Fundstätten hingewiesen, darunter auf das merkwürdige Steingehege von Gjölbaschi mit seinen Reliefdarstellungen aus dem „Trojanischen Kriege". Benndorf kam auf den Gedanken zurück; man blieb nicht bei der Bereisung und Beschreibung des Gebietes stehen; die „Österreichische Gesellschaft für archäologische Erforschung Kleinasiens" fasste bald auch den Plan ins Auge, jenes Hauptdenkmal hellenischer Gräberplastik selbst aus Lykien nach Wien zu schaffen. Ein österreichisches Kriegsschiff wurde von der Regierung dafür zur Verfügung gestellt. Jetzt befinden sich die Reliefs von Gjölbaschi im kais. Hofmuseum am Burgring und haben inzwischen durch Benndorf in Bd. IX, XI und XII des „Jahrbuchs der kunsthistorischen Sammlungen des Allerh. Kaiserhauses" ihre mustergültige Publikation gefunden. Unsere Leser wurden bereits früher über den hohen Wert dieser Erwerbung durch einen illustrirten Bericht orientirt (Bd. XVIII, 1883, S. 265 ff.). Benndorfs Darlegung beweist klar, dass wir es in dem Reliefschmuck von Gjölbaschi — Trysa hieß der Ort im Altertum — mit einem Werke zu thun haben, welches durchaus hellenischen Geist atmet und speziell mit der attischen Malerei des fünften Jahrhunderts v. Chr. in Stoffwahl und Behandlung die größte Verwandtschaft zeigt. Flachrelief und Malerei fließen ja stilistisch in einander über und der Fund von Trysa hat gezeigt, dass der Wirkung des Bildwerks auch hier vielfach durch Farbe nachgeholfen war.

Von Lykien ostwärts gelangen wir zu dem Küstengebiete Pamphyliens und seinem gebirgigen Hinterlande Pisidien. Die beiden Länder bildeten das Forschungsgebiet der letzten österreichischen Expedition nach Kleinasien, auf deren Ergebnisse wir heute etwas näher eingehen wollen. Diese Forschungsreise ist nicht das Werk der Regierung, sondern eines einzelnen, für Kunst und Altertum begeisterten Mannes, des *Grafen Karl Lanckoronski* in Wien, dessen Name in der Künstler- und Gelehrtenwelt den besten Klang hat, und welcher uns erst in den jüngsten Tagen wieder in dem trefflich geschriebenen, lehrreichen Buche: „Rund um die Erde" (Stuttgart, Cotta 1891) mit einer Frucht seines Reise- und Forschungseifers erfreute. Wenn

1) Reisen im südwestlichen Kleinasien. I. Band: Reisen in Lykien und Karien, beschrieben von O. Benndorf und G. Niemann. Wien 1884. — II. Band: Reisen in Lykien, Milyas und Kibyratis, beschrieben von Eug. Petersen und F. v. Luschan. Wien 1889. Fol. Beide mit Unterstützung des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht.

in der Schilderung seiner Weltreise die liebenswürdige Individualität des Autors in den Vordergrund tritt und wenn der ganze Charakter dieses Werkes ein durchaus persönliches und stimmungsvolles Gepräge zeigt, so trägt dagegen die Lanckoronski'sche Publikation über Pamphylien und Pisidien

Fig. 2. Alte Stadtmauer von Adalia.

Fig. 3. Der Burgfelsen von Sillyon.

das schwere Rüstzeug technischer und archäologischer Gelehrsamkeit[1]). Man hat es von fachwissenschaftlicher Seite mit Recht als einen besonderen Vorzug der österreichischen Expeditionen hervorgehoben, dass in ihrer Organisation das unerlässliche Prinzip der Arbeitsteilung zu seinem vollen Rechte gekommen ist. Architekten, Altertumsforscher, Ethnographen, Maler, Kartenzeichner u. s. w. arbeiten einander in die Hände. Das giebt den gemeinsamen Leistungen dieser Männer ihre Vielseitigkeit, ihren Publikationen den gediegenen, in mancher Hinsicht abschließenden Wert. Auch Graf Lanckoronski hatte sich für seine wiederholten Reisen nach Süd-Kleinasien einen förmlichen Stab von befreundeten Forschern und Künstlern gebildet, welche ihm bei der Vorbereitung und endlichen Durchführung des Unternehmens zur Seite standen. Im Herbst 1882 unternahm er zunächst, in Begleitung des Dr. v. Luschan und des Malers Bara, eine Rekognoszirungsfahrt nach Pamphylien, auf welche dann in den Jahren 1884

1) Städte Pamphyliens und Pisidiens. Unter Mitwirkung von G. Niemann und E. Petersen herausgegeben von Karl Grafen Lanckoronski. Erster Band: Pamphylien. Mit 2 Karten und 2 Plänen in Farbendruck, 31 Kupfertafeln und 114 Abbildungen im Texte. Wien und Prag, F. Tempsky, Leipzig, G. Freytag. 1890. Fol.

und 1885 die beiden vom Grafen Lanckoronski ausgestatteten eigentlichen Expeditionen folgten. Hieran nahmen die beiden Hauptmitarbeiter an der vorliegenden Publikation, der Archäolog E. Petersen und der Architekt G. Niemann, ferner (1884) wiederum Dr. Luschan, die Professoren v. Hartel aus Wien und v. Sokolowski aus Krakau, der Maler v. Malczewski, ein k. k. Oberlieutenant vom Geniekorps als Kartenzeichner und Architekt M. Hartel, Schüler der Wiener Akademie, dann (1885) Architekt Rausch aus Krakau, Dr. Heyder und als Karten- und Plänezeichner diesmal der k. k. Oberlieutenant Hausner teil. Im ganzen haben die an den Arbeiten der Expeditionen beschäftigten Kräfte ungefähr sechs Monate im Lande geweilt und nahezu ein Dutzend alter Städte Pamphyliens und Pisidiens untersucht, ihre wichtigsten Denkmäler gemessen und aufgenommen, gezeichnet und photographirt. Fünf pamphylische Orte, Adalia (das alte Attalein), Perge, Sillyon, Aspendos und Side, behandelt der bisher erschienene erste Band, welchem hoffentlich bald der zweite folgen wird.

Der Band beginnt mit einer vom Grafen Lanckoronski verfassten Einleitung, welche zunächst kurz den Verlauf der Expeditionen erzählt und hieran eine flott und mit Wärme geschriebene Schilderung Süd-Kleinasiens anreiht. Dann folgt der eigentliche Text mit der Beschreibung der eben genannten Städte. Von Petersen rührt der geschichtliche und topographische Teil desselben und die Bearbeitung des Inschriftenmaterials, von Niemann die Beschreibung der Bauwerke her. Zahlreiche Tafeln und Textillustrationen, über deren vortreffliche Ausführung die Chronik bereits früher berichtet hat, begleiten die Darstellung. Sie unterscheiden sich sehr zu ihrem Vorteil von den meist recht trockenen Abbildungen moderner deutscher Publikationen verwandten Inhalts durch die charaktervolle Wahrheit in der Wiedergabe der Landschaften und der Denkmäler, sowie durch die nicht selten geradezu meisterhafte Behandlung des malerischen Vortrags. Sämtliche Illustrationen des Lanckoronski'schen Werkes sind durch mechanische Vervielfältigung von Tusch- und Federzeichnungen hergestellt, die Textbilder mittelst Zinkätzung von Angerer und Göschl, die Tafeln durch Heliogravüre, teils aus dem militärgeographischen Institut, teils von Blechinger in Wien. Unsere Proben, die wir der Freundlichkeit des Herausgebers verdanken, zeigen die treffliche Ausführung dieser Beigaben. Die Originale der Tafeln und Textbilder sind mit wenigen Ausnahmen von G. Niemann gezeichnet, zum Teil direkt nach der Natur, zum Teil auf Grund seiner unter Mithilfe von M. Hartel und Rausch ausgeführten Aufnahmen und unter Benutzung eines reichen, zu diesem Zwecke angefertigten Materials von etwa 1000 Photographien. Bei den architektonischen Zeichnungen wurde nach Möglichkeit Übereinstimmung der Maßstäbe angestrebt. Die Aufnahmen der Ruinenplätze rühren vom Oberlieutenant Hausner her; H. Kiepert lieferte die Originale zu den beiden Karten. Die Ausführung dieser Karten und Pläne besorgte das k. k. militärgeographische Institut. Für die Detailkarte des pamphylisch-pisidischen Gebietes wurden alle bisher, auch von früheren Reisenden, herbeigeschafften Daten verwertet.

Lassen wir uns nun von dem Führer der Expedition an jene Gestade geleiten, die zwischen Lykien, „das kleinasiatische Tirol", und Kilikien, das Vorland Syriens, eingekeilt sind, so stellt sich uns zunächst die Abgeschlossenheit der pamphylisch-pisidischen Gebiete gegen Westen und Osten als eine wichtige Eigentümlichkeit derselben dar. Ihre Verbindung mit dem übrigen Kleinasien konnte zu Lande fast nur durch die Bergpässe Pisidiens erfolgen. Daher der provinzielle Charakter dieser Gegenden, verglichen vornehmlich mit der kilikischen Ebene, welche durch ihre Verkettung mit den wechselnden Schicksalen Syriens von welthistorischer Bedeutung geworden ist. Trotz der verhältnismäßigen Abgeschlossenheit Pamphyliens und Pisidiens haben jedoch „der Kolonisationstrieb von Phoenikern und Griechen und die glückliche Zeit der römischen Kaiserherrschaft auch auf diesem von der Natur reich bedachten Boden üppige Blüten getrieben und am Meeresufer und weiter landeinwärts Gemeinwesen entstehen lassen, die durch Volkszahl, Handel, Kultur hervorragten und deren reiche Überreste den Wanderer noch heute in Bewunderung versetzen."

Zwei von den obengenannten pamphylischen Orten sind Küstenstädte, Adalia im Westen und Side im Osten; die andern drei, Perge, Sillyon und Aspendos, liegen landeinwärts im sanften Bogen um den Küstenstrich herum, ihre Burgen auf den niedrigen Bergterrassen, in welchen sich das pisidische Hochland gegen die Ebene abtreppt. Die meisten dieser Orte sind öde Ruinenstätten. Nur Adalia lebt noch, als ein vielbesuchter Hafenplatz, der einzige an der langen Südküste von Kleinasien. Hören wir, wie Graf Lanckoronski die Fahrt dorthin beschreibt:

„Wer bei klarem Wetter, von Rhodos kommend, auf einem der kleinen, wenig einladenden englischen

oder griechischen Dampfer der Küste Pamphyliens sich nähert, zur Rechten das offene Meer, zur Linken die lykische Halbinsel, dem zeigt sich eine ununterbrochene Reihe erhabener und fesselnder Landschaftsbilder. Gewaltige Bergriesen strecken ihre schneebedeckten Häupter in den durchsichtigen Äther und felsige, steil abfallende Ufer wechseln mit kleinen Küstenebenen an den Mündungen der Flüsse, Felseninseln von seltsamen Formen steigen aus den Fluten empor, bald das Schiff nötigend, durch eine Meerenge zwischen ihnen und dem Festlande durchzufahren, bald in breiterer Ausdehnung dem Reisenden nur einen flüchtigen Blick in phantastisch ausgezackte Buchten gestattend. Fast nur ärmliche Menschenniederlassungen von Fischern und Schiffern zeigen sich am Ufer und droben auf Halden und Wiesen zwischen den Felsgebirgen unseren Almhütten ähnliche Holzhäuser."

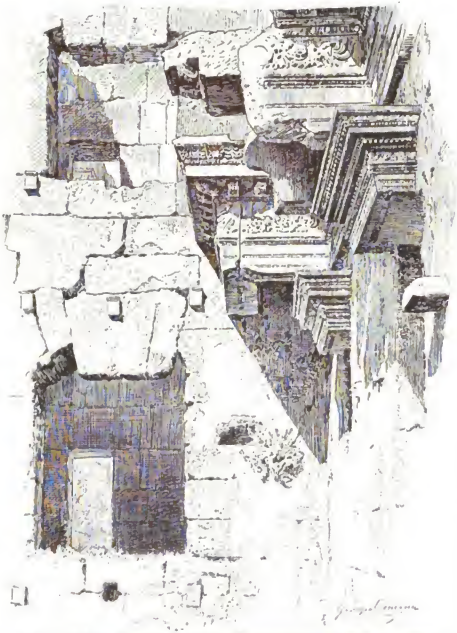


Fig. 4. Seitenwand der Bühne und oberes Gebälk der Rückwand im Theater von Aspendos.

„Da biegen wir, die wir bisher gegen Osten fuhren, um das Kap Chelidonia herum mit den zwei davorliegenden Inseln, von denen die größere, wie eine Sphinx im feuchten Element hingelagert, weit und breit nach allen Himmelsrichtungen dem Wanderer als Wahrzeichen dient, wie Capri in den neapolitanischen Gewässern. Wir steuern gerade gegen Norden, an der Chimära vorbei, dem „unsterblichen Erdfeuer", das seit Jahrtausenden dem Schiffer bei Nacht den Weg zeigt und zu mannigfachen Sagen Anlass bot, und nun taucht gerade vor uns, erst undeutlich, dann immer bestimmter ein Streifen Landes auf von ganz entgegengesetztem Charakter. Wie das Ufer von Helgoland erhebt sich die Küste von rotbraunen Kalkfelsen etwa 30 Meter hoch senkrecht aus dem Meere, in das sich Flüsse und Bäche als Wasserfälle stürzen, und auf dieser natürlichen Mauer stehen um eine Hafenbucht andere schöngezackte von Menschenhand, eine ausgedehnte Stadt umschließend und durchziehend, von Palmen und Minareten überragt. In der Ferne begrenzen die zackigen und doch edlen Formen einer südöstlich streichenden Kette des Taurus das märchenhafte Bild und lassen so die Ebene ahnen, die sich zwischen ihnen, dem Meere und den nach Norden weiter ziehenden Solymer Bergen ausdehnt.

Wir haben *Adalia* vor uns, die alte Hauptstadt von Pamphylien".

Bunt und fremdartig, wie das Leben, das uns hier empfängt, mutet den Beobachter auch die Denkmälerwelt an, die, wie überall in Kleinasien, so auch an der Südküste des Landes von dem unaufhörlichen Wechsel der Schicksale seiner Bewohner Zeugnis giebt. Ein griechischer Sarkophag dient als Brunnen, in die Front eines türkischen Schulgebäudes sind römische Säulen eingemauert, Inschriften und Ornamente zeugen von der entschwundenen Herrlichkeit des Seldschukenreiches. Auch byzantinische Bauten fehlen nicht. „Das Bedeutendste aber ist ein großartiges römisches Thor aus der Zeit Hadrians, erst jüngst wieder aufgefunden". Das Friesornament oben (Fig. 1) giebt eine Vorstellung von seinem Stil.

Eine der augenfälligsten Erscheinungen in der Denkmälerwelt Pamphyliens bilden die zahlreichen gut erhaltenen Reste der *Stadtbefestigungen*. Die zum Teil antiken, zum Teil mittelalterlichen Mauern von Adalia mit ihren je fünfzig Schritt von einander entfernten viereckigen Türmen zeigt unsere Abbildung (Fig. 2). Sie trennen die Stadt von den Vorstädten und sondern auch innerhalb des Stadtkernes das türkische, griechische und jüdische Viertel von einander. Manche Beschreibungen antiker Städte werden uns dadurch verständlich, z. B. die von Antiocheia, der Gründung des Seleukos Nikator, wo Syrer und Juden ähnlich getrennt von der übrigen Bevölkerung angesiedelt wurden. Unter den pamphylischen Ruinenstädten zeigen vornehmlich Perge und in zweiter Linie Side solche schön gebaute Mauern und Türme. Das Werk schildert besonders eingehend den Befestigungsbau von Perge mit seinen in flachen Giebeldächern abschließenden Türmen und den mächtigen, von Rundtürmen flankirten Thoren.

Die Binnenstädte waren ursprünglich alle *Bergstädte*. Auf den flachen Felsterrassen dehnten sich die ältesten Ansiedelungen aus, wie besonders das alte Sillyon (Fig. 3) dies in charakteristischer Weise zeigt. Allmählich stiegen die Städte dann gegen die Ebene hinunter, ein zweiter Mauerring folgte auf

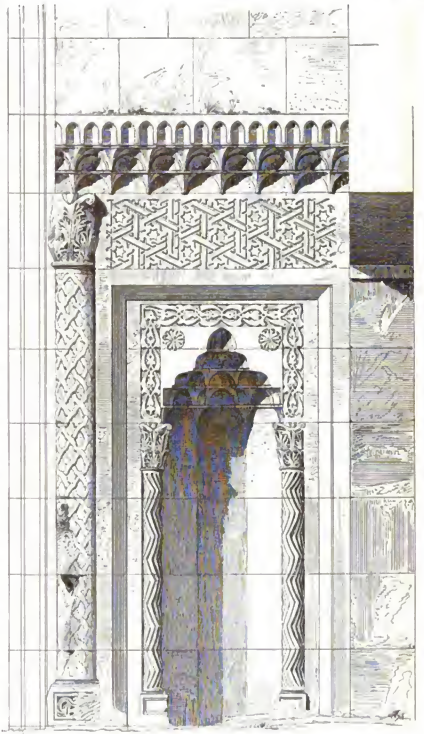


Fig. 5. Portalwand einer Medresse zu Adalia aus der Zeit der Seldschuken. (Mitte des 13. Jahrhunderts.)

den ersten. So ging es ja auch im alten Athen. Und wie wir durch die Aufnahmen des deutschen Generalstabes in der Piräusstadt des Hippodamos von Milet das neue, regelmässige Stadtbausystem des späteren Altertums genau kennen gelernt haben, so erweist sich dieses auch in Pamphylien als das herrschende Prinzip für die ganze hellenistische und römische Zeit. Die dem Werke beigegebenen Stadtpläne zeigen überall in den Anlagen der aus dieser Periode datirenden Unterstädte die *regelmäßigen Plätze* und die *langen, von Hallen eingesäumten Straßenzüge* der Hippodamischen „neuen" Bauweise.

Von den einzelnen Gebäudegattungen ziehen zunächst die *Brunnen* und *Wasserleitungen* das Interesse auf sich. Wiederholt begegnen uns großartig angelegte, mit reicher Architektur ausgestattete *Nymphäen:* Bassins, in welche das Wasser aus vielfachen, in palastartigen Fassaden angebrachten Mündungen herabströmte. In Aspendos geschieht die Speisung des Nymphäons durch eine Leitung nach dem System der kommunizirenden Röhren. Statt der übereinander stehenden Bogenreihen, welche die Römer banten, sobald Wasser von fernen Höhen in stetigem Gefäll über das Thal hinweggeleitet werden sollte, sind hier hydraulische Türme errichtet, „welche der Wasserfaden auf allmählich höher steigenden Gewölben erklimmen musste, um von der anderen Seite wieder hinabzufließen". — Der Zweck der hydraulischen Türme ist die Entfernung der Luft aus der geschlossenen Rohrleitung und die Verminderung der Reibung in derselben; denn die Türme trugen kleine offene Behälter, in denen das Wasser zu Tage trat" (Niemann). Wer Konstantinopel kennt, weiß, dass zahlreiche dortige, zum Teil schon von den griechischen Kaisern begonnene Wasserleitungen nach demselben System erbaut sind, wie der Aquädukt von Aspendos. Der eben citirte Autor sagt darüber, unter Beifügung einer Skizze: „Hier (in Konstantinopel) folgt das Wasser der Quellen oder Sammelteiche (Bend) in Bleiröhren den Senkungen der Thäler. In Entfernungen von einigen hundert Metern sind Pyramiden errichtet, Süterasi (Wasserwagen) genannt, auf deren Spitze ein kleiner Behälter sich befindet. An dieser Pyramide wird das Rohr hinaufgeführt, das Wasser tritt in den Behälter und fließt an der anderen Seite in einer Röhre wieder hinab. Der Behälter im Süterasi dient dazu, das Wasser mit der Luft in Verbindung zu bringen, außerdem aber zur regelmäßigen Verteilung des Wassers, welches in Röhren von bestimmtem Durchmesser seitwärts abgeleitet werden kann." Wasserleitungen nach dem System der kommunizirenden Röhren beschreibt Vitruv (VIII, 6), doch gedenkt er nicht der hydraulischen Türme. Bei dem älteren Aquädukt von Pergamon treten Berggipfel an deren Stelle.

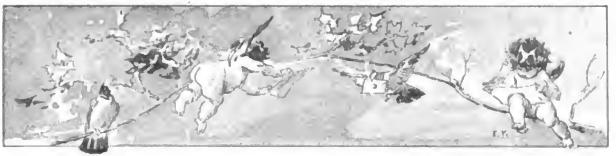
Den Glanzpunkt in der Denkmälerwelt Pamphyliens bilden die *Theater.* Wir erhalten hier von zweien derselben, denen von Perge und von Aspendos, ausführliche Beschreibungen und Aufnahmen. Es sind Bauten von staunenswertem Umfang, und das Theater von Aspendos, eine Schöpfung des Architekten *Zenon,* ist überdies durch seine Erhaltung eines der wichtigsten Gebäude dieser Art aus dem Altertum. Es fasste nach Niemanns Berechnung 7500 Zuschauer, während sich der Fassungsraum des Theaters von Perge auf etwa 12000 Personen beläuft. Von der herrlichen Lage und dem wohlerhaltenen Zustande des Theaters von Aspendos erhalten wir durch die beigegebene Tafel ein klares Bild. Der Standpunkt ist auf der Akropolis der Stadt genommen, an deren Ostabhange das Theater liegt und von deren steil abfallendem Rande man dasselbe am besten überblickt. „Das Gebäude", sagt Niemann, „schneidet tief in den Berg hinein und ist deshalb von unten nur teilweise sichtbar. Es erhebt sich 24 m hoch über der Ebene und weithin macht sich die palastartige Außenseite des Bühnengebäudes geltend." — „Diese Außenseite ist ein in seiner Art einzig dastehendes Beispiel antiker Fensterarchitektur." An ihr, die „ein Bau von schmucklosester Einfachheit ist, kommt bereits jener Grundsatz zur Geltung, welchen der Palastbau der Renaissance sich zu eigen macht, nämlich durch Hervorheben eines Hauptgeschosses mit besonders großen Öffnungen und Unterordnung der übrigen Stockwerke die Massen zu gliedern." — Das Theater von Aspendos war das einzige Bauwerk Pamphyliens, welches vor der Lanckoronski'schen Expedition bereits eine Veröffentlichung erfahren hatte, nämlich in dem bekannten Werke von Ch. Texier: Description de l'Asie mineure (Paris 1849). Die Texiersche Publikation erfährt hier nun in vielen Punkten ihre Vervollständigung und Berichtigung. So namentlich, was einen der interessantesten Teile des Baues, das Innere des Bühnenhauses, betrifft. In zahlreichen Tafeln und Textbildern — von den letzteren giebt Fig. 4 ein Beispiel — wird uns die Anlage und die reiche architektonische Durchbildung des Bühnenbaues detaillirt veranschaulicht. Von Wichtigkeit ist Niemanns Nachweis, dass die Bühne in ihrer ganzen Länge und Breite mit einem dachartigen Schalldeckel überspannt war. Die restaurirte An-

sicht der Bühne auf Taf. XXVII des Werkes giebt eine Vorstellung von dieser Balkendecke. Sie stieg gegen den Zuschauerraum hin schräg an, war mit den Balkenenden in die Rückwand des Theaters eingezapft und wohl mit Kassettenreihen geziert. — Ganz außerordentlich muss die Wirkung der inneren Hauptwand des Theaters mit ihren mächtigen, prachtvoll verzierten Gesimsen, säulengetragenen Vorsprüngen und Statuen gewesen sein. Niemann betont am Schlusse seiner Beschreibung derselben mit besonderem Nachdruck, „dass an dem Bühnenhause von Aspendos keine Spur einer Vorrichtung sich befindet für die Befestigung *beweglicher Dekorationen*. Es ließe sich auch nicht leicht etwas denken, was dem Anbringen von hölzernen Gerüsten und bemalten Leinwanden großen Maßstabes so sehr im Wege stünde als die vorhandene Architektur mit den weit ausladenden Gesimsen. Unter dem unmittelbaren Eindrucke dieser auch in ihrer Zerstörung noch gewaltig wirkenden Bühnenwand schwindet jeder Gedanke an die Möglichkeit des vollständigen Versteckens derselben während der Theatervorstellung, und welcher Art auch die Skenenausstattung der Alten gewesen sein mag, man begreift, dass das auch unter dem Zeltdache noch stattfindende Spiel von Sonnenlicht und Schlagschatten, welches der plastischen Architektur ihren Reiz verleiht, jeden Versuch, durch täuschende Malerei auf die Einbildungskraft der Zuschauer wirken zu wollen, von vornherein hätte vereiteln müssen.“

Obwohl in den Denkmälern der spätgriechischen und römischen Zeit bei weitem der Schwerpunkt der Bedeutung Pamphyliens für die Kunstgeschichte ruht, bieten doch auch die neueren Epochen hier manches Beachtenswerte. Namentlich der Hafenplatz Adalia, wo sich u. a. einige schöne Reste frühchristlicher und muhammedanischer Baukunst erhalten haben. Von den letzteren ist besonders die reiche Eingangspforte einer verfallenen Medresse (Schule) zu verzeichnen, von deren Ausstattung der beigefügte Querschnitt (Fig. 5) eine Anschauung giebt. Nach der von Prof. Karabacek übersetzten Inschrift, die sich in dem Felde über der Thür befindet, gehört das Bauwerk dem Sultan Kaikawus aus der kleinasiatischen Seldschukendynastie an und wurde im Jahre 1250—1251 vollendet. In der Ornamentik des Portales mischen sich die vegetabilischen Formen der byzantinischen Kunst mit den Arabesken und Stalaktiten des maurischen Stiles. — Unter den modernen Bauten (aus dem 18. und 19. Jahrhundert), deren das Werk ebenfalls im Vorübergehen gedenkt, sind uns namentlich einige kleinere und größere Häuser türkischer und griechischer Bewohner von Adalia wegen ihrer typischen Gestaltung des Inneren aufgefallen, die mit dem antiken Wohnhause merkwürdige Analogien darbietet. Vornehmlich gilt dies von dem großen, palastartigen Hause eines wohlhabenden griechischen Kaufmanns, in welchem ein mit Bäumen bepflanzter und mit Säulenhallen umgebener Hof den Mittelpunkt der Anlage bildet. Wie viel sich durch das Studium solcher durch die Jahrtausende hindurch treu bewahrter Formen für den Privatbau der Alten lernen lässt, hat gerade die kleinasiatische Denkmälerwelt wiederholt gezeigt.

Durch eine polnische Übersetzung hat Graf Lanckoronski sein schönes, gehaltvolles Werk den galizischen Landsleuten, durch eine französische hat er es dem Weltmarkte zugänglicher gemacht. Für die erstere sorgte Prof. v. Sokolowski mit einigen seiner Krakauer Studenten, für die letztere Herr Colardeau in Paris, ein Schüler G. Perrots. Möge dasselbe in der Heimat edle Nacheiferung erwecken und in den weiten Kreisen der Freunde des Altertums aus aller Welt Zeugnis ablegen für den rühmlichen Anteil, den das moderne Österreich an den Altertumsstudien nimmt, diesen unverrückbaren Grundlagen aller höheren Geistesbildung und Humanität!

C. v. L.



DAS GOLIATHHAUS IN REGENSBURG UND SEINE UMGEBUNG.

VON *C. TH. POHLIG.*

MIT ABBILDUNGEN.

ZU DEN altertümlichsten Partien Regensburgs gehört der alte Watmarkt. Auf engem Raum begegnen wir hier einer Reihe von burgartigen Häusern, die über ein halbes Jahrtausend auf das Getriebe zu ihren Füßen herabschauen. Leider sind die meisten derselben durch mancherlei Umbauten ihrer ursprünglichen charakteristischen Formen mehr oder weniger entkleidet, und nur, wer diese alten Zeugen einer großen Vergangenheit durchforscht, wer sich in ihre Geschichte und ihre Formenwelt versenkt, der vermag sich den höchst eigenartigen, ursprünglichen Gesamteindruck zu vergegenwärtigen, für den gewinnen die alten rauchgeschwärzten Recken ein erhöhtes Interesse, für den redet das tote Gestein eine gar verständliche Sprache von dem Leben und Treiben vergangener Jahrhunderte; vor seinem geistigen Auge beleben sich die alten Räume, die Gassen und Plätze mit den Gestalten längst dahin gesunkener Geschlechter. Von den altgotischen Erkern lugen neugierig des Hauses Töchter durch die Butzenscheiben nach einem Fähnlein reisiger Knechte, das eben „unter den Brettern“ gegen die Henport heraufzieht. Bedächtigen Schrittes verlässt der würdige Ratsherr seine Behausung, um einer Sitzung des Rates der Sechzehn beizuwohnen. In der Richtung des Henmarktes ertönt, bald deutlicher, bald leise verhallend, ein ununterbrochenes Klopfen und Klingen: dort sind die Werkleute beschäftigt, um unter Meister Ludwig, dem Thumbmaister von Regensburg, das kunstreiche Gotteshaus höher und höher hinaufzuführen, Gott zur Ehr, der Christenheit zur Zier.

Damals war Regensburgs Blütezeit. In ihr entstanden neben dem herrlichen Dom die meisten jener burgartigen Geschlechterhäuser, die teils spätromanischen, teils frühgotischen Stiles noch heute in großer Zahl vorhanden sind und die besonders am Watmarkt und in dessen Nähe dichtgedrängt standen. Hier waren die Behausungen der edlen Bärbinger, der Ingolstetter und Baumburger, der Tollinger, Tundorfer und Straubinger, der Graner und Dürrenstetter. In erster Reihe lenkt das Haus zum Riesen Goliath die Aufmerksamkeit auf sich wegen seiner kühn aufsteigenden, kastellartigen Formen mit mächtigem Wartturm und vier kleinen Observationstürmchen. Zeitweilig zusammengehörig mit dem Goliathhaus, verdient auch das Nebenhaus Litera F. Nr. 19 unsere Beachtung, das ebenfalls mit einem hochragenden Turm bewehrt war, dessen oberes Geschoss aber seit längerer Zeit abgetragen ist. In entgegengesetzter Richtung, Ecke der Goliathstraße und des Watmarktes, stoßen wir auf ein weiteres Haus von hohem Alter, das vormalige Fabriziusnunmehr Heroldhaus Litera F. Nr. 7 mit abgetrepptem Giebel und frühgotischen Fenstern, an der vorderen Ecke mit einer Madonna unter hochragendem Baldachin. Auch dieses Haus hatte einen Turm, der in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts abgetragen wurde. Noch leidlich gut erhalten ist der altersgeschwärzte Hochapfelturm in der einspringenden Ecke des Watmarktes. In dessen Nähe Nr. 16a ist der sogenannte Bräuneltum, der mit dem gegenüber liegenden Goliathhaus durch einen freischwebenden, überdeckten Gang verbunden war. Weiter vorne liegt das Eckhaus zum „hohen Laden“

mit der früheren Alexiuskapelle, das ebenfalls einen Turm besaß, in dessen Nähe das „Haus an der Heuport“ mit der Andreaskapelle u. a. m. Aber auch in dem vom Watmarkt rechtwinklig abzweigenden Kram- oder Tändlergässchen befinden sich sehr alte, vielfach allerdings umgebaute Häuser, von denen noch manche hübsche Einzelheiten erhalten sind, und auch die auf der anderen Seite des Goliathhauses einmündende Brückstraße und deren Seitentrakte enthalten noch Gebäude von hohem Alter, die bis in das 13. und sogar in das 12. Jahrhundert zurückdatiren.

Nach dieser allgemeinen Übersicht wenden wir uns zunächst zum *Goliathhaus*. Dasselbe stammt nach den uns überlieferten ältesten Bauformen aus dem Ende des 13. Jahrhunderts, wie auch die Mehrzahl der benachbarten Gebäude, insbesondere das Hochapfelhaus, dieser Bauperiode angehören. Dass sich schon vorher an Stelle des jetzigen Gebäudes ein kastellartiger Bau zum Schutze der gegenüberliegenden Donaubrücke und der vor der alten römischen Stadtumwallung befindlichen Ansiedlungen erhob, ist möglich, sogar wahrscheinlich, doch haben wir keinerlei positive Kenntnis davon. Die Bebauung des Terrains zwischen der ältesten Stadtmauer, auf deren Fundamenten sich das Goliathhaus erhebt, und der Donau fand schon frühzeitig statt. So finden wir, dass bereits 1007 das Bistum Bamberg vom Kaiser Heinrich II. drei Häuser in der Stadt an der Donau und zwei in der Brunnleiten (der westlichen Vorstadt) erhielt. Eine etwas später der Freisinger Kirche gemachte Schenkung lag neben den Bamberger Grundstücken. Aber erst nach Vollendung der steinernen Brücke im Jahre 1145 stoßen wir auf eine größere Bauthätigkeit vor der alten Stadtumwallung. Dieselbe entwickelte sich naturgemäß zunächst an der Brücke und auf dem höher gelegenen Teil des Donauufers, während die untersten Häuserreihen der jetzigen Goldenen Bärenstraße viel später, nämlich im 16. Jahrhundert, gebaut wurden; denn hier unten floss ehedem ein Arm der Donau vorbei, der erst um 1527 abgedämmt und ausgefüllt wurde. Bis nahe herunter an diesen Donauarm muss aber schon im 13. Jahrhundert alles dicht bebaut gewesen sein; denn hier befand sich die Lände, der Hauptstapelplatz für Kaufmannsgüter.

Fig. 1. David und Goliath. 1663 renovirt.

Als eine der frühesten Ansiedelungen von architektonischer Bedeutung zwischen Goliath und Donau kommt um das Jahr 1178 das Haus eines Edlen, Friedrich von Pütrich vor. Hier hatte das Kloster St. Emmeram zwei Hofstätten[1]), welche Pütrich durch Tausch an sich brachte und worauf er ein schönes Haus nebst einem gewölbten Keller baute. Die Bezeichnung „schönes Haus“ (venustam domum) und, wie es weiter heißt „et cellarium cum testudine“[2]) lässt uns schließen, dass es sich hier um etwas Besseres, als ein gewöhnliches Haus, vielmehr um den stattlichen Wohnsitz eines Edlen, um ein Geschlechterhaus handelt. Wir können natürlich über die Lage dieses Hauses nur Vermutungen haben, es lässt sich aber mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, dass sich dieses stattliche Haus in dem Häuserquadrat zwischen dem Posthorngässchen und Blanen Liliengässchen befindet. Hier sind nämlich zwei Gebäude, die weitaus als die ältesten der ganzen Umgebung bezeichnet werden müssen, denn sie gehen in ihrer Bauart bis in das 12. Jahrhundert zurück. Das eine dieser Häuser, Litera F. Nr. 66, nunmehr im Besitze des Hutmachers Frey, besaß einen mächtigen Turm. Derselbe ist nur noch gegen die Hofseite sichtbar und hat zu oberst noch ein romanisches Rundbogenfenster, welches des stützenden Mittelsäulchens beraubt ist. Der Hof dieses Gebäudes, welcher vom Posthorngässchen direkt zugänglich ist (vom Vorderhause aus muss man erst eine Treppe hinauf und dann in den Hof wieder eine Treppe hinuntersteigen), gehört überhaupt zu den interessantesten Höfen Regensburgs. Hier wurden im 16. Jahrhundert an zwei Seiten Arkadenreihen bis zum zweiten Stockwerk aufgeführt und die dritte Seite mit reichen Gesimsgliederungen versehen, während die vierte Seite den erwähnten romanischen Turm bildet. Das andere noch in Betracht kommende

1) Unter einer Hofstatt verstand man ein umfriedigtes Grundstück, in dem sich ein Brunnen befand.

2) Rieds Kodex III. ungedruckter Teil.

Gebäude ist das benachbarte Romanino-Haus Litera F. Nr. 63, das ebenfalls einen, jetzt teilweise verbauten Turm hat. Ein romanisches Rundfenster mit zierlichem Säulchen ist noch an der Westseite desselben vom Kohlenmarkt aus zu sehen.

Im Jahre 1245 wird eines weiteren stattlichen Hauses Erwähnung gethan, des Kasteler Hauses in der Brückstraße[1]), der Herberge des Klosters Kastel in der Oberpfalz. Es dürfte dies das Haus Litera F. Nr. 70, Herrn Zinngießer Wiedamann gehörig, eines der ältesten Häuser der Brückstraße, sein. Dasselbe hat einen Turm gegen die Donauseite, und ein noch vorhandenes romanisches Rundbogenfenster dieses Turmes weist mit seiner schlanken Säule, der tief ausgekehlten Basis und dem blättergeschmückten Kelchkapitäl auf die Spätzeit des romanischen Stiles, etwa auf die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts hin. Bis 1878 befanden sich ähnliche Fenster auch an der Vorderseite des Turmes gegen die Brückstraße, in welchem Jahre sie von dem damaligen Besitzer verbaut wurden. Seit langer Zeit, bis zum Jahre 1879, diente das Gebäude als Gasthaus „Zum wilden Mann". Das Wirtsschild, ein keulenbewaffneter wilder Mann, von einem Blätterkranz umgeben, befindet sich noch im Besitze des Hauseigentümers.

Fig. 2. Das Goliathhaus.

Es ist also notorisch, dass ein großer Teil der Gebäude an der Brückstraße mit ihren Seitenquartieren älteren Datums ist, als das Goliathhaus, welches, wie schon eingangs erwähnt wurde, dem Ende des 13. Jahrhunderts angehört. Wenn daher Schuegraf in seinem Schriftchen „Das Haus zum Riesen Goliath" auf den kastellartigen Bau dieses Hauses hinweist, dasselbe geradezu als Brückenkastell bezeichnet, dessen Zweck darin bestand, die Brücke und die gegen dieselbe hin entstandenen Ansiedelungen zu schützen, so mag das vielleicht bei einem früher am gleichen Platz befindlichen Gebäude der Fall gewesen sein, das jetzige Goliathhaus war nichts mehr und nichts weniger als ein wehrhaftes Geschlechterhaus, wie so viele andere in Regensburg auch.

Ehe wir uns nun das Haus näher betrachten, dürfte es angezeigt sein, die Frage aufzuwerfen, woher wohl der Name des Hauses „Zum Goliath" stammt? Das Nächstliegende wäre hier wohl, an ein Gasthaus gleichen Namens zu denken, nach welchem dann auch die Straße „beim Goliath" benannt wurde. In Regensburg haben die Gasthäuser für die Namengebung der Straßen von jeher eine große Rolle gespielt. Es seien nur erwähnt die Goldene Armgasse, Silberne Fischgasse, Goldene Bärengasse, Glockengasse, Dreihelmgasse, Dreikronen-

1) Domum nostram Ratisponae jacentem in vico, qui dicitur „pruckströsse" dictam Kastelerhaws. In einer Urkunde von 1245.

gasse, Dreimohrengasse, Rote Hahnengasse, Roter Lilienwinkel, Silberne Kranzgasse, Goldene Fassgasse, Weiße Engelgasse, Blaues Liliengässchen, Roter Herzfleck, Fröhliche Türkenstraße u. a. m. Und wenn wir in der Geschichte des Goliathhauses nachschlagen, so finden wir auch Anhaltspunkte dafür, dass dasselbe im 16. und 17. Jahrhundert ein Gasthaus war. In einem Kaufbrief vom 17. März 1573 finden wir zum erstenmal die Bezeichnung „Zum Goliath." Der Ratsherr Wolf Eckenthaler trat es unter diesem Datum an den Bürger Wolf Naufletzer ab, der wahrscheinlich — gewiss wissen wir es allerdings nicht — Bräuer war, aber der Umstand, dass die Naufletzer bis zum Jahre 1638 fast ununterbrochen das Haus besaßen und in einem Kaufbriefe von 1633 Sebastian Naufletzer ausdrücklich als „Bräu" aufgeführt wird, legt die Vermutung nahe, dass auch unter den vorhergehenden Naufletzern Bräuer oder Gastwirte waren. Thatsache ist, dass auf dem Hause eine Wirtschaftsgerechtsame ruhte. In dem dermaligen Fanderlschen Hutladen befand sich noch bis zum Jahre 1863 das Wirtslokal „Zur gläsernen Thür."

Eine weitere Frage wäre nun die: Wie kam man auf einen so absonderlichen Namen wie Goliath, der anscheinend so wesentlich von den gewöhnlichen Gasthausbezeichnungen und Hausnamen abweicht. Hat sich der Name Goliath aus irgend einem ähnlich lautenden, vom Volke nicht verstandenen Fremdwort herausgebildet, worauf noch des näheren eingegangen werden soll, oder ist man wirklich ohne weiteres bei der Namengebung des Hauses auf den Namen Goliath gekommen? Das letztere wäre keineswegs unmöglich, wenn man bedenkt, dass es noch mehr derartige ungewöhnliche Bezeichnungen giebt. Oder wäre etwa die Bezeichnung „Zum fröhlichen Türken" weniger absonderlich, als „Zum Goliath?" Könnte man nicht das Haus wegen seiner Größe und stattlichen Erscheinung so genannt haben? In alten Zeiten war die Sitte, jedem Hause einen besonderen Namen zu geben, fast allgemein verbreitet, und in manchen Städten ist dies auch heute noch in sehr umfangreicher Weise der Fall. Ein ganz hervorragendes Beispiel bietet in dieser Beziehung die alte Stadt Schaffhausen. Haus an Haus hat hier noch seine alte Bezeichnung, die entweder an den altertümlichen Erkern in Stein gemeißelt, oder in Holz geschnitzt, oder auch in die kunstvollen Fassadenmalereien verflochten ist. Selbst Neubauten, die an Stelle der alten Häuser aufgeführt werden, behalten diese annutende Sitte bei. Selbstverständlich fehlt es auch hier nicht an sonderbaren Namen, die zu denken geben. Es nannte eben jeder sein Haus, wie es ihm beliebte und wie es sich möglichst deutlich von anderen Häusern unterschied; denn unsere moderne, systematische Bezeichnung nach Litera und Hausnummer war im Mittelalter unbekannt. Hatte das Haus keinen feststehenden Namen, so wurde es eben nach seinem jeweiligen Besitzer genannt. Ich greife unter den vielen originellen Hausnamen nur einige heraus: „Zum Riesen, Zum silbernen Schnecken, Zur Einigkeit, Zur Orgel-Pfeiffen, Zur blauen Ilge, Zur Hoffnungsburg, Zum hindern Glücksrad, Zur schwarzen Strauß-Federn, Zum grünen Gatter, Zur Quittenstaude, Zum Lebensbrunnen, Zum Königsstuhl" u. a. m. Gewiss nicht minder ungewöhnliche Bezeichnungen.

Auch in Regensburg fanden sich die Hausnamen nicht selten; jetzt freilich kennt man deren nur noch wenige, wie z. B. das bereits 1363 vorkommende „Sauseneck" in der Donaustraße D149; das Haus „Zum Pelikan" seit 1528, ebenfalls in der Donaustraße D87; das „behemische (böhmische) Eck" A79 in der Wollwirkerstrasse; das Haus „Im Hirsch" seit 1367, dem Rathaus gegenüber, B72: „Bey der goldin Gans" in der Wahlenstraße, das 1558 von einem der ältesten Buchdrucker Regensburgs, Heinrich Geißler, bewohnt war; „Das Auge Gottes" am Römling und einige mehr. Man wird also kaum fehlgehen, wenn man die Bezeichnung „Zum Riesen Goliath" als einen harmlosen, beliebig herausgegriffenen Hausnamen, vielleicht mit Bezug auf die Größe und stattliche Erscheinung des Hauses gewählt, annimmt.

Doch lassen wir nun auch eine andre Ansicht zum Wort kommen. Der Geschichtsprofessor Dr. Hidber in Bern hat eine Abhandlung geschrieben, betitelt: „Der Goliath in Regensburg und die Goliath- und Golattengassen überhaupt", welche im 30. Band der Verhandlungen des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg, wie auch als Separatabdruck veröffentlicht worden ist. Nach Hidbers Ansicht wäre das Wort Goliath korrumpirt aus „Collata" oder „Collatio", dem Kopfgeld, welches die Leibeigenen „Collaterii" an ihre Herren zu entrichten hatten. Diese Leibeigenen saßen nach Hidber zwischen der eigentlichen Stadt mit ihrer Mauer und der äußeren Befestigung. Dr. Hidber weist nun nach, dass mehrere alte Schweizerstädte eine solche Collata besaßen, also einen Raum zwischen der inneren und äußeren Befestigung, wo die Leibeigenen angesiedelt waren, und zeigt an verschiedenen

Beispielen, wie dieser Name im Laufe der Zeit entstellt wurde. So hatte Bern eine Collatagasse, später Gallatamatgasse genannt; in Aarau heißt der Raum zwischen den beiden noch stehenden Stadtthoren Gollata. In Freiburg (Schweiz) hat man aus der Collata eine Goldgasse, in Solothurn ein Goldgässchen gemacht. In Biel kommt der Name „In der Golleten" vor und in St. Gallen findet sich eine Goliathgasse und an einem Hause derselben ein Bild des Riesen Goliath. Dr. Hidber glaubt nun, dass bei der Pest die Toten begraben, sie mussten die Kloaken reinigen, waren Diener des Nachrichters, Bettler u. s. w.

Die in Regensburg in Frage kommende Collata müsste demnach die Häusergevierte zwischen der ältesten Stadtbefestigung am Goliath und dem Donauufer umfassen. Um uns darüber ein Urteil bilden zu können, ob diese Gegend den Gollaten der Schweizerstädte, also den oben geschilderten Sitzen der Leibeigenen entspricht, wird es gut sein, wenn

Fig. 3.

Fig. 4.

Fig. 12.

Fig. 13.

Fig. 14.

Das Haus zum Goliath in Regensburg. Schlusssteine.

es nicht schwer fallen dürfte, auch in Regensburg die Entstehung des Namens Goliath auf Collata zurückzuführen.

Es ist nicht zu leugnen, dass Hidbers Ausführungen von großem Scharfsinn und von eingehenden Kenntnissen der Schweizer Verhältnisse zeugen. Ob dieselben aber auf Regensburg Anwendung finden können, ist eine andere Frage. Dr. Hidber fügt seinen Darlegungen noch hinzu, dass die Collata der Schweizerstädte auffallender Weise keine großen Gebäude, keine sogenannten Herrenhäuser aufweisen und dass die Bewohner zu den niedrigsten Beschäftigungen verwendet wurden. Sie mussten wir den ganzen Streifen zwischen der alten nördlichen Römermauer und der Donau etwas näher betrachten. Wir wollen sogar der größeren Sicherheit wegen noch etwas weiter hinausgreifen und bis zu der von Herzog Arnulf um 916 aufgeführten westlichen Ringmauer am Weißgerbergraben und in entgegengesetzter Richtung bis zur Halleruhr (am Hunnenplatz) unsere Untersuchungen ausdehnen. Es wird sich dabei zeigen, ob das oben angegebene Signalement für diese Stadtteile passt.

Dass sich an der Brückstraße und in der Nähe derselben schon im 12. und 13. Jahrhundert stattliche Herrenhäuser und Klosterherbergen erhoben,

wie z. B. das schöne Haus des Edlen von Pütrich und die Herberge des Klosters Kastel wurde bereits besprochen. Weiter stromaufwärts in der Donaustraße, dem früheren alten Fischmarkt, entstanden im 13. Jahrhundert eine Reihe hervorragender Geschlechterhäuser, so das Stammhaus *der Pröbste auf Tunau* Lit. D Nr. 106, ein stattliches, architektonisch interessantes Gebäude, ferner das turmbewehrte Haus der edlen *Grafenrenter* (der nachmalige „Blaue Hecht"), und zwischen den beiden genannten ein weiteres mit zinnenbekröntem Turm versehenes Geschlechterhaus, die nunmehrige „Goldene Krone". Einige Häuser weiter hinauf, an der Ecke der Zandtner- und Donaustraße das Stammhaus der *Zande auf Tunau*, seit dem 16. Jahrhundert das Haus „Zum Pelikan" (D 87) genannt. Auf das alte und hervorragende Geschlecht der Zande folgten deren Anverwandte, die für die damalige Zeit unermesslich reichen *Ingolstetter* (oder Ingolstetter) und die edlen *Trainer*. Ebenfalls am alten Fischmarkt befand sich der *Bertholdsgadener Hof*, die Herberge des Klosters Bertholdsgaden mit der Ottokapelle. Aber auch in der Gegend des neuen Fischmarkts und Wintfands waren schon frühzeitig alte Geschlechter, insbesondere angesehene Handelsherren ansässig. Hier befand sich auf einer Insel zwischen den beiden Donauarmen die Kapelle St. Georg, die den von der oberen Donau ankommenden und von da abgehenden Schiffern und Reisenden zur Befriedigung ihrer religiösen Bedürfnisse diente. Der angrenzende Fischmarkt, sowie der Wintfand, auch Witevend, Wintfennig, Witfend und Wintfanc genannt, den eine alte Urkunde bei Meichelbeck mit „Locum onustarium" erklärt (das wäre also gleichbedeutend mit Packplatz, Ladeplatz, Lände), waren vordem eine außerordentlich belebte Gegend, wenn man bedenkt, dass damals, in Ermangelung unserer modernen Verkehrsmittel der billige Wasserweg die Hauptverkehrsader für Kaufmannsgüter und Reisende war. Schon im 11. und 12. Jahrhundert war jener Teil der Stadt, der sich hinab gegen das Donauufer senkt, der reichste und wohlhabendste Gau und verblieb es bis zum Anfang des 15. Jahrhunderts. Hier hatten die reichen Handelsherren, denen alle städtischen Ämter und Ehren offen standen, sofern sie nur nicht offenen Kram und Laden führten, ihre Behausungen und Warenlager.

Donauabwärts stoßen wir ebenfalls auf ansehnliche mittelalterliche Gebäude. Da wäre zunächst der *Alte Bischofshof* mit der *Freiung* und der romanischen Trinitatiskapelle zu nennen, in dessen Nähe auf- und abwärts der Donau noch vielfache Spuren von hochaltertümlichen Häusern zu erkennen sind. Östlich von der alten Freiung lag der *Walderbacher Hof* (F 145—146) die Herberge des Klosters Walderbach mit der St. Bernhardskapelle. Nach einer alten Chronik hätten diesen Hof ursprünglich die Grafen von *Rietenburg*[1]), die Stifter des Cisterzienserklosters Walderbach in der Oberpfalz, besessen, und nach Raselius wird dieser Hof auch der *Pfützerhof* genannt, als Palast der während der früheren Reichstage hier verweilenden Pfalzgrafen der Oberpfalz.

Wir finden also auf der ganzen in Frage kommenden Strecke eine große Anzahl ansehnlicher Herrenhäuser und Klosterherbergen, die bis ins 12., 13. und 14. Jahrhundert zurück reichen und eine nicht minder ansehnliche Gesellschaft, die mit den Collaterii oder Gollatten der Schweizerstädte, mit Totengräbern, Kloakenreinigern, Henkersknechten und Bettelleuten sehr wenig Ähnlichkeit hat.

Es wurde auch schon die Frage aufgeworfen, ob der an die Goliathstraße anstoßende Kohlenmarkt seinen Namen von den Kohlen erhielt, oder ob er etwa als eine Fortsetzung der Gollatengasse anzusehen sei. Gegen die letztere Annahme gilt aber das oben angeführte in gleichem Umfang, denn der Kohlenmarkt gehörte schon im frühesten Mittelalter, nachweislich seit dem 9. und 10. Jahrhundert, zu dem in alten Urkunden erwähnten pagus mercatorum, der sich von der Wahlenstraße bis zum Römling erstreckte und von jenen Nachfolgern der welschen Kaufherren bewohnt war, die durch alle politischen Wandlungen hindurch ihre Rechte und Freiheiten zu erhalten gewusst haben und denen in erster Reihe das Ansehen und die Blüte der Stadt im Mittelalter zu danken ist.

Ein weiterer Punkt, der als Anhalt zur Annahme einer Gollatengasse bezeichnet wurde, ist der, dass mit dem Hause am Watmarkt, (wie das Goliathhaus in den ersten Jahrhunderten seines Bestehens genannt wurde) drei Hofstätten verbunden waren, von denen die eine vom *Bischof von Regensburg*, die andere von den *Ernfelsern* und die dritte von den *Auern* zu Lehen ging, welch letztere aber schon 1364 abgelöst war. Dieses Lehensverhältnis beweist aber noch nicht, dass die Besitzer Gollaten waren, denn solche Lehensverhältnisse kamen in allen Stadtteilen vor und berechtigen noch keineswegs zu der Annahme, dass wir es hier mit einer Gollatengasse oder einem Gollatenviertel zu thun haben. Es würde zu

1) Die Rietenburger waren von 960—1185 Burggrafen von Regensburg.

weit führen, auf die z. T. recht komplizierten Lehensverhältnisse des Mittelalters einzugehen, die vielfach nach örtlichen Verhältnissen modifizirt waren, aber es verdient doch aus der Verfassungsgeschichte der Stadt Regensburg hervorgehoben zu werden, dass die Freien nicht immer freien, das heißt unbelasteten Grundbesitz hatten — sie mussten an die bischöfliche oder königliche, bezw. herzogliche Gewalt, oder deren Stellvertreter Grundzins entrichten — wohl aber konnten sie freies Eigentum erwerben. Eine Minderung der persönlichen Freiheit der Inhaber des belasteten Grundeigentums wurde durch die Zahlung des Grundzinses an sich nicht herbeigeführt. Dass es auch in Regensburg Collaterii oder Censualen gegeben hat, nämlich solche Leibeigene, welche durch Entrichtung einer Kopfsteuer, die in Regensburg in den älteren Zeiten in der Regel 4 bis 6 Denare betrug, von persönlicher Dienstleistung befreit waren, ist gewiss, bestritten muss aber werden, dass dieselben in einer besonderen Gasse, oder einem besonderen Stadtdistrikt beisammen wohnten. Dass ferner die Gegend beim Goliath, die schon seit den frühesten Zeiten zu den wohlhabendsten und angesehensten in Regensburg gehörte, am allerwenigsten als Sitz jener niederen Menschenklasse angesehen werden kann, dürfte aus dem Mitgeteilten zur Genüge hervorgehen.

Betrachten wir uns nun das Goliathhaus etwas näher! Wenn wir einer Nachricht bei Gumpelzhaimer I, 212 Glauben schenken dürfen, so hätte Kaiser Heinrich der Heilige im ersten Viertel des 11. Jahrhunderts in den Zeiten seiner Anwesenheit in Regensburg in diesem Hause gewohnt. Abgesehen davon, dass diese Nachricht mit großer Reserve aufzunehmen ist, so muss nochmals daran erinnert werden, dass das Haus zum Goliath in seiner jetzigen Gestalt damals noch nicht existirte, denn es stammt aus der letzten Hälfte des 13. Jahrhunderts, sie müsste also auf ein Gebäude, das früher am gleichen Platz stand, bezogen werden. Zu den frühesten Besitzern des burgartigen Gebäudes gehörte das Patriziergeschlecht der *Tundorfer*, welchem der Erbauer des Regensburger Domes, Bischof Leo der Tundorfer angehörte. Schuegraf führt an, gestützt auf Urkunden, die vom Domkapitular Grafen von Seiboltsdorf aus den drei Archiven des Stiftes Niedermünster unter dem Titel „Diplomatorium Monasterii inferioris Ratisbonae" zusammengeschrieben worden sind, dass bereits 1290 *Hermann der Tundorfer* als Besitzer eines großen Hauses am alten Watmarkt vorkommt. Dass dieses Haus kein anderes, als unser Goliathhaus ist, steht deshalb außer allem Zweifel, weil es in den ältesten Kaufbriefen immer schlechtweg als das Haus am Watmarkt bezeichnet wird. Von 1302—1314 kommt der Sohn des genannten Hermann Tundorfer, *Ulrich der Tundorfer* vor. Ob das Haus aber von den Tundorfern erbaut worden, ist sehr fraglich. Ein Schlussstein im ersten Stockwerk des Hauses enthält einen heraldischen Löwen (Fig. 3), der, soweit der beschädigte Zustand einen Vergleich zulässt, vollständig dem vermummten Löwen des alten Geschlechtes der *Zandte* gleicht. Die Tundorfer hatten aber eine Lilie, aus der zwei Rosen sprossen, im Wappen. Ein solches ist aber im ganzen Hause nicht zu finden.

Die späteren Eigentümer sind bis auf wenige festgestellt. Der vorige Besitzer, Bäckermeister Pickel, besaß eine große Anzahl von Hausbriefen und hatte außerdem alles auf das Haus Bezügliche mit großem Fleiße gesammelt. Von dem nunmehr zerstreuten Hausarchiv sind einige Hausbriefe in das Archiv des historischen Vereins von Oberpfalz und Regensburg übergegangen und aus dem ältesten dieser Kaufbriefe von 1364 geht hervor, dass nach den Tundorfern ein Sprosse des angesehenen Geschlechtes der *Tollinger* das Haus besaß. Der Ahnherr des Regensburger Zweiges dieser Familie ist jener berühmte Hans Tollinger (oder Dollinger), welcher im 10. Jahrhundert den sagenhaften Kampf mit dem Hunnen Krako auf dem Haidplatz zu Regensburg bestand. Das Stammhaus der Dollinger stand dem Rathaus gegenüber und war wegen seines hochaltertümlichen Rittersaales in weiteren Kreisen bekannt. Weiter geht aus dem erwähnten Hausbriefe hervor, dass bis 1364 *Karl der Müller* aus angesehenem Bürgergeschlecht und dessen Witwe Margarethe mit ihren drei Söhnen Eigentümer des Hauses waren. Im genannten Jahre verkauften sie ihr Haus an ihren Eidam Herrn *Perchtold den Müller*. Von den späteren Besitzern seien nur diejenigen erwähnt, welche in irgend einer Weise für die Hausgeschichte von Interesse sind. Da stoßen wir denn von 1467—1501 auf *Ulrich Valdrer*, Bürger von Regensburg, dem es 1484 gelang, die eine von den beiden noch zu Lehen gehenden Hofstätten, diejenige nämlich, welche früher von den Ernfelsern, später von den Kammerauern zu Lehen ging, von Ulrich dem Kammerauer zum Haidstein als frei lediges Eigen durch Kauf an sich zu bringen. Die dritte Hofstätte, die bischöfliches Lehen war, wird als solches noch im Jahre 1722 erwähnt. Vom Jahre 1521—1546 war das Haus im Besitze *Martin Tuchers*,

eines Angehörigen des Nürnberger Patriziergeschlechtes der Tucher. Im nördlichen Seitenschiff des Domes findet sich das Grabdenkmal seiner Ehefrau Margarethe, ein von Peter Vischer herrührendes Erzrelief von hoher künstlerischer Bedeutung. Am 17. März 1573 ging das Haus von dem Ratsherrn *Wolf Eckenthaler* an den Bürger *Wolf Naufletzer* über. In dem Kaufbriefe finden wir zum ersten Male die Bezeichnung „Zum Goliath." Wir dürfen wohl annehmen, dass um diese Zeit auch die Bemalung der Fassade gegen die Brückstraße mit dem Freskobild David und Goliath stattgefunden hat, welches fortan als Wahrzeichen der Stadt galt.

Im Jahre 1722 begegnen wir als Besitzer dem Kaufmann und Hansgerichtsassessor *Friedrich Reinhard*, dessen Name an mehreren Stellen des Hauses vorkommt, wie an einem Mittelpfeiler des großen Kellergewölbes mit der Jahreszahl 1723 und an einer Weißdecke eines gegen den Watmarkt zu gelegenen Raumes. Das Reinhardsche Wappen mit einem Bibelspruch war über der östlichen Thüre auf der Nordseite des Hauses angebracht, wurde aber so ruinos, dass es bei einer Renovation des Hauses im Jahre 1883 vollständig abbröckelte. Nach den Reinhards finden wir deren Verwandten, den Stadtsyndikus und geheimen Registrator *Georg Gottlieb Plato*, genannt Wild, als Besitzer, dessen Sohn, *N. Plato* und Schwiegersohn, Kaufmann *Wack* teilten hierauf das ganze Anwesen, so dass Wack das eigentliche Haus zum Goliath, Plato dagegen das Nebenhaus Litera F. 19 erhielt. Eine solche Teilung scheint übrigens schon früher einmal, gegen Ende des 17. Jahrhunderts stattgefunden zu haben. Aus dieser Zeit fehlt uns nämlich die Kenntnis der Besitzer, wohl aber existirte eine Zeichnung des Hauses aus dem Jahre 1695, nach welcher das Haus Lit. F. 19 zum Steuerschen Haus genannt wurde. An dem Stützpfeiler stand der Reim: „Dies Haus steht in Gottes Hand, Zum Steuerschen Haus ist es genannt." Die Zeichnung war noch im Besitze des Zinngießers A. Wiedamann, der das Haus 1821 von den Erben des Plato gekauft hatte. Kaufmann Wack verkaufte das Goliathhaus im Jahre 1828 an den Bäckermeister *Paul Pickel*, welcher ein schön ausgeführtes, sogenanntes redendes Wappen, einen Greif, der einen Pickel in den Klauen hält, an der Fassade gegen die Brückstraße anbringen ließ. Dieses Wappen musste der Gedenktafel der Tundorfer Platz machen, soll aber bei der nächsten Renovirung auf der gegen den Watmarkt gelegenen Seite des Hauses eine Stelle finden. Seit 1862 ist der Goliath im Besitze des Herrn Bäckermeisters *Wallner*.

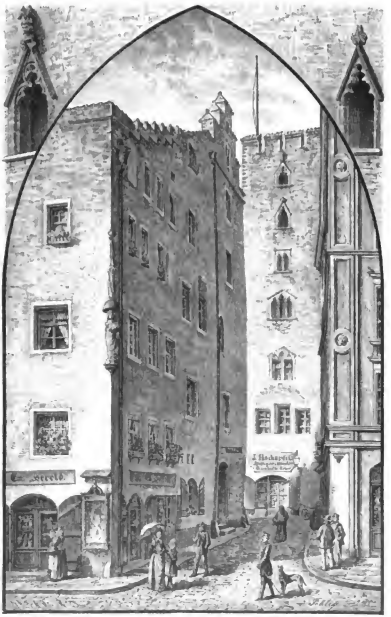


Fig. 5. Am Watmarkt in Regensburg.

Wie bereits eingangs erwähnt, lenkt das Haus zum Goliath schon durch seine burgartige Erscheinung die Aufmerksamkeit auf sich, und wenn wir uns dessen früheren Zustand vergegenwärtigen, als auch noch das, durch Jahrhunderte zum Goliath gehörige Nebenhaus F. Nr. 19 seinen mit Zinnen bekrönten Wartturm unversehrt erhob, muss der Eindruck noch weit imposanter gewesen sein. Es war dies in der That ein Bau, gegen den die übrigen, immerhin auch stattlichen Gebäude des Watmarktes eine untergeordnete Rolle spielten, und wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn dasselbe in den ältesten Urkunden lediglich mit dem Namen „das Haus am alten Watmarkt" bezeichet wird Eine Eigentümlichkeit, durch die es sich von allen anderen burgartigen Geschlechterhäusern des 13. und 14. Jahrhunderts in Regensburg unterscheidet, sind die vier kleinen Observationstürmchen des Mittelbaues, die sich in achteckiger Grundform, unten konsolförmig aus der Mauer wachsend, je zwei auf der Nord- und Südseite, über die Zinnenbekrönung erheben. Ursprünglich besaßen dieselben wohl auch eine Zinnenkrone, oder ein mäßig ansteigendes Spitzdach. Die gegenwärtige geschweifte Dachform stammt aus späterer Zeit, etwa aus dem Jahre 1683, wo eine durchgreifende Renovirung des Hauses stattfand.

Die Lage des Goliathhauses auf abschüssigem Terrain, das sich vom Watmarkt gegen die Donau beträchtlich senkt, bedingt natürlich eine wesentlich verschiedene Höhe beider Fronten des Gebäudes. Die Fassade gegen die Brückstraße ist denn auch um ein ganzes Stockwerk höher, als die gegen den Watmarkt gelegene. Letztere war zur Zeit der Erbauung offenbar die Hauptfassade, denn hier sind die ältesten Eingänge, zwei Spitzbogenthüren, während gegen die Brückstraße erst später Thüren im Rundbogenstil hineingebrochen wurden. Mit seinem frühgotischen, nur wenig vorspringenden Erker, den reichen Fenstern, die durch Säulchen mit kelchartigen Knäufen geteilt sind, macht die gegen den Watmarkt gerichtete Seite einen hochaltertümlichen Eindruck. Aber auch die Nordseite ist noch zum großen Teil mit gotischen Fenstern versehen. Kleinere Spitzbogenfensterchen und größere Fenster mit zierlichen Säulchen beleben in buntem Wechsel die nördliche Fassade. Viele der älteren gotischen Fenster sind aber hier schon durch rechteckige Fensteröffnungen ersetzt. Auch an dieser Seite des Hauses befand sich ehedem ein Erker, wie noch auf Abbildungen aus dem 17. Jahrhundert ersichtlich ist.

Eine wesentliche Zierde bildet das große Freskogemälde, der Kampf Davids mit Goliath, welches in Kolossalfiguren seit ca. 1573 das Gebäude schmückt. Es war der aus Salzburg stammende Maler *Melchior Bocksberger*, welcher in den reichen Formen und Farben der Renaissance dem Gebäude diesen Schmuck verlieh. Bocksberger war damals eine Reihe von Jahren in Regensburg, um im Auftrage des Rates mehrere öffentliche Gebäude mit Fresken zu bemalen. So malte er nach der Bauchronik von Regensburg im Jahre 1573 den Marktturm am Rathaus, 1574 das Rathaus selbst und 1587 die Trinkstuben oder Wag. Im Auftrage des Bischofs versah er 1576 den Bischofshof mit Fresken. In den Anfang der siebziger Jahre fällt wohl auch die Entstehung des Bildes David und Goliath. Im Jahre 1683 wurde die Malerei von einem unbekannten Meister renovirt, und in den vierziger Jahren dieses Jahrhunderts und dann wieder 1870 erfolgten weitere Restaurationen durch die Maler Kranzberger und Weinmaier, die aber in Bezug auf die Dauerhaftigkeit keinen Vergleich mit den älteren Malereien aushalten konnten. Bereits 1884 erwies sich die Notwendigkeit einer abermaligen Renovation, die der Maler Dendl übernahm, der aber leider an Stelle des alten Bildes eine neue und man darf wohl sagen minder glückliche Komposition setzte. Das frühere Bild, Fig. 1, wie es in Walderndorfs Buch „Regensburg in seiner Vergangenheit und Gegenwart" in gelungenem Holzschnitt wiedergegeben ist, hat jedenfalls den Vorzug größerer Lebendigkeit und schildert den Vorgang mit großer innerer Wahrheit. Die ungestüme Bewegung des zornentbrannten David und das behäbige, hohnlachende Gebaren des breitspurig dastehenden Goliath, der sich mit der Rechten auf den Speer stützt und mit der Linken den Schwertknauf umfasst, dies alles charakterisirt die Situation so treffend und ist in weit wirksamerer Weise dargestellt, als auf dem neuen Bilde. In unserer Abb. 1 haben wir ohne Zweifel das Bild jenes unbekannten Meisters vor uns, der 1683 die Restaurirung übernahm, wobei wohl in der Hauptsache die ursprüngliche Komposition Melchior Bocksbergers beibehalten wurde.

Das Innere des Hauses enthält, entsprechend seiner Größe, eine beträchtliche Anzahl von Räumen, von denen aber nur wenige in ihrer ursprünglichen Gestalt auf unsere Zeit gekommen sind. Zu den letzteren gehört ein großes Wohnzimmer im ersten Stockwerk. Ein gotisches Kreuzgewölbe mit runden Ecksäulen, deren Kapitäle und Sockel allerdings

durch hundertfache Austriche in ihren Formen undeutlich geworden sind, ziert diesen Raum. Die kräftigen Rippenprofile mit ihrem großen birnförmigen Rundstab erinnern ganz an jene im Goldenen Turm, der ebenfalls aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammt. Auf dem Schlussstein befindet sich das bereits erwähnte Wappen mit einem heraldischen Löwen. In dem Parterregeschoss gegen den Watmarkt sind fast sämtliche Gewölbe noch vorhanden, wenn auch viele durch Aufführung von abgerundetem (also spätgotischem) Schild ein aufrecht stehendes Kreuz, an dessen Stamm sich zwei schoten- oder palmettenförmige Blätter anlegen. Das Wappen ist mit einem Wulst umgeben, an dem unter der dicken Kruste von Tünche noch Spuren von Blattformen ersichtlich sind.

Von hohem Interesse sind noch einige Nachbargebäude des Goliathhauses, so vor allem das uralte *Hochapfelhaus*. In dem einspringenden Winkel des Watmarktes erhebt sich der alte Baumburger Turm,

Fig. 7.

Fig. 8.

Fig. 9.

Fig. 6.

Fig. 10.

Eckpfeiler und Schlusssteine vom Hochapfelturm in Regensburg.

Zwischenwänden zerstückelt worden sind. Das größere in dem Hausflur beim alten Hauseingang, wo der Hausbrunnen sich befindet, ist ein reiches Kreuzgewölbe, dessen hintere Kappe durch Einfügen von zwei weiteren Rippen in drei Felder geteilt ist, so dass uns hier eine ganz ungewöhnliche Gewölbeform entgegentritt, Fig. 4. Der Schlussstein enthält ein ganz eigentümliches Wappen, das wahrscheinlich in späterer Zeit überarbeitet worden ist, wenn nicht was auch möglich wäre, dieses Gewölbe einer späteren Zeit angehört, zu welcher Vermutung die eigentümliche Form der Gewölberippen Anlass giebt. Das Wappen (Fig. 4) enthält auf seitlich geradem, unten

nunmehr Hochapfelturm genannt, ein altersgrauer, rauchgeschwärzter Recke, dessen Erbauung bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts zurückdatirt. Er steigt in quadratischer Grundform bis zu sieben Stockwerken auf und war vordem mit einer Zinnenkrone abgeschlossen, die bereits seit längerer Zeit fehlt. Von den frühgotischen Fenstern, welche die mannigfaltigsten Formen aufweisen und bald ein-, zwei- und dreiteilig auftreten, sind die der oberen vier Stockwerke noch gut erhalten, während die der unteren umgeändert worden sind. Aus der Giebelkrönung des obersten Fensters wächst eine Halbfigur mit gekröntem Haupte heraus, die Kaiser Heinrich I.

vorstellen soll. Unsere Abbildung „Am Watmarkt in Regensburg“ enthält eine Darstellung des Turmes. Im Parterregeschoss ist ein stattliches Spitzbogengewölbe, dessen kräftige, sehr schön profilirte Rippen (Fig. 9) aus Birnstab, Hohlkehle, Schräge und Einkerbung bestehen, und die auf Wandpfeilern mit profilirten Kapitälen aufsitzen, Fig. 6. Von den beiden reich geschmückten Schlusssteinen Fig. 7 und 8 zeichnet sich der eine wegen seiner originellen und malerischen Gestaltung aus. Innerhalb eines umschließenden Blätterkranzes kommt hinter einer Rosette ein Bär hervor, den Kopf rückwärts gewendet, darunter ein Zweig mit Weinblatt und Traube.

Über die Geschichte dieses Turmes und des zugehörigen Hauses wissen wir nur wenig. Im 14. Jahrhundert gehörte er den Baumburgern, welche auch in der Bachgasse ein Haus besaßen und die Kreuzkapelle dortselbst fundirten. Noch 1390 wird er der „Baumburger Thurn“ genannt. Ob wir es hier mit dem Stammhause dieses alten Geschlechtes zu thun haben, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. Nach Neumann wäre hier das Stammhaus der Ingolstetter zu suchen. Ein Wappen oder eine Inschrift, welche Aufschluss geben könnte, findet sich nicht im Hause vor, und Hausbriefe aus jener frühen Zeit sind nicht mehr vorhanden. Der älteste Kaufbrief datirt von 1709, laut welchem die Kramhändlers- und Handelsgerichtsassessorswitwe Frau Sibylla Göllerin das Haus mit Turm an ihren Sohn Esaias Konrad Göllern verkaufte. 1762 ging die Göllersche Behausung an den Spenglermeister Joh. Georg Pastau über. In dieser Familie blieb es bis 1806, wo es an deren Schwiegersohn Christian Ludwig Hochapfel überging, dessen Nachkommen bis heute im Besitze dieser hochinteressanten Behausung sind. Seit 1762 wird also in diesem Hause ununterbrochen das Spenglergewerbe betrieben.

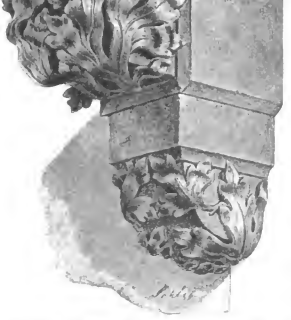


Fig. 11. Tragstein am Hause zum Bräunelturm F. 116 Tändlergasse in Regensburg.

Das dem Goliath gegenüberliegende Haus Litera F. 16a auf dem alten Watmarkt soll vordem mit dem Goliathhause durch einen hölzernen Gang in der Höhe des ersten oder zweiten Stockwerkes verbunden gewesen sein. Es ist dies ein sehr altes Gebäude, das aber schon vielfache bauliche Veränderungen erfahren hat. Nur im Erdgeschosse findet sich noch ein altes gotisches Kreuzgewölbe. Das Gebäude hatte vordem weit vorgekragte Stockwerke, die von steinernen Konsolen getragen wurden. Eine dieser Konsolen, Fig. 11, mit schönem gotischen Laubwerk ist noch an der Seite gegen die Tändlergasse vorhanden, wo sie, weit über das Haus hinausragend, als einzige ihrer Schwestern ein ebenso originelles wie zweckloses Dasein fristet. Der hohe Turm, nach einem früheren Besitzer „*Bräunelturm*“ genannt, ist bereits seit längerer Zeit seines oberen Stockwerkes beraubt. Über die Geschichte dieses Hauses ist fast gar nichts bekannt.

Wenn man vom Watmarkt gegen den Kohlenmarkt heruntergeht, so hat man zur Rechten ein hohes und umfangreiches Gebäude, das frühere *Fabriziushaus* (siehe die Abbildung „Am Watmarkt“ links), seit 1860 im Besitze des Zinngießers Herold. Auch dieses Haus zeugt von hohem Alter und hatte vordem einen großen Turm. Der gegen den Watmarkt gelegene Teil des Hauses mit abgetrepptem Giebel hat noch zu oberst ein frühgotisches Fenster mit Mittelsäulchen und zierlichem Knauf. Ähnliche Fenster waren an der ganzen Giebelseite des Hauses. Sie wurden leider anfangs der siebziger Jahre bei einem Umbau der inneren Lokalitäten beseitigt. Das Gleiche geschah mit einer Kapelle, die sich auf der Seite gegen den Watmarkt befand. Dieselbe ging durch zwei Stockwerke und war mit einem gotischen Spitzbogengewölbe versehen, dessen Schluss- und Tragsteine figürlichen und ornamentalen Schmuck

zeigten. An der Vorderseite des Hauses gegen die Brückstraße sieht man oben noch Reste einer Zinnenbekrönung mit gotischem Maßwerk, und an der Ecke eine Madonnastatue von schöner Arbeit, auf einer Konsole stehend und von einem Baldachin mit hochragender Fiale überdeckt. Auch über dieses Haus ist so viel wie nichts aus alter Zeit bekannt. Nach einem alten Steuerregister war das Haus freies Eigentum, musste aber an das Stift Obermünster 10 Kreuzer jährlichen Grundzins entrichten und an das Katharinenspital einen solchen von jährlich 2 Gulden 51 Kreuzer 3 Pfennige, wogegen der Hauseigentümer als Gegenreichnis 1 Köpfel (3 Quart) Bier und 1 Pfund Brot im Anschlag zu 5 Kreuzern zu beanspruchen hatte. Diese Grundzinsen sind bis heute noch nicht abgelöst und werden alljährlich an das königl. Rentamt eingezahlt.

Schließlich sei noch erwähnt, dass dem Heroldhaus gegenüber, an der Stelle des jetzigen Erichhauses, das Stammhaus der edlen *Bärbinger* stand, das 1869 vollständig umgebaut wurde. Bei dieser Gelegenheit wurde jener auch in weiteren Kreisen bekannt gewordene Silberfund gemacht, der aus einer großen Anzahl von silbernen Tischgeräten und Schmuckgegenständen des 16. und 17. Jahrhunderts bestand.

GIOVANNI MORELLI UND SEINE LETZTEN ERRUNGENSCHAFTEN.

VON *GUSTAV FRIZZONI.*

MIT ABBILDUNGEN.

II.

Hat das früher betrachtete Gemälde in Bezug auf die Entwickelung der Kunst in dem Römisch-Raffaelischen Kreise seine ganz besondere Wichtigkeit, so lässt sich in dem zweiten, zu dem wir nun übergehen, in idealer Hinsicht eine noch erhabenere Stufe nachweisen. Man könnte fast sagen, dass wie in ersterem das Beste sich kund giebt, was in der direkten Umgebung des Urbinaten entstanden, so in der „Madonna mit dem das Lamm umarmenden Kinde" das Holdseligste einer durch und durch Lionardesken Schöpfung sich enthüllt.

Dass diese Madonna ohne weiteres unter dem Namen Lionardo's ging, ist nicht zu verwundern. Auf zwei Papierzetteln, die auf die Rückseite der 59 Centim. hohen und 55 Centim. breiten Tafel geklebt sind, steht der Name Lionardo da Vinci wiederholt geschrieben. Möglich, dass die eine oder die andere dieser zwar nicht sehr alten Aufschriften aus der Zeit stammt, als das Gemälde laut dem Katalog der Sammlung von der Ropp noch in der Galerie Borghese sich befand. Übrigens hätten dergleichen Argumente wenig zu bedeuten, sprächen nicht die Typen der beiden Figuren und die Komposition zu Gunsten eines Lionardesken Ursprunges. Gedenken wir der Werke von Lionardo im Louvre, so werden wir gar leicht wahrnehmen, welch' große Ähnlichkeit zwischen den Putten auf dem Gemälde der Jungfrau Franz' I. und demjenigen auf dem vorstehenden Bilde, sowie zwischen dem Kopf der heil. Anna auf der Tafel des Salon Carré und dem der Madonna, die wir vor uns haben, besteht. Aber wir dürfen mit diesen Vergleichen noch weiter gehen. Dem Scharfsinne Morelli's verdanken wir es, dass wir eines Tags auf das wunderliche Verhältnis aufmerksam gemacht wurden, welches zwischen dem Motiv unseres Gemäldes und demjenigen einer dem Lionardo angehörigen Skizze im Kupferstichkabinett des British Museum besteht. (S. die Abbildung.)

Es ist dies ein kleines Blatt, welches für seinen Urheber augenscheinlich keine andere Bedeutung hatte, als die einer unmittelbaren Fixirung eines der Natur abgelauschten malerischen Motivs: so verworren, so flüchtig sieht es aus. Ist nun der Zusammenhang zwischen dem angedeuteten und dem ausgeführten Werke nicht als ein bloß zufälliger zu betrachten, so fragt sich erst, wer denn unter den Schülern des Meisters seinen Gedanken auf eine so liebliche und geistvolle Art zu verwerten fähig gewesen sei.

Keiner von den eigentlichen Mailändern sicherlich; denn eine ähnliche freie Behandlung des Hauptgegenstandes mit der originellen, phantasievollen Zuthat des reizenden landschaftlichen Hintergrundes hätte wahrhaftig weder ein Beltraffio, noch ein Marco d'Oggiono, ja nicht einmal ein Cesare da Sesto zu Wege zu bringen vermocht. Außerdem deuten gewisse Unarten, namentlich in den Formen der Extremitäten, in der gezwungenen Haltung des Lammes, zugleich aber auch in der Maltechnik, welche den Übelstand einer starken Nachdunkelung der Schattenpartien erzeugt hat, auf den bekannten Maler von Vercelli *Giovanni Antonio de'Bazzi, il Sodoma* genannt. (Vgl. die Tafel.)

Madonna. Skizze von LIONARDO. British Museum, London.

Wird diese Benennung angesichts des Originals und dessen Eigenschaften jedem unumstößlich erscheinen, so gereicht es dem durchdringenden Verständnis des verstorbenen Kritikers zur Ehre, dass er schon beim ersten Blick auf die von Köln ihm zugeschickte trübe und dürftige Photographie sein bestimmtes Urteil dahin abgab, dass das Bild ein vorzügliches Werk des Sodoma sei. Da der bekannte Kunstfreund und Sammler Herr *Edward Habich* in Kassel, bei der Auktion sich in gleicher Weise davon überzeugen konnte, so stand er nicht an, das Bild zu ersteigern. Als er aber von den Mailänder Freunden, Morelli an der Spitze, bestürmt wurde, ausnahmsweise zu Gunsten der Brera-Galerie darauf Verzicht leisten zu wollen, da konnte er schließlich der Aufforderung des verehrten Meisters nicht widerstehen. Die Brera hat es also der Bereitwilligkeit des Herrn Habich zu verdanken, dass sie zu den erlesenen Stücken ihres Raffael-Saales eine Perle, wie diese, hat hinzufügen können. Sie mag daselbst als Ersatz für eine doppelte, rechtempfindliche Lücke gelten, erstens für den absoluten Mangel an Werken Lionardo's, zweitens aber, indem sie auf sehr vorteilhafte Weise einen Künstler vertritt, welcher zur lombardischen Schule gehört, von dem aber bisher noch gar nichts in der großen öffentlichen Sammlung Mailands zu sehen war.

Es erübrigt uns noch, darnach zu forschen, in welcher Lebensepoche des Sodoma das Madonnenbild entstanden sein dürfte. — Ganz früh ist es wohl, wie schon Morelli richtig bemerkte, nicht anzusetzen. Kommen doch darin Merkmale zum Vorschein, die

Madonna von Sodoma. Brera, Mailand.

(Nach einer italienischen Photographie.)

nicht sowohl auf norditalienische als auf toskanische Eigentümlichkeiten deuten: so insbesondere die Landschaft mit dem Motiv des sich in die Ferne erstreckenden Wassers mitten unter üppigen Gebüschen, die sich darin abspiegeln, wie man dies auf ähnliche Weise bei Lorenzo di Credi und dessen Nachfolgern findet. Desgleichen gewisse Farbentöne, wie vornehmlich der des hellvioletten Tuches auf dem Kopfe der Madonna, eine Farbe, die speziell an Albertinelli und Franciabigio gemahnt. Ziehen wir außerdem den Umstand in Betracht, dass Lionardo und Sodoma, wie geschichtlich beglaubigt ist, in demselben Jahre 1514 sich in Rom befanden, so liegt wohl nichts näher, als anzunehmen, dass das Bild eben jener Zeit angehöre, in welcher sie sich gewiss persönlich gekannt haben und der eine auf den andern in ganz besonderer Weise eingewirkt zu haben scheint. Es ist eben dieselbe Zeit, in welcher Sodoma's Leda entstanden sein muss, welcher Lermolieff in seinem letzten Buche neue Erörterungen gewidmet hat[1]), aus denen sich ergiebt, dass drei Vorstudien von Sodoma zu dem Bilde bisher geradezu für Arbeiten Lionardo's galten, während eine vierte in Windsor unter dem Namen Raffaels geht.

Ledakopf. Rötelzeichnung von SODOMA Municipalmuseum in Mailand. (Phot. Marcozzi.)

„Eine fünfte und zwar überaus herrliche Zeichnung zum Kopfe der Leda", fährt Lermolieff fort, „besitzt endlich das Museo civico (eigentlich artistico municipale) in Mailand. Diese fein ausgeführte Rötelzeichnung, wird an Ort und Stelle richtig dem Sodoma zugeschrieben."

Hält man nun diesen nebenstehend reproduzirten Kopf neben den der neuen Madonna in der Brera, so wird jedermann einsehen, in welch nahem Verhältnis beide zu einander stehen und zu welcher Anmut sich der begabte Lombarde in seinen besten Tagen zu erheben wusste, in einer Zeit nämlich, in der in Rom, unter der Herrschaft des Mediceischen Papstes, die Kunst auf dem Zenith ihres Glanzes angelangt war.

1) Die Galerien Borghese und Doria Panfili, S. 193 ff.

ZUM REMBRANDTSTREIT.

Herr *Lautner* entwickelt in seinem vielbesprochenen Buche über Rembrandt [1]) einen großen Aufwand von Gelehrsamkeit, Studium und Scharfsinn, um seine Behauptungen zu beweisen.

Seine hierbei befolgte Methode ist eine der Kunstgeschichte und Kennerschaft bisher fremde; sie beruht auf dem „ethisch-psychologischen Prinzip", welches in die Kunstwissenschaft einzuführen wäre.

Nach Lautner fehlt der Causalnexus zwischen den Werken Rembrandts und ihrem Autor; diese Werke wären alle „hochethischen" Inhalts und folglich könnten sie nicht von jemandem gemalt sein, der nicht auf dem höchsten Gipfel der Menschenwürde gestanden habe, statt dessen sogar mit seiner Magd im Konkubinat gelebt hätte, fallit erklärt und nicht durch nachträgliche Zahlung seiner Schulden rehabilitirt wurde.

Hat Rembrandt den Stoff zu seinen Historienbildern auch meist aus der Bibel genommen, so war deren Inhalt deswegen doch noch nicht „ethisch". Wenige Gemälde Rembrandts dürften gerade eine erbauende, moralisirende Wirkung ausüben; im Gegenteil erkennen wir in dem Darsteller ganz natürlicher Vorgänge und nackter, weiblicher Körper von nichts weniger als klassischen Formen, die jedoch durch den Zauber des Lichtes verklärt werden, eine derb sinnliche Natur. Wäre ein psychologischer Widerspruch vorhanden, so wäre er ebenso gut vorhanden, wenn Bol der Urheber dieser Werke Rembrandtischer Meisterschaft wäre! In welcher besseren der Welten hat die Menschenkenntnis und die Erfahrung bewiesen, dass die sittliche Höhe des Künstlers mathematisch gleich sein müsse der künstlerischen seiner Werke?

Was hat übrigens die heutige Kunstwelt mit dem Privatleben Rembrandts zu thun? Wäre er der moralisch vollkommenste Mensch seiner Zeit in Amsterdam gewesen, aber nicht das große Genie, welches wir in seinen Werken bewundern, so würde der Name Rembrandt uns wohl unbekannt geblieben sein.

Anders war es natürlich damals, als sich die vornehme Welt nach dem Wandel in seinen häuslichen und seinen Vermögensverhältnissen von ihm zurückzog. Die reichen Einnahmequellen versiegten damit, und Herr Lautner der sich so eingehend mit dem Studium von Rembrandts Finanzen befasst hat, hätte wissen können, dass dieser nur wenige Bilder noch gut bezahlt bekommen hat und dass ein arithmetischer Beweis auf Grund der früheren Preise verfehlt sein müsse.

Für seine Behauptung, dass die Meisterwerke Rembrandts von Ferd. Bol gemalt seien, bringt Herr Lautner photographische Abbildungen von Namenszeichen Bols, die sich „latent" auf den Rembrandts befinden sollen und welche Lautner mit Hilfe eines besonderen Verfahrens entdeckt und ans Tageslicht gefördert haben will. Diese geheimen Zeichen sollen sich mehrfach auf den Bildern befinden. Das ist merkwürdig, merkwürdiger aber noch, dass nie ein Auge der Sachverständigen ein solches Zeichen gesehen hat, wie sie jetzt massenweise Herrn Lautner erschienen sind. Keinenfalls hat der Meister des Bildes seine Signatur in so heimlich verstohlener Weise auf demselben angebracht, und wenn wirklich der Name Bol in der Untermalung oder sonstwo versteckt sein sollte, so würde das gerade gegen seine Autorschaft sprechen, und wäre daraus nur zu folgern, dass Bol, als er Lehrling oder Gehilfe bei Rembrandt war, an dem Bilde mit gearbeitet, es wohl untermalt und seinen Namen so angebracht hat, dass er seinem Meister verborgen blieb. Wir hätten es hier nur mit der Spielerei eines Schülers zu thun. Wäre Ferdinand Bol wirklich der anerkannt hoch über Rembrandt stehende Meister in Amsterdam gewesen, so müssten die damaligen Holländer doch ein recht verdrehtes Volk gewesen sein, dass sie Arbeiten ihres gefeiertesten Meisters auf den Namen eines geringeren umtauften!

Herr Lautner möchte mit dem „ethisch-psychologischen Prinzip" und mit einer Aufstellung über unmögliche Einnahmen den großen Rembrandt besiegen und mit Hilfe einiger kabbalistischer Zeichen

1) Siehe die Anzeige in Nr. 26 der Kunstchronik d. J.

den Ferd. Bol auf dessen Thron setzen. Was wollen solche Argumente gegen die Zeugen, welche beide Künstler in ihren Werken uns hinterlassen haben! Es giebt deren genug, authentisch bezeichnete, historisch beglaubigte, welche die untrüglichen Standards, Typen abgeben für die verschiedenen Phasen der Entwickelung ihrer Urheber. Diese Hinterlassenschaften reden zu uns ihre eigene Sprache in dem Geiste und Charakter, in dem Stil und der Manier des Rembrandt und des Bol, für welche sie zeugen gegen Lautner. Die Ähnlichkeit zwischen Meister und Schüler verschwindet immer mehr nach dem Aufhören dieses Verhältnisses, und ein Kenner unterscheidet schon auf den ersten Blick einen Rembrandt von einem Bol.

Aber diese Sicherheit des Blickes, dieses Verständnis der Eigenart, der feinen Unterscheidungen der Malweisen der verschiedensten Künstler, welche die Kennerschaft unserer ersten Autoritäten und speziell für Rembrandt und Bol der Herren Bode in Berlin, Bredius im Haag und Emile Michel in Paris bilden, sind nicht die Folge natürlicher Begabung allein, sondern der sorgfältigsten Ausbildung derselben durch Autopsie, wiederholter Vergleichungen in allen öffentlichen und privaten Sammlungen Europas und kunsthistorischen Studiums. So leicht, wie Herr Lautner es sich mit dem Besuch der „meisten" Galerien Deutschlands und dem kunstgeschichtlichen Studium gemacht hat, so leicht wiegt auch seine Kunstkenntnis und sein Urteil. Größer wird die Zahl der bedeutenden Rembrandts und Bols sein, die er nicht gesehen hat, von denen er es nicht sagt, als von denen er es sagt.

Wie es mit der Kunstkenntnis und sogar mit der kunstgeschichtlichen, welch letztere doch jeder aus Büchern lernen kann, bei Herrn Lautner bestellt ist, dafür hier ein Beispiel:

In der National-Gallery in London befindet sich eine kleine Kopie der Nachtwache, welche laut dem von Gerh. Hoet 1752 herausgegebenen Auktionskataloge 1712 mit der Sammlung P. van der Lip versteigert wurde für 263 Fl. Diese Kopie, sowie die berühmte Nachtwache selbst, erklärt Herr Lautner beide für Originale von Ferd. Bol, trotzdem erstere in dem Auktionskataloge als von Gerhard Lundens gemalt angegeben ist[1]); von Lundens sagt er, dass von diesem Maler, „soweit ich weiß, sich kein Bild bis auf unsere Zeit erhalten hat."

Herr Lautner hat sich an zwei Stellen ausführlich mit dieser Kopie von Lundens beschäftigt und ihr einen besonderen Abschnitt gewidmet. Man sollte nun meinen, er würde sich wenigstens nach diesem Lundens, der bei der Nachtwache eine Rolle spielt, einmal umgesehen haben; er brauchte ja nur die neueste Geschichte der Malerei von Woltmann und Woermann aufzuschlagen, um sich über ihn zu informiren und sich die nahe Dresdener Galerie, die er ja besucht hat, etwas näher anzusehen, um gleich zwei Bilder von Lundens anzutreffen, Katalog Nr. 1625 und 1626. Im Museum zu Hannover ist noch ein guter Lundens aus der Sammlung Haußmann und eine Wiederholung dieses Bildes, aber verdorben, in der Akademie zu Düsseldorf. In der Universitätssammlung zu Göttingen und in der Sammlung Habich in Kassel entdeckte ich je einen Lundens, beide unter dem Namen Brouwer. Bei Liechtenstein in Wien ist ein bezeichneter, und drei bezeichnete waren in der 1879 in Köln versteigerten Sammlung Stange, von denen der beste, eine figurenreiche Bauernhochzeit, mit 2420 M. bezahlt wurde. Herr Dr. Bredius fand als „Unbekannt" einen bezeichneten schönen Lundens im Museum zu Marseille. Im Haag befinden sich zwei feine Miniaturporträts von 1650 im Nederlandschen Museum; dort war in der Ausstellung von 1881 auch ein Lundens und in derjenigen von 1886 in Düsseldorf hatte ich selbst einen bezeichneten und datirten von 1652 aus der früheren Sammlung des sächsischen Ministers von Friesen. Noch mehr, in dieser letzteren Ausstellung befand sich auch ein bisher als van der Helst geltendes Schützenstück in kleineren Figuren (Eigentum des Herrn Professors A. Achenbach), welches ich als eine Kopie, und zwar als eine von G. Lundens gemalte, erkannte. Das Bild zeigte den Pinsel und die Technik eines Feinmalers und bei genauer Vergleichung mit meinem Bilde von Lundens die besonderen Eigentümlichkeiten dieses Meisters, wie sie seine Bilder der guten Zeit haben. Alle die Ausstellung besuchenden Galeriedirektoren, Kunstgelehrten und Kenner, die Herren Bode, Bredius, Eisenmann, Schlie, Bayersdorfer, Hymans, von Seidlitz u. a. haben sich von der Richtigkeit dieser Bestimmung überzeugt. Herr Bredius konstatirte noch, dass das Original nicht von van der Helst, sondern von Jakob Backer gemalt ist und sich noch im Rathause zu Amsterdam befindet. Es existiren also zwei Kopien von Schützenstücken durch G. Lun-

1) Im Katalog der Auktion Pieter van der Lip, Amsterdam *1712*, beschrieben: „Het Doelestuk daar in koud Capiteyn Benning Kok met zyn Burgery, door *Gerard Lundens* uytvoerig geschildert, 't best van hem bekent — 263 Gulden." Die angegebenen Maße stimmen genau mit dem Londoner Bilde.

dens, die eine nach Rembrandt, die andere nach J. Backer. Herr Lautner weiß von all dem nichts, er kennt kein Bild von Laudens und ist in dem Glauben selig, dass kein Bild von diesem sich erhalten hat und Zeugnis für die Nachtwache in London ablegen könne. Es wären dann nach Lautner beide Bilder in Amsterdam und London von derselben Hand gemalt, kein Unterschied bestünde zwischen der subtilen Arbeit eines Feinmalers und der grande peinture des Originals, Rembrandt und Laudens wären ein und dieselbe Person unter dem Namen F. Bol!

Dieses Beispiel genügt, um zu zeigen, dass man mit dem ethisch-psychologischen Prinzip alles andere als ein Kunstverständiger werden kann, und welcher Art die Grundlagen zu einem Neubau der holländischen Kunstgeschichte von Lautner sein müssen!

Bildet sich Herr Max Lautner vielleicht ein, dass sich unsere ersten Autoritäten und Rembrandtkenner von seinem so oft genannten Prinzipe überzeugen lassen, dass sie ihren eignen Augen künftig nicht mehr trauen, nicht mehr die Macht der großen Meisterwerke auf sich wirken lassen, dass sie ihren Irrglauben an Rembrandt abschwören und dagegen vor der Nachtwache, vor den Staalmeesters dem Ferdinand Bol des Herrn Lautner opfern werden? Welchen Zweck verfolgt er sonst mit seinem Buche? Welche zwingenden Gründe vermochten ihn, dem großen Rembrandt die künstlerische Ehre zu rauben, den Menschen Rembrandt schonungslos zu verdammen? War er dies Bol schuldig, war dieser als Künstler nicht hoch gewürdigt, war sein Privatleben angegriffen? Wo bleibt da die Ethik?

Düsseldorf. *WERNER DAHL.*

KLEINE MITTEILUNGEN.

A. R. *Heimkehr vom Fischfang von Ludwig Munthe.* Der Schöpfer der Winterlandschaft bei Tauwetter, deren radirte Nachbildung diesem Hefte beigegeben ist, hat landschaftliche Stimmungsbilder schon zu einer Zeit gemalt, als die romantische und die heroische Landschaft noch als die höchste Blüte dieses Zweiges der Malerei galt und die Stimmungslandschaft erst wenig in Ansehn stand. Munthe, ein geborener Norweger, war, wie viele seiner Landsleute, 1861 durch den weit verbreiteten Ruf der Düsseldorfer Schule nach der rheinischen Kunststadt geführt worden; aber der achtzehnjährige Jüngling besaß damals schon so viel Eigenart und Temperament, dass er sich an keinen der um diese Zeit tonangebenden Meister anzuschließen vermochte, sondern seine Ausbildung auf eigene Hand fortsetzte. Gleichwohl blieb er in Düsseldorf ansässig, von wo er zahlreiche Studienreisen nach dem Norden und dem Süden machte. Letzterer blieb jedoch ohne Einfluss auf seine künstlerische Eigenart. Was seine schöpferische Phantasie aus der Natur herauslas oder was sie in einen Naturanschnitt hineindichtete, das drückte der norwegische Künstler am liebsten unter dem Bilde einer melancholischen Herbstlandschaft nach dem Regen oder einer Schneelandschaft bei Tauwetter aus. Insbesondere sind die Tauwetterlandschaften seine Spezialität geworden, die er seit einem Vierteljahrhundert — nach Motiven vom Niederrhein, aus Holland und aus seiner nordischen Heimat — pflegt. In diesem Vierteljahrhundert hat sich ein Umschwung in der modernen Malerei vollzogen, der die Stimmungslandschaft in die vorderste Reihe des Faches gerückt hat. Wir haben jetzt Stimmungsmaler, die vielseitiger, feinfühliger und technisch geistreicher als Munthe sind. Vergessen wir darüber aber nicht, dass Munthe, in der poetischen Empfindung wie in der malerischen Darstellung ein Geistesverwandter des Franzosen Charles François Daubigny, einer der ersten in Deutschland war, die mit näher Energie an der Gattung festhielten und gegen den Strom schwammen, als diese Kraftprobe noch nicht die geringste Aussicht auf Erfolg hatte. Als der Erfolg dann über alles Erwarten eintrat, kam es vor, dass auch manch flüchtiges, nur skizzenhaft durchgeführtes Werk das Atelier des Künstlers verließ. In neuerer Zeit hat er sich aber wieder vertieft und einen größeren Wert auf die gleichmäßige Durchbildung aller Einzelnheiten bis auf die figürliche Staffage gelegt. Mit den reifsten seiner Schöpfungen darf er auch heute noch die ersten deutschen Stimmungslandschafter der Gegenwart in die Schranken fordern, und zu seinen besten Arbeiten aus neuerer Zeit gehört die „Heimkehr vom Fischmarkt" (anscheinend nach einem holländischen Motiv), die *Ernst Forberg* so liebevoll radirt hat, das kein charakteristischer Zug der originellen Handschrift des Malers verloren gegangen ist.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Der Preis der I. Michael Beer-Stiftung ist vom Senat dem Bildhauer *Emil Fuchs* aus Wien und der Preis der II. Michael Beer-Stiftung dem Maler *Ludwig Wilhelm Heupel* aus Siegen i. W. zuerkannt worden. Das Reisestipendium der Dr. Paul Schultze-Stiftung im Betrage von 3000 M. hat der Bildhauer *Johann Götz*, am 4. Oktober 1865 zu Fürth geboren und Schüler des Meisterateliers für Bildhauerei, erhalten.

* *Der Dom zu Fünfkirchen* in Südungarn wurde am 22. Juni im Beisein Sr. Majestät des Kaisers und Königs Franz Joseph I., der Erzherzöge Joseph und Friedrich, sowie des päpstlichen Nuntius Galimberti feierlich eingeweiht. Der Dom, eines der ehrwürdigsten romanischen Bauwerke Ungarns, ist bekanntlich neuerdings nach den Plänen *Fr. Schmidts* einer vollständigen Erneuerung unterzogen worden. Wir bringen demnächst über diesen glänzenden Restaurationsbau einen reich illustrirten Aufsatz.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.

HEIMKEHR VOM FISCHFANG

SKOPAS.

VON *LUDWIG VON SYBEL.*

MIT ABBILDUNGEN.

DAS Volk der Archäologen sitzt im Rohr und schneidet Pfeifen. Jahr aus Jahr ein werfen Hacke und Spaten ihm neues Material auf den längst überhäuften Arbeitstisch, Bronzen und Gemmen, Terrakotten und Marmore; und jede wissenschaftliche Vertiefung in eines dieser Tausende von Stücken weckt Ideen, giebt fruchtbare Anregung, auch die alten Museen immer wiederholt zu durchsuchen; das pflegt sich mit wirklichen Entdeckungen in den alten Beständen zu belohnen. Ein Zeitraum der alten Kunstgeschichte nach dem andern erhält Körper und Farbe, ein Künstler nach dem andern, alle bisher für uns nur graue Schatten im Hades der litterarischen Überlieferung, steigt aus den Gräben der Scavatoren und den Grüften der Statuengalerien ans Tageslicht als warmblütige Persönlichkeit und als festumschriebene Individualität. So bauen wir die Geschichte der künstlerisch schaffenden Menschheit Stück um Stück wieder auf.

Von Phidias ist nicht zu reden, mit ihm steht es eigen; aber von den Männern seines Jahrhunderts, Myron und Polyklet, und von denen des vierten Jahrhunderts, Praxiteles und Lysippos. Der „Diskuswerfer" des Myron, der gebückte, im Augenblick des Abwurfs dargestellte, war schon längst in antiken Kopien wiedergewonnen, darunter eine von musterhafter Treue. In unseren Tagen wurde zuerst der „Schaber" des Lysippos ein Angelpunkt für die Forschung im Gebiete der Plastik; die sehr gute Kopie des Vatikan fand man 1849 in Trastevere. Nach vierzehn Jahren wies dann *Friederichs* Kopien des „Speerträgers" Polyklets nach und fixirte damit einen zweiten Brennpunkt in der zwei Jahrhunderte umspannenden Ellipse der klassischen Zeit der Griechenkunst. Abermals vierzehn Jahre vergingen, bis die Ausgrabung Olympias 1877 im „Hermes" zum erstenmale das Originalwerk eines griechischen Künstlers ersten Ranges, des Praxiteles, uns schenkte. Am längsten musste dessen älterer Zeitgenosse Skopas auf zutreffende monumentale Illustration zu der auch für ihn nicht fehlenden Überlieferung warten. Doch auch seine Stunde hat endlich geschlagen, wieder hat der Spaten den Nebel zerrissen.

Genauer die Zeit des Skopas zu bestimmen geht nicht an. Unser sehr beschränktes Wissen hat *Brunn* zutreffend festgestellt: den 395 abgebrannten Athenatempel zu Tegea baute Skopas neu, ob aber gleich nach dem Brande oder vielleicht erst Jahrzehnte später, wissen wir nicht; die einzige sichere Thatsache ist, dass er an dem um 350 errichteten Mausoleum zu Halikarnass die Skulpturen der Ostseite arbeitete. *Urlichs'* Versuch einer Lebensbeschreibung und seine Unterscheidung dreier Perioden künstlerischer Thätigkeit, zusammenfallend mit den geographischen Bezirken, in welche die Werke sich gruppiren lassen — Peloponnes, Athen und Nachbarschaft, Kleinasien — trat nicht aus dem Stadium einer geistvollen Hypothese heraus.

Eine Charakteristik der Kunstart unseres Bildhauers hat Brunn in grundlegender Weise gegeben, wenn sie auch fast ausschließlich nur aus der schriftlichen Überlieferung, besonders aus der Natur der in den Werken dargestellten Gegenstände abgezogen ist. Es waren weniger Porträts, weniger die sonst so beliebten Athletenbilder, als Götter, seltener Heroen. Außer den Hauptgöttern, Aphrodite, Apollon, Dionysos, Poseidon, bildete er auch untergeordnete Figuren aus deren Umgebung, wie Eroten, Maenaden,

Tritonen; nicht bloß gestaltete er Götterindividuen, sondern ganze Gattungen, den Aphrodisischen Kreis, den Bacchischen, den des Poseidon. Von lebhafterer Phantasie als Praxiteles, sah er auf gesteigerten geistigen Gehalt. Bewegtheit und Geistigkeit kennzeichneten seine Gestalten; die eine lernte er von Myron, die andere von Phidias; so begründete er, auf den beiden älteren attischen Schulen weiterbauend, eine neue Richtung. Pathos ist das Wort für seinen Stil, sein Pathos unterscheidet ihn von den Früheren, wie er es bald entfesselt erscheinen liess, so an der rasenden Bacchantin, bald auch gebunden, als bleibenden Charakterzug, so an den schwermütigen, sehnsüchtigen Meerwesen.

Kopf des Polykletischen Doryphoros.

Kopf des Lysippischen Apoxyomenos.

Es lohnte sich wohl, den großen Meister des pathetischen Stils in seinen Werken wieder auferstehen zu sehen. Brunn hatte nur wenige Denkmäler heizubringen: die öfter vorkommenden Bilder von Tritonen und Nereïden, und auch mehr zur Veranschaulichung der ganzen Art, als gerade der einzelnen Werke des Skopas; vermeintliche Abbilder des „Apollon Kitharoedos"; die Niobiden als Hauptbeispiele des Pathetischen. Die Skulpturen vom Mausoleum zu Halikarnass waren noch zu wenig untersucht, um schon verwertet werden zu können. Während Urlichs, zum Teil mit Glück, eine Fülle von Denkmälern heranzog, wenigstens um den Stil einigermaßen zu veranschaulichen, die Artemis Colonna, den Eros Elgin, den Ares Ludovisi, die kapitolinische Aphrodite, die Niobiden, den Münchener Poseidonfries, Skulpturen vom Mausoleum und anderes, verhielt sich *Overbeck* und die neuere Litteratur überhaupt noch zurückhaltender als Brunn.[1])

So schien die Skopasforschung vor dem Nichts zu stehen. Da aber kam die Hilfe. Mit Anderen hatte Urlichs eindringlich gemahnt, dass man den Athenatempel zu Tegea ausgrabe, welchen der Überlieferung zufolge Skopas baute und mit Giebelgruppen schmückte. Diese Arbeit hat im Auftrage des damals von *Ulrich Koehler* geleiteten Deutschen archäologischen Instituts zu Athen *Milchhöfer* 1879 begonnen. Geringe Skulpturenreste, die zuvor schon bekannt waren, erhielten nun erst die gebührende Beachtung. *Treu* hat sie veröffentlicht und stilkritisch zergliedert sollten sie auch nicht eigenhändige Arbeiten des Skopas sein, so müssen sie doch als beglaubigte Urkunden für die Kunstweise des Skopas gelten. In dem einen der beiden Giebel war die kalydonische Eberjagd dargestellt, im anderen der Kampf zwischen Achill und Telephos. Erhalten ist nur der Kopf des Ebers und ein Paar Jünglingsköpfe, einer im Helm und ein unbehelmter, wahrscheinlich aus dem Kampfbild, dazu das scharf gebogene Bein eines ins Knie Gestürzten und ein gehobener und gebogener linker Arm. Für die Stilkritik kann es sich zunächst also nur um die Köpfe

1) Vgl. *Brunn*, Geschichte der griechischen Künstler 1 (1853) 318. *Urlichs*, Skopas' Leben und Werke. 1863. *Overbeck*, Geschichte der Plastik 2 (1882) 10.

und deren Vergleichung handeln, und zwar mit solchen aus der zeitlichen Nachbarschaft; das ist einerseits mit dem annähernd gleicher Periode angehörigen Praxitelischen Hermes, andererseits mit peloponnesischen, dem des Polykletischen Doryphoros aus früherer, und dem des Lysippischen Apoxyomenos aus späterer Zeit. Es stellt sich nun heraus, dass die tegeatischen Köpfe in ihrem Bau grundverschieden sind vom Hermes, wenn auch, der Zeitnähe entsprechend, Gemeinsamkeiten nicht fehlen, dass sie aber näher zu jenen zwei peloponnesischen treten, in die Mitte zwischen den Doryphoros und den Apoxyomenos.

Der Kopf des Praxitelischen Hermes, dessen Verständnis außer Treu besonders *Kekulé* förderte, ist ein Rundschädel; die hohe Wölbung des Oberkopfes überherrscht das Gesicht, dessen Unterteil überdies zurücktritt, wie auch das feine Oval des Antlitzes sich untenhin zuspitzt; so sind auch die Wangen schmal und zart gerundet. Ein unergründlich reiches Detail belebt die Oberfläche; die Einzelheiten sind zwar klar gedacht und ausgesprochen, aber die Übergänge ohne Verschwommenheit, doch verschmolzen. Überall aber zieht Praxiteles das zartsinnig Stille dem erregt Energischen vor. Hierzu bildet Skopas in allen Punkten den Gegensatz. Seinen so ganz unpraxitelischen Knochenbau, die großen und kantig begrenzten Flächen, das anschmiegende Haar, überkam er, so erklärt Treu die augenscheinliche Formverwandtschaft, von Polyklet. Wie dessen Doryphoros und Diadumenos sind auch die Tegeatenköpfe eckige Langschädel, die Nackenlinie setzt sich in dem steilen Profil des Hinterkopfes geradlinig fort. Der Schädel ist flach und unbedeutend, die Hirnschale noch kürzer und dabei breiter als am Doryphoros. Dagegen drängt das Untergesicht vor; das Kinn ist kräftig, Kinnladenrand und Backenknochen sind entschieden und eckig hervorgehoben, die Wangen breit, mager, kantig. Der Mund ist geöffnet, das Auge liegt in tiefer Höhlung, gebildet von der mächtig herausgewölbten Unterstirn und den breit geschwungenen Augenknochen; die Oberlider werden für die Seitenansicht durch das herabgedrückte Augenhöhlenfleisch verdeckt.

Kopf des Praxitelischen Hermes.

Ein starkes Pathos spricht aus diesen Köpfen, wir erkennen die Seelentiefe des Schöpfers der rasenden Mänade. „Alle Empfindung aber bricht in den herrlichen, tiefliegenden und großen, weit aufgeschlagenen Augen voll hervor und spricht in stummer Klage aus dem schmerzlich geöffneten Munde.“

Die Tegeaten leiten vom gleichgebauten aber pathoslosen Speerträger Polyklets zum Schaber des Lysippos über. Auch ihm eignet die knochige Breite des Untergesichts, doch der Kopf ist kleiner, das Haar realistischer durcheinandergeworfen. Die starken Betonungen sind gemildert, die Formen verkleinert, an Stelle des Pathetischen trat das Nervöse.

Außer in den tegeatischen Giebeln sucht Treu die Kunst des Skopas noch in den von *Newton* gefundenen Ostreliefs des Mausoleums. An den Köpfen, besonders an einem in die Knie gesunkenen Jüngling, erkennt er die Merkmale der Tegeaten wieder, die breiten flachen Wangen, die vorspringenden Stirnbuckel, die großen Augen mit schmalen Lidern und tief hineingearbeiteten, inneren Augenwinkeln. Aber die Friese gewähren uns noch mehr, die Anschauung ganzer Skopasischer Figuren und Leiber. Lange Gestalten von schniger Schlankheit, die Muskeln knapp, mager, scharfkantig gegeneinander abgesetzt, der Bauch flach, der Hüftenrand kantig, Schenkel und Waden straff, überhaupt die strenge Bildung wie an Wangen und Halsmuskeln der Tegeaten, ein Rest, erklärt Treu wieder, des präzisen peloponnesischen Erzstiles mit den kantigen großen Flächen der Muskeln des Doryphoros. Jede Sehne ist wie eine stählerne Feder gespannt; so auch an dem feurigen Pferde in Lançade. Das auseinanderschlagende Gewand der Amazone in halber Rückansicht aber gebe eine Idee von der Gewandung der rasenden Bacchantin[1]).

1) Phototypien der Amazone und des Pferdes in meiner *Weltgeschichte der Kunst*, Fig. 212. 213.

Auch in der Weise der Komposition werden die tegeatischen Giebel dem Mausoleumsfriese entsprochen haben, in der dramatischen Lebendigkeit, dem Reichtum an Motiven, der Freiheit in der Responsion, der gelockerten Raumfüllung, der Sparsamkeit an Gewändern.

Was man sonst noch zu Skopas hatte ziehen wollen, das lehnt auch Treu ab. Die rundköpfigen, schmalwangigen Niobiden mit den zarten Leibern und verschmolzenen Formen gehören zu Praxiteles, der vatikanische Apollon Kitharoedos ist für Skopas zu zahm, der sitzende Ares Ludovisi mit dem Erot zwischen den Füßen wurde bereits in die Lysippische Reihe verwiesen. Am Münchener Poseidonfries stört

Kopf aus Tegea.

ihn hauptsächlich die flaue handwerksmäßige Arbeit des Reliefs. Später als Skopas sei auch der Triton der Galleria delle statue anzusetzen, in die Zeit des sog. sterbenden Alexander, der Pergamener, des Pasquino, der Amazone Borghese und ähnlicher Werke auch des pathetischen Stils. Auf die Plastik der Diadochenperiode aber müsse die Kunst des Skopas einen entscheidenden Einfluss geübt haben; gerade das innerliche Pathos der Tegeaten müsse jener Zeit in einer Weise wahlverwandt gewesen sein, dass es alles mit sich fortriss; man spüre seinen Hauch bis in die Porträtköpfe der Diadochen und ihrer Zeitgenossen hinein.[1]) „Für diese Stimmung hat Skopas, allen zuvor, die Formen gedichtet; in diesem Sinne ist er der Kunst seines Landes Führer und Schicksal geworden." Soweit Treu.

Ihm folgt *Weil* in der Wertschätzung der Tegeaten als vorläufig der einzigen Stücke, welche sich unmittelbar auf Skopas zurückführen ließen. Von den Mausoleumsskulpturen will er dem Skopas nicht den Amazonenkampf, sondern eher, mit den Engländern, die Wagenlenkerplatten zuteilen. Unter den in der Überlieferung dem Skopas zugeschriebenen Werken hat Weil schon früher die „Aphrodite Pandemos" zu Elis auf Münzen dieser Stadt nachgewiesen; den „Apollon Smintheus" erkennt er, mit *Furtwängler*, in einem Apollon mit hochaufgesetztem Fuße, welcher auf Münzen von Alexandria Troas wiedergegeben ist.

Kopf aus Tegea.

Das Motiv kennt jedermann vom sog. Jason des Louvre und der Glyptothek, vom Münchener Alexander und anderen Statuen; seine statuarische Ausbildung wollte unlängst *Konrad Lange* auf Lysipp zurückführen.[1])

Solange vom Stile des Skopas zuverlässige Anschauung nicht gewonnen war, konnte nicht ausbleiben, dass der uns vertrautere Praxiteles seinen

1) Zum tegeatischen Tempel vergl *Athenische Mitteilungen* 1880, 52 (*Milchhöfer*); 1883, 274 (*Dörpfeld*); zu den Skulpturen *daselbst* 1881, 303, Taf. 13. 14, und *Antike Denkmäler* 1888, Taf. 35 (*Treu*). *Brunn-Bruckmann* Denkmäler, n. 41. — Über den „Poseidonfries" ist das letzte Wort noch keineswegs gesprochen. Im Stil der Köpfe, besonders der Tritonen ist Skopasisches nicht zu verkennen; man vergleiche z. B. den im Profil vor dem Hochzeitswagen mit dem „Meleager Medici". Die Entscheidung erhoffen wir von *Brunn*.

1) Vergl. *Weil*, Artikel *Skopas* in Baumeisters Denkmälern des klassischen Altertums III. 1888.

Zeitgenossen in den Schatten stellte. Es war nur natürlich, wenn ihm zugerechnet wurde, was irgend von besseren Skulpturen des vierten Jahrhunderts an das Licht trat und älter als Lysipp schien; man gab dem Praxiteles, was sich doch nur überhaupt als Werk seiner Zeit behaupten ließ. Gelingt es nun aber, auch die künstlerische Eigenart des Skopas zu bestimmen, so dürfen wir darauf gefasst sein, manchen Marmor des genannten Jahrhunderts, der bisher auf Praxiteles getauft war, jetzt diesem genommen und dem Skopas zurückgegeben zu sehen.

Eine Herombüste des jugendlichen Herakles, das Haupt von breiter Binde und Laubkranz umwunden, aus Genzano, im British Museum, zog *Wolters* hervor, machte auch bereits einige Wiederholungen namhaft. Er sah darin ein Werk Praxitelischer Kunst, konnte aber das Zugeständnis nicht unterdrücken, dass die Verwandtschaft mit Praxiteles nicht so unmittelbar in die Augen springe. Der Charakter des ganzen Kopfes sei weniger zart, als beim Hermes, Wangen und Kinn voller, die Formen weniger reich modellirt, das Untergesicht trete stark hervor; die Nase gehe weniger steil in die Wangen über und erscheine dadurch breiter. Der Mund etwas geöffnet. Um die Abweichungen zu erklären, meinte er, sie seien wohl aus dem Bestreben hervorgegangen, dem jugendlichen Herakles etwas mehr von jener körperlichen Wucht zu geben, die ihn sonst kennzeichne. Denselben Typus besprach zunächst *Furtwängler*, der ihn schlechtweg für Praxitelisch hielt; er kannte bereits mehrere Wiederholungen, in Rom allein zwölf, unterschied aber zwei Varianten, je nach der Wendung des Kopfes nach rechts oder nach links. Er bemerkte mehr das tiefliegende, zumeist etwas in die Höhe blickende und durch seinen tiefen seelischen Ausdruck wirkende Auge, welches zu verstehen gebe, dass der Heros auch das Leiden kennt. Ganz neuerdings hat endlich *Botho Graef* den Typus studirt; er zählt 24 Wiederholungen, allein fünfzehn in Rom, davon fünf mit rechts-, die übrigen mit linksgeneigtem oder mehr gerade getragenem Kopf. Unter den Exemplaren erster Art ist bemerkenswert eine Herme des Conservatorenpalastes zu Rom, unter denen der zweiten ist die Herme aus Genzano am besten erhalten, die beste Arbeit aber eine Herme des Museo Capitolino. Graef hat auch diesen jugendlichen Herakles, auf Grund einer Vergleichung mit dem Praxitelischen Hermes einer-, mit den Tegeaten andererseits, dem Praxiteles ab-, dem Skopas zugesprochen [1])

Heraklesherme, Conservatorenpalast.
Röm. Mitteil. 1889, Taf. 9.

Heraklesherme, Museo Capitolino.
Röm. Mittell. 1889, Taf. 8.

Was Wolters als unpraxitelisch empfunden und was Furtwängler von innerlichem Pathos beobachtet hatte, das sind eben die Kennzeichen des Skopasischen Stils. Treus Analyse der Tegeaten zur

1) *Wolters*, Archäologisches Jahrbuch 1886, 55, Taf. 5,2. *Furtwängler*, Art. *Herakles* in Roschers Lexikon. *Botho Graef*, Römische Mitteilungen 1889, 189, Taf. 8,9.

Grundlage nehmend, vermag Graef die Charakteristik der Skopasköpfe aus dem neugewonnenen Material noch in dieser und jener Einzelheit zu ergänzen. Die Modellirung pflegt nicht so reich wie beim Hermes zu sein, sondern konzentrirt sich auf Hauptpunkte. Die bildnerischen Mittel, das Auge so gar tief zu legen, kann er noch eingehender zergliedern, den breit überschattenden Augenknochen, wiederum

Sog. Theseus.
Musée Campana.

die durch scharfe Unterschneidung den Augapfel beschattenden Lider, eine Eintiefung an Stelle der Thränendrüse; unterhalb des Auges wirkt nicht bloß der kräftig vortretende Backenknochen, sondern auch ein von der Nase schräg abwärts zur Wange ziehender Muskel. Die Nase ist kürzer und breiter als beim Hermes, die Nüstern sind gehoben wie auch die Oberlippe, die Zähne sind sichtbar und unterschnitten. Das Ohr sitzt zurück, die Ohrmuschel, beim Hermes hoch, und groß ausgehöhlt, ist hier breit, ihre Höhlung klein, das Läppchen nicht so freihängend und ausgeformt wie beim Hermes sondern angewachsen.

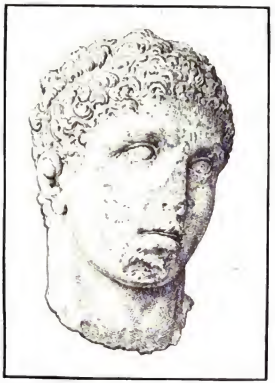
„Das Ohrläppchen ist angewachsen“ — darf man denn in solchen Kleinigkeiten ernsthafter Weise Stilkriterien suchen? Allerdings; es sind dies keineswegs künstlerische Zufälligkeiten. Solche gewissenhafte Kritik liegt genau in der Linie der von Winckelmann aller Kunstforschung gestellten Aufgabe exakter

Herakles
Münchener Bronze.

Formzergliederung zu dem Zwecke, die Schönheit der Bilder nicht bloß unverstanden anzuschauen, sondern in Begriff überzuführen. Und es wird diese Methode nicht bloß in der Erforschung der alten, sondern auch der neueren Kunst geübt; die Voraussetzung, gerade in solchen Minutien werde sich die Hand des Künstlers oder die Übung des Ateliers unwillkürlich verraten müssen, ist ja der Ausgangspunkt der vor Jahren in dieser Zeitschrift ans Licht getretenen „Methode Lermolieff“.

Alle jene Köpfe und Hermen aber sind von

Einer Statue abzuleiten (höchstens von zweien, wenn nämlich von der verschiedenen Kopfhaltung auf zwei verschiedene Originale geschlossen werden muss). Antike Kopien der ganzen Statue weiß Graef bisher nur wenige und ungenügende, das Original nur in Umbildungen wiedergebende anzuführen, im Louvre und in Athen. Sie setzen den Spielfuß, es ist der rechte, vorwärts, halten in der Linken die Keule, die Löwenhaut hängt über den Unterarm. Doch scheint ein wesentlich besseres Exemplar hinzugefügt werden zu können, davon *d'Escamps, Musée Campana*, planche 40 eine Photographie giebt; diese Statue ist irrtümlich als Theseus ergänzt, mit gezücktem Schwert in der Linken und der Scheide in der Rechten (wieder ein Linkser gleich dem mit der Aegis ergänzten „Belvederischen Apollon"); wir erkennen die gehobene Haltung, ein Taenienende auf der rechten Schulter, das breite und stark modellirte Gesicht, die emporstrebenden Stirnhärchen, das verkriechende Oberlid des aufblickenden Auges, den Nasenwangenmuskel, die gekräuselten Lippen. — Nun wird von einem im Gymnasium zu Sikyon einst aufgestellten Marmorbild des Herakles berichtet, von Skopas' Hand. Abbildungen auf sikyonischen Münzen stimmen in wichtigen Zügen mit den besprochenen Statuen und Köpfen, auch in der Bewegung des rechten Fußes; aus der gesenkten Rechten hängt die Keule, in der vorgestreckten Linken vermutet Graef die Hesperidenäpfel. Eben diese Anordnung der Attribute, aber mit linkem Spielfuß verbunden, weisen andere Statuen auf, darunter der Bronzekoloss in der *vatikanischen Rotunde*. Auch die in Abgüssen verbreitete Statuette des *Münchener Antiquariums*, Herakles unbärtig mit Keule und Äpfeln, ohne Löwenfell, ist dem Koloss naheverwandt, aber ihm überlegen; sie hat den skopasischen Aufblick, aufstehende Stirnhärchen, geschwellte Unterstirn und schwergedecktes Oberlid (doch mit durchgezogener Lidlinie), auch flachen Langschädel bei nicht ganz so breitem Gesicht, und das Auftreten des Herakles Campana[1]).



Athletenkopf, Olympia.

Meleagerkopf Medici.

Ausser dem Herakles glaubt Graef noch eine Reihe anderer Monumente in den Kreis der Skopasischen Kunst einreihen zu dürfen, welche bisher meist für Praxitelische galten. Ein „Athletenkopf aus Olympia" gehört unzweifelhaft hierher. Eingehender behandelt Graef den „Meleager", besonders bekannt durch das vatikanische Exemplar; es giebt

1) Die „Polykletischen Elemente", welche *Furtwängler* im Typus des vatikanischen Kolosses fand, beweisen vielmehr Anlehnung an einen von denjenigen Meistern des fünften Jahrhunderts, welche die in der „Vorblüte" beliebte Ponderation zu Grunde legten. Werke einer solchen Schule hat unlängst Kekulé in seiner Schrift über den „Idolino" behandelt.

aber zwölf Wiederholungen der Figur, dazu noch fünf des Kopfes allein. Unter letzteren ragt durch die Frische der echt griechischen Marmorarbeit bester Zeit der einer Apollofigur aufgesetzte der *Villa Medici* hervor, den *Petersen* kürzlich den Kunstfreunden wiedergeschenkt hat. Mit den Tegeaten und dem Herakles stimmt der lebhafte Blick der geöffnet aufblickenden Augen, das Atmen der Nase und des Mundes, das breite und kräftige Gesicht, das Verkriechen des Oberlids wenigstens an der dem Beschauer zugekehrten Seite. Doch finden sich auch Abweichungen, in der größeren Eleganz des Ganzen und der sorgfältigen Anordnung des Haares; der Nasenansatz ist tiefer eingesattelt, daher liegt das Auge weniger tief, der Mund öffnet sich nur eben, ohne die Zähne sichtbar werden zu lassen; Auge und Ohr zeigen kleine Eigenheiten. Kurz, der Meleager, obschon dem Skopasischen Kreise anzuschließen, stellt sich doch abgesondert, und zwar scheint er jüngeren Ursprungs. Er stehe auf gleicher Linie mit einem Terrakottakopf in Oxford, welchen *Farnell* der Schule des Skopas zugeschrieben hat. Wohin diese Entwicklung strebe, möge etwa die Steinhänsersche Wiederholung des Kopfes vom „Belvederischen Apollon" veranschaulichen [1]).

Meleagerkopf Medici.

(Schluss folgt.)

1) Zum Athletenkopf vergl. *Ausgrabungen in Olympia* 5 (1881) Taf 20; zum Meleager Medici *Eugen Petersen, Antike Denkmäler* 1889, Taf. 40.

AUS EINER ÖSTERREICHISCHEN KLOSTERGALERIE.

VON *ROBERT STIASSNY.*

DIE Kunstsammlungen der österreichischen Stifte, aus altem, häufig noch in die romanische Gründungszeit hinaufreichendem Kirchenbesitz erwachsen, bilden Lokal- und Provinzialmuseen, deren Bedeutung keineswegs erschöpft ist mit einigen wenigen weltkundigen Kleinodien liturgischen Hausrats. Aus dem großen Kehraus, den der Baufanatismus der Barockzeit mit den meisten mittelalterlichen Kircheneinrichtungen in Österreich gehalten, hat sich manch wertvolles Strandgut auch der Plastik und Malerei in den Kunstkammern und Altertumssammlungen der geistlichen Häuser abgelagert, die, obschon durch Kriegsläufte, Silbersteuern, die Josephinische Aufhebungsepoche und neuere Verschleppungen arg gelichtet, auch heute noch ein gut Stück Landeskunstgeschichte vertreten. Unter den Bilderbeständen dieser Stiftsmuseen erheischt namentlich ein selten fehlender Vorrat ehemaliger Altargemälde Beachtung, da dieselben unsere immer noch beschränkte Anschauung der bayerisch-österreichischen Tafelmalerei aus der Wende des 15. und 16. Jahrhunderts — welche im wesentlichen auf den Ergebnissen der Klostersäkularisationen vom Jahre 1803 für die bayerischen Staatssammlungen fußt — mannigfach erweitern und vertiefen. So ist es beispielsweise noch nicht hinlänglich anerkannt, dass in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Passau, dem alten Hochstifte und Bischofsitze, dessen Sprengel bis 1480 auch den größten Teil von Österreich ob und unter der Enns umfasste, eine der gleichzeitigen bayerischen Künstlerschaft überlegene, wie es scheint, Lokalschule geblüht hat; von München bis nach Wien lassen sich, nachdem Passau selbst durch den Stadtbrand von 1662 beinahe völlig eingeäschert wurde, ihre Spuren verfolgen, welche mit einem der urkundlich überlieferten Malernamen, *Ruebend Freuauf* oder

Michael Gobsner (vgl. A. Czerny, Aus dem geistlichen Geschäftsleben im 15. Jahrhundert, Linz 1882, S. 57) vielleicht noch in nähere Beziehung zu setzen wären. Im 16. Jahrhundert wiederum üben die Regensburger Meister auf die österreichische Malerei einen nachhaltigen, bis nach Südtirol hinein sich verzweigenden Einfluss aus, wie sie umgekehrt ihrerseits manche Anregung der Tiroler, zumal im Landschaftlichen, beherzigt haben. Bei diesem rührigen künstlerischen Verkehre Bayerns und der mit ihm, über die Stammesgemeinschaft hinaus, kirchlich, politisch und kommerziell so enge verbundenen Ostalpenländer nimmt es nicht wunder, in einer oberösterreichischen Klostergalerie ein vergessenes Hauptwerk bayerischer Malerei aus dem Beginn des 16. Jahrhunderts anzutreffen, von welchem im folgenden — nachdem ein freundlicher Hinweis Professor Robert Vischers mir seine Bekanntschaft vermittelt hat — Nachricht gegeben sei.

Das Augustinerchorherrnstift *St. Florian* bei Enns bewahrt als Stolz seines interessanten Bilderkabinetts eine Serie von zwölf, in Behandlung und Größe (110×93 cm.) völlig übereinstimmender Gemälde, welche offenbar als Überreste eines seines Mittelstückes verlustig gegangenen altdeutschen Wandelaltares anzusehen sind.[1]) Acht Tafeln mit den Hauptmomenten der Leidensgeschichte Christi vom Ölberg bis zur Kreuzigung, erst gelegentlich einer zu Anfang der dreißiger Jahre durch Erasmus Engert vorgenommenen Restauration auseinandergesägt, bildeten wohl das äußere Flügelpaar des Schreins; von den inneren Thüren sind uns vermutlich die Festseiten in drei Bildern aus der Florianslegende und einer Darstellung des Sebastianusmartyriums erhalten. Albin Czerny in seiner vorzüglichen Kunstgeschichte des Klosters (Kunst und Kunstgewerbe im Stifte St. Florian, Linz 1886, S. 111 ff.) spricht die letztgenannten vier Gemälde mit großer Wahrscheinlichkeit als Bruchstücke eines 1509 von Propst Peter III. in der Stiftskirche errichteten Sebastiansaltares an, dessen Weihurkunde auch St. Florian unter den Nebenpatronen aufzählt; dass die Passionsbilder nach der Identität der Maße und des Machwerks zweifellos dem nämlichen Altare, und zwar, wie üblich, als dessen äußere Klappen angehört haben, wurde bereits vorweg bemerkt. Eine andere Frage aber ist es, ob mit der Konsekration desselben auch seine Fertigstellung zusammenfiel, was bekanntlich nicht immer als ausgemacht zu gelten hat. Erst am 14. September 1508 hatte Propst Peter Maurer die bischöfliche Bestätigung seiner Wahl erlangt und selbst im Falle einer unverzüglichen Bestellung des Altars hätte der Maler sich innerhalb acht Monaten — die Weihe fand am 26. April 1509 statt — eines so umfassenden Auftrages nicht zu entledigen vermocht. Ungeachtet des in jenen Jahren steigenden Wohlstandes des Stiftes ließen sich aber auch die nötigen Mittel schwerlich in so kurzer Frist flüssig machen. Sehen wir doch den Propst noch langehin bemüht, durch Erwerbung von Reliquien und Ablässen die Gläubigen wohl nicht allein zu erhöhter Andacht, sondern auch zu werkthätiger Förderung dieser seiner Lieblingsschöpfung anzufeuern. 1518 ist ein wahrscheinlich gleichzeitig mit dem Sebastiansaltar und von demselben Künstler gelieferter Hausaltärchen Abt Peters datirt; und die Jahreszahl 1522 trägt eine ebenfalls im Stifte noch vorhandene, inschriftlich als Behältnis jener Indulgenzbriefe bezeugte Holzlade. So wird uns schon durch äußere Umstände die Annahme nahe gelegt, dass der Altar erst *nach* 1509 seinen Gemäldeschmuck erhalten hat; auch wenn dieses Datum nicht ausdrücklich gegen eine zweite Stiftstradition verstieße, welche das hervorragende Werk einem in jenen Jahren noch in seiner ersten Entwicklung begriffenen Künstler zuschreibt: keinem anderen als *Albrecht Altdorfer*.

Unverkennbar regensburgisch gemahnen zunächst drei derb aber wirkungsvoll gemalte Nachtstücke des *Passionszyklus*, Ölberg, Gefangennahme und Verhör vor Kaiphas, denen sich die in der Ausführung gleichwertige Geißelung als wirks Bildfeld der Außenfläche der Vorderflügel — der Fastenseite des Altares — angeschlossen haben wird. Der *Ölberg*, eine in allen Regenbogenfarben schillernde Alpenlandschaft, bringt ein originelles Motiv in der Erscheinung des kleinen, rotgewandeten Engels mit Kelch und Kreuz innerhalb einer von grünem Dämmerlicht umspielten, tropfsteinähnlich ausgezackten Höhle; zwei Fackeln und eine große weiße Papierlaterne erhellen der unter Judas' Führung aus dem Mittelgrunde sich nähernden Scharwache den Weg. Die *Gefangennahme* geht unter einer hohen, flechtenumsponnenen Föhre des Gartens Gethsemane beim Scheine von Kienfackeln, bunter Lampions und des über den Baumwipfeln verglimmenden Abendrots vor sich, während die Halle, in der Kaiphas unter einer Art Säulentabernakel zu Gerichte sitzt — er zerreißt sich eben das grüne Obergewand — von den Feuerbränden der

1) Kurz erwähnt in der Österreichischen Revue, Wien 1867, Heft 7, S. 47 f., Mitt. d. k. k. Centralkommission, N. F. IX, S. 145 u. X, S. 219.

Häscher, zwei Ampeln und der schwelende Pechpfanne, die ein junger Thürhüter emporhält, ihr düsteres Licht empfängt. Im Gegensatz zu diesen, mit einem ganzen Arsenal von Beleuchtungskörpern bestrittenen Helldunkelstücken von tief bräunlichem Grundton, welcher auch noch für die Geißelung beibehalten ist, spannt sich ein lichtblauer, kaum hie und da mit weißen Mittagswölkchen bezogener Himmel über die übrigen Bilder unserer Reihenfolge und giebt denselben im Verein mit der blühenden Färbung wie dem reichlich angewandten Goldschmuck ein fast pleinairistisches Gepräge. Mit sichtlichem Behagen verweilt der Maler bei der Schilderung des Beiwerks, insbesondere der baulichen Staffage, deren Dekoration sich in der zeitgemäßen Stilmengerei von Spätgotik und Renaissance gefällt. So wird die *Geißelung* in der unter einem Altan vorspringenden, von grünen Marmorsäulen getragenen Bogenlaube eines Renaissancehauses vollzogen, an das, perspektivisch verschoben, ein Fachwerkbau — im Flure die Vorführung Christi vor Annas in kleinen Figuren — mit missverstandenem Zahnschnittgesimse, einer Balustrade darüber und einem Radfenster im Giebel anlehnt. Den Schauplatz der *Dornenkrönung* bildet der Arkadengang eines Hofraums, links von einem offenen Tonnengewölbe mit darunter laufender Holzgalerie überstiegen, rechts den Blick durch einen Thorweg auf die Straße und die Stadt Jerusalem im Hintergrunde freigebend; die Attika dieses Rundbogenportals wird von einem Fries mit bronzefarbigen Laubmaskarons, Balustern und wieder einer vergoldeten Fensterrose geschmückt. Während der *Händewaschung* endlich thront Pilatus, der sich zu dem Akte eines vergoldeten Taufbeckens bedient, auf einem Faltstuhl unter rotem Baldachin, in der Seitenkapelle einer netzgewölbten Hallenkirche.

Für die malerische Auffassung des Künstlers bezeichnend ist die Gepflogenheit, nicht nur möglichst viele Überschneidungen an seinen wunderlichen, in schummerigen graubraunen oder rötlichen Tönen gehaltenen Architekturen anzubringen, sondern diese zudem durch den Bildrand abzuschneiden, aus dem er auch gerne die Sperrfiguren seiner Kompositionen hervortreten lässt. Hand in Hand mit dieser architektonischen Verzierungslust geht eine Vorliebe für buntfarbige Tuchgewänder, Prachtstoffe, blanke Stahlrüstungen, deren lebhafte Lokalfarben glücklich zur Gliederung des scenischen Bildes beitragen. Gleich auf der nächstfolgenden Tafel der *Kreuzschleppung* heben sich die Gestalten Simons von Cyrene und des an der Spitze des Zuges auf seinem Schimmel nach rechts abbiegenden Feldhauptmanns — der eine in roten Beinlingen und weißem Lendner mit blauem Umschlagkragen, der andere in goldstarrendem, hermelingefüttertem Mantel und hohem, orientalischem Hut — durch ihre prunkvolle Erscheinung aus der drängenden Volksmenge heraus, derselben gleichsam Halt und Rahmen gebend. Wiederum sehr fein ist die landschaftliche Stimmung dieses Stationsbildes: über den moosbefransten Mauervorsprung eines Pfeilers des Stadtthors, aus dem der Haufe ausrückt, und einen kahlen Baumstamm im Mittelgrunde blicken die grünlich schimmernden Firnen des fernen Hochgebirges in die Scene.

Auf den koloristischen Gesamteindruck war neben der flotten Erzählung das Hauptabsehen des Künstlers in den bisher berührten Darstellungen gerichtet. Eine wärmere Teilnahme erschwerte schon der naturalistisch derbe Christus in violetter Tunika mit dem niedrig gestirnten, von schwarzen Schläfenlocken eingefassten Antlitz; und charakteristisch genug sprechen unter den übrigen, obschon nirgends zu bloßen Figuranten herabgedrückten Typen am meisten die Schergen an durch einen Zug martialischer Gemütlichkeit und die geschäftsmäßige Ruhe, ja Solidität, mit der sie ihr Marterhandwerk betreiben. Erst in der *Kreuzigung*, zweifellos dem reichsten der Passionsbilder, gelangt die starke Innerlichkeit des Künstlers zum Durchbruch, wenn auch nicht in der Heilandsfigur selbst, so doch in dem mannigfach abgestuften Empfindungsausdruck der Zuschauer.

Zu Füßen des diagonal auf die Bildfläche gestellten Hauptkreuzes, auf das im rechten Winkel die Schächerpfähle stoßen, kniet, den Rücken bietend, Magdalena in einem brokatenen, seitlich geschlitzten Umhang — einem niederländischen Garderobestück — über dem lichtrosa Seidenkleid mit weiß gepufften Ärmeln, auf dem Kopfe ein Häubchen, unter dem der lange von einem Gazeschleier umwickelte Blondzopf den Rücken hinabtüllt; in naiv theatralischer Gebärde streckt sie die ausgebreiteten Arme wehklagend zu dem Erlöser empor. Links von ihr, vor dem Kreuze des reuigen Schächers hat sich die ältliche Maria, in rotem Rock, blaugrünem Oberkleid und dem Kopf und Hals verhüllenden Matronenschleier auf den Boden niedergelassen, die über dem Schoß gefalteten Hände krampfhaft zusammenpressend, in ihrem Kummer taub für den tröstlichen Zuspruch des Lieblingsjüngers, der in grüner Tunika mit rotem Mantel hinter ihr stehend, sie am linken Arm gefasst hat und aufzurichten sucht. Dieser im

Affekt verhaltenen Schmerzes ergreifende Johanneskopf mit den wehenden flachsblonden Locken, dem brennenden Blick der schwarzen Augen ist uns bereits von der Kreuzschleppung her als die durchgeistigste Physiognomie, die dem Künstler gelungen, bekannt. Die hinzutretende Maria Cleophae vervollständigt die Gruppe der Leidtragenden, der gegenüber, sie mit stumpfer Neugierde musternd, Longinus am Marterholz des bösen Schächers lehnt, in rotem Rock über weißen Kniehosen, die Lanze in der Linken, eine Hahnenfeder, das mittelalterliche Henkersabzeichen, auf dem Filzhut. Eine anziehende Episode füllt die Mittelgrundsbresche zwischen diesem Kreuze und demjenigen Christi: der fromme Hauptmann, in vollem Harnisch, folgt mit bekümmerter Miene den Auseinandersetzungen, die ein reich gekleideter Hebräer, allem Anscheine nach Joseph von Arimathia, an seine nebenstehenden, nachdenklich bewegten Landsleute, Nikodemus und Simon von Cyrene, richtet. Zu dieser teilnehmenden Gruppe giebt auf der anderen Seite des Christuskreuzes ein wirksames Gegenstück der Nachrichter ab, der hemdärmelig, in roten Beinlingen, ein Beil in der Linken, zwei Holzscheite mit der Rechten schulternd, aus der Tiefe des Bildes heraufsteigt — wiederum eine grobschlächtige Büttelgestalt von im Grunde mehr einfältiger als bösartiger Gleichgültigkeit gegen die Tragik des Vorgangs. Letztere hat allerdings keine besonders nachdrückliche Betonung erfahren, indem der Augenblick gewählt erscheint, da nach dem Abzug der Feinde die Gerichteten bereits verschieden sind. In einem rührenden Idyll, einer schlichten, wehmütig anheimelnden Familienscene klingt das Weltereignis des Opfertodes aus.

Bei der Verbildlichung der Passion hatte der Künstler gewissermaßen eine gebundene Marschroute einzuhalten und nur wenige neue Wendungen ließen sich dem stehenden Thema abgewinnen. Inwieweit er hingegen die Kompositionen zur *Floriansleggende* aus Eigenem geschöpft, lässt sich heute nicht mehr genau ermitteln, da von den unterschiedlichen Darstellungen, die das Kloster vom Leben und Sterben seines Namenspatrons besaß (vgl. Czerny, a. a. O., S. 115, Anm. 1), sich nur diese einzige Folge erhalten hat und auch anderwärts mir lediglich ein Beispiel cyklischer Behandlung seiner Leidensgeschichte bekannt geworden ist: die Flügelgemälde des Altars der Pfarrkirche zu St. Florian b. Prien (Sighart, Gesch. d. bild. Künste im Königreich Bayern II, 429, 580); befremdlich genug bei der Popularität des Heiligen in Österreich und Oberbayern, dessen Einzelfigur als himmlischer Feuerwehrmann mit dem Löscheimer in der Hand unzählige Male von Häuserwänden und Brunnenstöcken herabgrüßt. — Die von späteren Bearbeitern ausgeschmückte Legende (vgl. Mühlbacher, Zur Kritik d. Leg. d. h. Florian, Linzer Theolog.- prakt. Quartalschrift XXI, 443 ff.) hat unser Maler auf ihre älteste und bündigste Fassung zusammengezogen, der zufolge der zum Christentum bekehrte römische Veteran Florianus auf die Kunde von der Vergewaltigung seiner Glaubensgenossen in Ufernoricum zur Zeit der Diokletianischen Verfolgung sich freiwillig seinen vormaligen Kommilitonen zu Lorch (Lauriacum), dem Hauptort des Landes, gestellt hatte, wo er nach verschiedenen Martern i. J. 304 auf Befehl des Statthalters in der Enns ertränkt wurde.

Die erste Tafel zeigt die *Verantwortung* des jugendlichen Florian vor dem Statthalter Aquilinus. Der blonde Heilige, dessen untersetzter Gestalt das Kostüm eines reichsstädtischen Modeherrn des 16. Jahrhunderts, rote, pelzverbrämte Schaube mit vierfach umgelegter Halskette, grüne Strümpfe und Kuhmäuler recht vorteilhaft lässt, wird von zwei Kriegswachen vor den Richterstuhl des Prokurators geschleppt, der in rotsamtenem Talar und Brustkragen von Goldbrokat unter einem Thronhimmel mit zurückgerafftem Vorhang sitzend, ihm das Geständnis seiner Schuld abhört. Der weiße Marmorsaal mit rosettengeziertem Tonnengewölbe, in welchen der Hergang verlegt ist, öffnet sich durch ein großes Portal gegen eine gotische Vorhalle mit der Aussicht auf eine am Fuße von Schneebergen gelegene Stadt. Auf dem folgenden, etwas zerfahren angeordneten Bilde wohnen wir in einem Marmortempel mit Mosaikboden, dessen Dekoration die Motive des Radfensters und der bronzefarbenen Reliefs wiederholt, der Vollstreckung der *römischen Prügelstrafe* (fustuarium) an dem standhaften Bekenner bei, der sich geweigert hatte, den Göttern zu opfern. Vier Folterknechte dringen mit Knütteln auf den bloß durch eine blaugrüne Tunika geschützten Heiligen ein, der, indem er sich ihren Streichen zu entziehen sucht, von einem hohen Sockel rechts im Vordergrunde herabzustürzen im Begriffe ist; ein fünfter Soldat in grünem Mantel und roter Kapuze zerrt ihn aber noch rechtzeitig zurück, während ein anderer, ganz in Grün, der seitwärts links steht, blank zieht. *Die Bergung des Leichnams* des Heiligen vergegenwärtigt in einer fesselnden Scene das dritte Gemälde. Eine edle Witwe, deren Namen Valeria uns durch die in eine Kryptamauer der Stiftskirche eingelassene Nachbildung ihres Grabsteines aus dem

13. Jahrhundert beglaubigt ist, soll den von dem Ennsfluss an einen Felsen gespülten Leib des Märtyrers nächtlicher Weile herausgezogen und zur heimlichen Bestattung nach St. Florian überführt haben, als den ihr von dem Heiligen selbst in einer Vision angezeigten Ort. Im ersten Morgengrauen sehen wir die mildgesinnte Matrone mit einem Stabe diensteifriger Helferinnen an dem frommen Werke. Drei der prächtig geputzten Frauen — eine, vom Rücken gesehen, in der bizarren Kopftracht der Magdalena der Kreuzigung — heben die mit einem Hüftschurz bekleidete, ganz naturgetreu wiedergegebene Wasserleiche aus den Fluten empor; rechts am Ufer sitzt, die Rettung überwachend, unter der Einfahrt eines Gebäudes, von dem nur die turmbewehrte Zinnenmauer sichtbar wird, die Witwe Valeria in vollem Feststaat: rosa Kleid und grünem Leibchen mit Brokatbesatz an Brustausschnitt und Unterärmeln, dem Kopfschleier, um den Hals eine Goldkette mit Kleinod. Drei weitere langbezopfte Gefährtinnen, eine in breitkrämpigem Filzhut, machen sich hinter und neben ihr mit Kerzen und einer Laterne zu schaffen. Scharf setzen sich in dem kühlen Frühlicht die glänzenden Trachten und das rötlichbraune Gemäuer von dem blauen Firmamente ab.

Den *Martertod des heil. Sebastian* verherrlicht endlich das letzte unserer Altarblätter. Ein athletisch gebauter Ephebe steht der bis auf eine Leibbinde nackte Heilige, das fast heitere Dulderantlitz von hochblondem Haare umwallt, im Vordergrunde rechts an eine rote Marmorsäule angeseilt. In Schussweite ihm gegenüber hat ein Fähnlein Armbrustschützen, von Zuschauern umgeben, Aufstellung genommen. Ein baumlanger, burlesk behandelter Hauptmann in citrongelben Trikots, Wams und Haube giebt das Kommando; zwei Kriegsknechte zielen, einer spannt sein Geschoss und ein vierter in abenteuerlichem roten Anzug mit weißer Zipfelmütze von ausgesprochen magyarischem Typus lächelt höhnisch einem abgeschnellten Bolzen nach, der sein Opfer durchbohrt hat. Als Zeugen des Blutgerichtes erscheinen Kaiser Diokletian und sein Gefolge auf einer hohen, im Spitzbogen über den Mittelgrund gewölbten Brücke; jenseits derselben eine tiefgrüne Berglandschaft mit zerstreuten, zum Teil von roten Türmen flankirten Kuppelbauten. (Schluss folgt.)

Siegel von Maurice de Sully, Erzbischof von Paris.
(Beschloss die Gründung der Notre-Dame 1160).

Fig. 9. Der Traum des römischen Edelmanns. Von MURILLO. Akademie zu Madrid.

MURILLO.

VON *C. JUSTI.*

MIT ABBILDUNGEN.

II.

Heilige Kinder und Heilige Jungfrauen.

DERSELBE Maler, welcher der Jugend an den Zäunen und auf der Gasse gern seine reiche Farbenkunst zuwandte, ihm glückte es darum nicht weniger mit Kindern, die als höhere Naturen erscheinen sollten. Ja, überblickt man seine Gestaltenwelt, so scheint er um so liebenswürdiger, je mehr er dem kindlichen Alter sich nähert. Wegen seiner Erfolge in Kinder- und Frauenschönheit wollte ihn David Wilkie den Correggio Spaniens nennen.

Nach Hunderten zählen die kleinen Geschöpfe, die in nie welkender Jugendfrische vierzig Jahre lang seinem Pinsel entquollen. Der nackte *niño* auf Mutterarm, der einsame göttliche Hirtenknabe, das Söhnchen an der Hand des Vaters oder von den Eltern in die Mitte genommen, endlich die Cherube und Seraphe, mit und ohne Leib in den Lichtkreisen seiner Erscheinungen. Wenig Bilder giebt es, in die er nicht seine mit Kindern schwangern Wolken hineinblies. Wer sich die Mühe nähme, sie mit den Engeln anderer begnadigter Kindermaler zu vergleichen, würde den Spanier vielleicht durch Mannigfaltigkeit hervorragend finden, selbst bei diesem charakterlosesten Alter und Stand.

Es gab auch Geschichten, wo kaum eine Wandlung nötig war, um eine jener Straßengruppen in eine Legende umzutaufen. Thomas von Villanueva, der menschenfreundliche Bischof von Valencia, hatte sein Talent zum Heiligen schon als Knabe angekündigt, als er seinen Anzug an Bettelkinder verschenkte. Zwischen zerlumpten Altersgenossen steht ein feines, wohlerzogenes Kind in schön gebleichtem Hemdchen; aber das ist auch fast das einzige, was ihm geblieben, alles sonst ist bereits eine Beute der vier kleinen Galgenvögel, die es umdrängen. Einer probirt das grüne Mäntelchen, ein zweiter wälzt sich vergnügt am Boden, ein dritter erhält eben das letzte Stück, das man weggeben kann, ohne sich zu schämen. Ein vierter, dessen Köpfchen einen Versuch zu machen scheint, den Vorgang zu verstehen, glotzt verblüfft den kleinen Sonderling an (*Bath House*).

In den Madonnenbildern ist Maria Hauptperson, das Kind oft wenig mehr als Attribut: sie als *θεοτόκος* zu kennzeichnen. Man kann verfolgen, wie es in Typus, Farbe, Temperament, Feinheit oder Derbheit der Bildung, in Stimmung und Gebärde jedesmal der Mutter angepasst ist, nicht zwei könnten vertauscht werden. In den meisten Fällen hat er nicht für nötig gefunden, ihnen den Silberblick einer

frühreifen Göttlichkeit zu verleihen; sie geben sich ganz nach Erdenkinder Art. Das neugeborene Kind zeigt er, wie Correggio, mit richtigem Takt, verkürzt. Mag das Jesulein auf dem Schoße oder Arm sitzen oder stehen oder liegen, sich anschmiegen, liebkosen oder ins Weite starren, immer sind es angenblickliche und vorübergehende Regungen des beweglichen Wesens, die nur das Auge eines Malers auffängt und dann zur Freude vieler dahineilender Geschlechter festlegt.

Eine Gruppe von Gemälden zeigt den Knaben Jesus oder Johannes auf einsamem Spaziergang. Das hilflose Wesen scheint in trümmerischer Wanderlust das Elternhaus verlassen zu haben, nun findet es sich am Saume eines finstern Waldes, in ödem Ruinenfeld (wo nach biblischer Vorstellung Unholde hausen), auf wildzerrissener Steppe. Bald sieht es nus sinnend, forschend an, bald wehmütig, vertrauend zum Himmel auf, wo es die Mutter einen Freund kennen gelehrt, oder umschlingt das Lamm, wie bittend, ihm den Liebling nicht zu nehmen. Auch hier kam dem Maler des Südens die Natur entgegen:

Fig. 10. Johannes. Von MURILLO. Prado zu Madrid.

seine Kinder sind öfter früh aufgeweckt, fein, gefühlvoll, etwas altklug; er brauchte sie nicht unkindlich zu machen, um ein Höheres in ihnen anzudeuten, ohne viel Zuthaten konnte Murillo aus solchen Knaben einen heil. Johannes machen, in dessen dunklen Augen die Zukunft eines begeisterten Berufs aufdämmert.

Zwei solche Kinder, mit Lämmern, im Pradomuseum (864 f.) führen den Namen des Kindes Johannes und *El divin pastor*. Wenige Besuchstage

THE GOOD HOPE

2

fi
g
z
k
A
g

es
des
Mal
eilen

Jesu
hilfl
derlu
det
ödem Ruinenfeld (wo nach b

lung Un-

hannes und *El dicin pastor.* Wenige Besuchstage

DER GUTE HIRT

Verlag v. F. A. Neemann in Leipzig

Druck v. F. A. Brockhaus in Leipzig

Kathedrale zu Sevilla.

Der heil. Antonius und die Erscheinung Christi. Von MURILLO.

Kathedrale zu Sevilla.

mag es geben, wo diese Bezeichnung, *divino*, nicht vor den Bildern, besonders aus Frauenmund gehört wird. Als Malereien sind sie nicht hervorragend, ihr Wert lag in der Wahl oder im Glück der Vorbilder und in dem unverfälschten Wesen kindlicher Natur. Stirling macht darauf aufmerksam, dass Murillo auch das Motiv schon vorfand. In Sevilla wurden solche Lämmer den Kindern zur Osterzeit geschenkt. Unverkennbar sind auch die zarten, etwas mageren Körperchen dieser Krauskopfe mit ihren grossen braunen Augen Bildnis. Der kleine Jesus rastet auf einem Marmortrümmer am Fuße der Terrasse einstiger römischer Prachtbauten, die Hand auf dem verlornen und wiedergefundenen Lamm; der blonde Johannes, von breiten, schärfern Gesichtsformen, am Fuß eines Waldabsturzes sitzend, drückt die Hand an die Brust und blickt nach oben, als weihe er sich der Verkündigung dieses Lamms.

Von reiferer Knabenschönheit ist ein anderes altberühmtes Paar, schon in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in französischem Besitz vereinigt, jetzt getrennt, der Johannes in der Nationalgalerie zu London (176), der ungleich vorzüglichere *niño Dios* im Besitz des englischen Rothschild. Diese haben schon die Klosterschule besucht, ihren Locken hat mütterliche Kunst nachgeholfen. Sie sind besser unterscheidend charakterisirt, und zwar ist die Handlung vertauscht. Der künftige Täufer, auf dem fast nächtlichen Grund eines Waldes und schwarzer Wolken hervorleuchtend, in warmem, braunem Ton durchgeführt, den Kopf des Lamms an die Wange drückend, ist ein Knabe von feinem Oval und vollendeter Schönheit, in dem man freilich kein Kind der Wildnis vermuten würde. Der blonde Jesusknabe, in der erhobenen Rechten den Hirtenstab, führt die Lämmer durch einen dunklen Waldweg, die Figur hebt sich ab von wilden Hügeln und hohem, bedecktem Firmament. Die lebhaft atmende Bewegung von Mund und Nase erinnert an den mühsamen Marsch. Der ahnungsvolle Blick der großen glänzenden hellbraunen Augen (mit viel Weiß) in dem zurückgeworfenen, seitlich geneigten Lockenhaupt sind Murillos bildlicher Kommentar zu dem Worte: Ihrer ist das Himmelreich. (Vgl. die Heliogravüre.)

Er hat auch die beiden Kinder auf einem Bilde vereinigt, in den *Niños de la concha* im Prado, wo der wüstenkundige Prophetenknabe den jüngeren zur Oase geführt hat und mit der Kammmuschel den Labetrunk schöpft. Vielleicht eine Anspielung auf die spätere Taufe. Ein Vergleich dieses Juwels seines letzten, breiten, warmen, satten Stils mit dem sehr frühen jener ersten beiden klärt über solchen Wechsel besser auf, als jede Zergliederung.

Seine Beobachtungen der tollen animalischen Bewegungslust ganz kleiner Kinder konnte Murillo nach Wunsch verwerten in den Engelgruppen, Engelschwärmen der Wolken, welche seine Visionen einrahmen, ihren Nimbus abgrenzen und durch Gegensätze betonen. Hier war es, wo er mehr als sonst auf Gedächtnis und Phantasie sich verlassen musste. Die Bestimmung dieser *putti* ist, Gäste aus der andern Welt, ankommende und abreisende, zu begleiten, als Führer zu geleiten. Sie schaffen die Wolkenkissen hinauf und hinab, benutzen sie auch als Spielplatz, wie Erdenkinder Heuhaufen; sie schleppen das Reisegepäck der Lilien und Rosen, Palmenzweig und Spiegel, sie eilen jubelnd voran und kommen begrüssend entgegengestürmt. Wie ein Schwarm Zugvögel auf die Inselstation niederfällt, brechen sie plötzlich in die einsame Zelle, staunend, neugierig lehnen sie mit behaglichen Zuschauergebärden über die Wolkenbrüstung, um sich dem Genuss der Betrachtung dieser wunderlichen Eingeborenen des kleinen Wandelsterns zu überlassen. Sie dienen auch wohl als beseelte Reflexe des Vorgangs und als instrumentale Begleitung seiner Wirkung durch deren Aufnahme ins Bild. Kurz, sie sollen das Bild beleben, ohne es zu erweitern und seine Einfachheit aufzuheben. Selten sind diese Flügelwesen süß oder ernst und andächtig, dann aber durch echte Kindlichkeit auch darin rührend und überzeugend.

Im Jahre 1656 schuf Murillo ein unvergleichliches Bild, den *Heil. Antonius* für die Taufkapelle der Kathedrale. Am 21. November wurde es aufgestellt, er erhielt vom Kapitel 10000 Realen. Man könnte es ein Apotheose der Kindheit nennen, als irdischer Erscheinungsform des Göttlichen. Es war ein Jahr, nachdem er dieß gewiss höchste Ziel seiner Wünsche erreicht hatte, den Zutritt zum größten Tempel Spaniens. Man sieht ihn, wie er aufgeregt durch einen solchen Auftrag — eine $5\frac{1}{2}$ Meter hohe Leinwand! — in den dämmerigen gotischen Hallen auf- und abschreitet,

im weiten, versteinten, öden Palmenwald,

wo farbenglühende Gestalten flandrischer Glasmalereien das lichtdurstige Auge nach oben ziehen. Da ist ihm die Vorstellung dieser Lichtdurchbrechung aufgegangen. Das eigentliche Hauptbild der Taufkapelle war ja die Taufe des Heilands im Jordan, aber sie genügte dem Empfindungsleben der Zeit nicht mehr. Sie hängt hoch oben unter dem Gewölbe, nur als ein bekrönender Zusatz des großen Bildes.

Der junge Lissaboner Franziskaner kniet tief unten in einem marmorgepflasterten, fensterlosen, fast leeren, hohen Raume, der von einer Thür nach dem mittaghellen Kreuzgang ein schwaches Licht empfängt. Dieser Durchblick genügte dem Maler, uns den Eindruck eines weiten marmorbleichen *patio* zu geben, in vornehmem, schmucklosem Palladiostil. Hoch über dieser Thür öffnet sich eine zweite und größere nach einem ganz anders beleuchteten Raum; freilich nur im Kopf des Mannes im Dunkel da unten. Den magischen Schlüssel zu dieser Thür fand der Mönch in dem mystischen Folianten auf dem eisenfüßigen Tisch (*mesa de herraje*) dem einzigen Gerät der Zelle, dessen berauschende Macht der Lilienstrauß in der Vase versinnlicht. Diese zweite Thür ist ein großer Wolkenring, den eigentlich die Zelle nicht fasst, ein Ring von Engeln, kleinen und erwachsenen. Links in seiner äußeren Rundung erscheinen sie in Dunkel eingetaucht, rechts in der inneren Fläche hell bestrahlt. Dieses Licht kommt von einer Sonne, — oder vielmehr, es ist eine Lichtstraße, deren Bahn bis in die Region ewigen Sonnenscheines hinaufreicht, und aus ihrer Tiefe spaziert ein zierliches Knäblein herab, so zart, als hätte es sich aus Mutterarmen weggestohlen. Ein Engel in respektvoller Entfernung dient als Wegweiser, der Mönch breitet ihm die Arme entgegen. Gewiss, keine sinnigere Anspielung wäre im Legendenschatz der Kirche zu entdecken gewesen für eine Taufkapelle. Nun durfte jede Mutter, die ihr Neugeborenes als göttliches Geschenk betrachtete, sich dem begnadigten Bruder gleichstellen. Vielleicht war der Gedanke dem Maler selbst aus der Fülle ersten Vaterglücks aufgegangen.

Dies ist das Werk, in welchem Murillos Genius zuerst, ein zum Licht emporsteigender Adler, Raum fand, seine Schwingen auszubreiten. Es ist sehr klar gemalt, Umrisse und Formen bestimmt und rund, der Eindruck reinen Lichts gewonnen durch die vollendete Kunst der Kontraste und Übergänge. Ein gewöhnlicher Maler hätte für die Einheit des Lichts gefürchtet von jener offenen Thür in den Kreuzgang; aber er bedurfte dieses Tageslichts, um die Kraft des übernatürlichen Lichtes zu veranschaulichen.

Santa Maria la Blanca.

Einige der glücklichsten Arbeiten Murillos verdankt man dem Verhältnisse zu einem Geistlichen der Kathedrale, dem Prebendado D. Justino de Neve, seinem langjährigen Gönner und Freunde. In den fünfziger Jahren war eine Erneuerung des Innern der alten Kirche S. Maria de las Nieves, genannt la Blanca, in Angriff genommen worden. Bis 1391, wie die Kirche gleichen Namens in Toledo, Synagoge, war sie jetzt Hilfspfarrei der Kathedrale. Außer der barock schwerfälligen Stukkaturbekleidung (1659) stammten aus dieser Zeit (angeblich 1665 vollendet) vier Gemälde in Schildbogen unter der Kuppel und an den Wänden beider Abseiten. Diese halbkreisförmigen Stücke (*medios puntos*) waren also wieder Ersatz für Fresken.

Sie bezogen sich auf den Marienkultus. Die zwei größeren unter der Kuppel stellten die Gründungsgeschichte der ältesten und größten aller Marienkirchen dar, Sta Maria Maggiore oder *ad Nives*. Das Kultusbild unseres Tempels hieß Sa Maria de las Nieves. Beide sind jetzt in der Akademie zu Madrid. Das dritte war eine Verherrlichung der damals in Sevilla eifrig bekannten Lehre von der unbefleckten Empfängnis (im Louvre 546). Das vierte ist eine Allegorie des Glaubens, insbesondere an eben dieses Mysterium (in Lynford Hall, Norfolk). Alle vier waren von dem in diesem Stück so wohlberatenen Marschall? mitgenommen worden; ebenso sind eine Dolorosa und der Täufer Johannes verschwunden.

Auch hier hat Murillo diese hohen Bogenflächen, wo Lichtöffnungen so gut wirken, mit Visionen, Lichterscheinungen geschmückt. Man könnte die beiden ersten nach einem bekannten Vorbild „Tag und Nacht Murillos“ nennen. Es sind der Traum des römischen Edelmanns Johannes (August 352) und dessen Audienz bei dem Bischof Liberius. Das kinderlose Ehepaar hatte vor, sein Vermögen einem frommen Bau zu weihen. Da der Mader sie nicht im Bette liegend zeigen durfte, so lässt er sie über ihren Beratungen vom Schlaf überrascht werden; sie sitzen, voneinander abgewandt, neben dem unberührten Lager. Völlige Dunkelheit herrscht. Da durchbricht die schwarzen Flöre der Nacht, in rötlichem Schein aus einem Wölkchen herabschwend, eine Gestalt, zart und hell wie die Nebel einer Mondnacht: Unsere liebe Frau mit dem Kind, in schneeweißem Kleid. Vorgebeugt redet sie zu den Schläfern und zeigt auf die blanke Schneefläche des Esquilin. In der linken Ecke des Halbrunds wird uns die Aussicht dahin eröffnet. Es ist das Werden eines tröstlichen, beglückenden Gedankens, nach dem das im wachen Tagesleben erschöpfte Gehirn vergebens rang, der nun in der balsamischen Auflösung des Schlafes — „der des Grams“ und oft auch des Denkens „verworren Gespinst entwirrt“, aus den Tiefen des Geistes emporsteigt.

Das zweite Bild versetzt uns aus der Nacht in die Mittaghelle des römischen Augusttags. Der Papst sitzt in der Vorhalle des Lateran, unter dem Schatten eines purpurnen Vorhangs, seine Silhouette zeichnet sich ab auf der sonnenbeleuchteten Marmorwand gegenüber. Das knieende Stifterpaar trägt sein Gelübde vor. Die vorgeneigte Haltung, die ausgebreiteten Hände des Papstes drücken Erstaunen aus, er hat in derselben Nacht dieselbe Erscheinung gehabt. Der greise Kardinal zur Linken, auf den Krückstock gestützt, in der Sonne stehend, legt die Brille ans Auge, nach der schönen Blondine hin. Während im „Traum" die Lokalfarben reich und gesättigt sind, arbeitet hier die Sonne so stark, dass der Purpur seiner Eminenz und die Gala der Dame im Licht völlig erblassen. Fast die Hälfte des Halbkreises ist der Fernsicht vorbehalten: in der Glut einer sandigen Schlucht windet sich die Prozession des päpstlichen Hofes nach der bezeichneten Stätte, Seine Heiligkeit unter dem Baldachin: in der Wolke kehrt, verkleinert, die Vision des ersten Bildes wieder, über ihrem künftigen Tempel. Welch ein Sonnenstück! Man sieht nicht bloß, man fühlt den Brand eines römischen Sommertags, und dessen Staub, wie Cean meinte. Und ein Bravourstück malerischer Stenographie ist diese Prozession, obwohl jede Gestalt kenntlich.

Im Schildbogen des Seitenschiffs über der Thür einer Kapelle sah man in dunkeln Wolkenmassen eine feine jugendliche Gestalt schweben, den Blick demütig gesenkt, umflossen von orangebräunlichem Schein, die blonden reichwallenden Haare mit goldenem Gewölk verschmelzend. Eine Schar, Halbfiguren, verehren in gläubiger Inbrunst zu ihr aufsehend, das Geheimnis der unbefleckten Empfängnis, welches ein vor ihnen stehender Geistlicher, wie ein Beschwörer die Erscheinung, als Mystagoge ihnen erklärt. In dem Schein steht der Spruch: *In principio dilexit eam.*

Fig. 12. Die Geburt der Maria. Von MURILLO. Louvre.

In der andern Lünette war eine allegorische, aber einnehmend gemalte Darstellung, ungleich heller und farbiger als die erste. Ein ungewöhnlich schönes Mädchen, in weißer Tunika, den brennend roten Mantel über den Schoß gebreitet, hält den Kelch mit der Hostie und zwei Schlüssel in den bis zum Ellenbogen entblößten vollen weißen Armen, die Linke ruht auf dem heiligen Buch. Vielleicht ein auserwähltes Kind von Sevilla, das im Auto den Glauben vorgestellt hatte. Unten wieder, in Halbtönen, Andächtige verschiedenen Alters und Standes: ein Bettler, eine junge Bäuerin mit ihren Kleinen. Ein Engel dahinter breitet eine Schriftrolle aus: *In finem dilexit eam.* —

Wenige Werke können sich in Beliebtheit bei seinen Landsleuten messen mit jenen *medios puntos*. Es ist wohl nicht bloß das allerdings ganz in spanischem Geschmack gedichtete fromme Märchen und seine so durchsichtig klare Erzählung, es ist auch die anmutige Leichtigkeit, mit der er hier seine Sprachmittel handhabt und dem Wunderbaren anpasst. Die Hand, der Pinsel, der dies holde Nachtgesicht hervorgerufen hatte, schien er nicht verwandt der Wundergabe jener Wesen, welche der Glaube mit dem magischen Schlüssel beschenkt, der allerorts nach Belieben die Thür aus der Geisterwelt in die Sichtbarkeit öffnet.

Schon im Jahre 1655 hatte Murillo für die Kathedrale die *Geburt der Maria* gemalt, jetzt die Perle des Louvre. Die Schönheit der Farbe, die sorgfältige, durch gleichmäßige Betonung aller malerischen Darstellungsmittel hervorragende Arbeit, die herz- und sinnerheiternde Bewegung dieser Wochenstube legt die Vermuthung nahe, dass er das Bild als Probestück ansah: die große Leinwand für die Taufkapelle kam ja ein Jahr danach. Eine auf die gleich folgenden Bischofsbilder bezügliche Notiz des Kapitelarchivs nennt ihn damals schon „den besten Maler in Sevilla".

Ein Triumph seiner Kunst aber ist hier, dass sie sich zuerst ganz verbirgt. Das Auge des Laien sieht nur einen malerischen Dithyrambus: einen geschäftigen, plaudernden, jubelnden Knäuel von Gevatterinnen, Zofen, Engeln jeden Alters, Wehmüttern, in allen möglichen, natürlichen und wunderbaren Bewegungen, in rosigem Licht. Aber wie klar und bestimmt sind doch Zeichnung und Modellirung dieser Schultern und Arme, wie wohlberechnet die zusammengestellten Paare, wie sauber verteilt die Geschäfte. Die Hauptgruppe hat er ganz ungezwungen in die Form eines rechtwinkligen Dreiecks gebracht, dessen Hypotenuse etwa mit der Diagonale der Leinwand zusammenfällt, eine Form die auch Correggio anwandte. Diese Hypotenuse soll, wie eine Blumentreppe, den Lichtstrahlen des Fensters einen möglichst steilen Auffallwinkel gewähren. Man weiß nicht, welches Element man für den Schwerpunkt erklären soll: Gruppirung, Farbenharmonie oder die Ökonomie der Lichter. Wie reich und fein zugleich ist die Skala der wonnig leuchtenden Tinten! Rot herrscht; neben dem Karmesin der Stoffe, dem jugendlich blühenden Fleischton, steht der für den Gesamteindruck entscheidende Pfirsichblütton, — in dem üppigen Engel mit den gekreuzten Armen und in der schwebenden Kindergruppe. Dazwischen Gelb, und Dunkelgrün als Ruhepunkt, letzteres in der abschließenden Figur rechts. Obwohl in diesem Raum Sonne und Himmelslicht ihr Wesen treiben, ist doch noch Platz für ein Dämmerungsstück: das Wochenbett mit Arzt und Gatten (um das sich kein Engel bekümmert) könnte Rembrandt so gemalt haben. Der dunkle Grund ist von nicht weniger als drei Lichtpunkten durchbrochen: außer der heil. Anna links der Kamin mit der offenen Thür rechts und die Engelglorie oben in der Mitte: grade über dem am hellsten strahlenden Kindchen im Schoß der Amme. Diese Punkte bilden ein zweites gleichschenkliges Dreieck, in welches das Gruppendreieck eingeschoben ist.

Bildnisse.

Aus demselben Jahre 1655 sind auch zwei seiner besten Bildnisse. Die für den Archidiakonus von Carmona, D. Juan Federigui gefertigten und von ihm in die Sakristei der Kathedrale gestifteten Ganzfiguren zweier Säulen der hispalensischen Kirche, der heil. Erzbischöfe Isidor und Leander, waren Porträts damaliger Beamten derselben, deren Namen überliefert sind. Das vorwaltende Weiß ihres *medio pontifical* (Alba, Mitra, Capa, Kasel von Goldstoff) stimmt trefflich zu dem hellen Kalkstein des ganz farblosen, aber um so üppiger plastisch ornamentirten Prachtraumes, mit dessen plateresker Phantastik ihre vornehme Einfachheit wohlthuend kontrastirt. Der heil. Isidor, ein ehrwürdiger Greis, mit festem Griff den Krummstab fassend, das reich gestickte Pluviale zurückgeworfen, scheint in seine Origines vertieft. Die Milde und Ruhe des Gelehrten, die Reinheit eines in sorgenvollem Amt verzehrten Lebens sprechen aus dem von den Furchen langer arbeitsvoller Jahre durchzogenen weißbärtigen Antlitz. Der heil. Leander, bartlos, wendet den Blick dem Betrachter zu: sein hohles, wie fieberhaft erschöpftes Auge, soll vielleicht den Glaubenseiferer anzeigen: das standhaft und geduldig verfolgte und erreichte Ziel seiner Amtsthätigkeit lehrt der Zettel in seinen Händen, eine Aufforderung an die arianischen Goten, sich der nicäischen Formel anzuschließen.

Auch der heilige *Rodriguez* in der Dresdener Galerie ist ohne Zweifel Porträt, und zwar in jeder Beziehung. Nicht nur der edle, wenn auch etwas harte Priesterkopf, und die Hände (von jeher mit Recht in Dresden bewundert), und die reiche Kasel mit den alterthümlichen Figuren der Apostel Paulus und Andreas, angeblich noch im dortigen Domschatz. Auch der Blick, in den er nicht viel mehr hineingelegt hat, als was er in dem an die Decke des Ateliers

gerichteten Kopf seines würdigen Modells sah. Die edle, fast soldatische Gebärde, mit der er sich dem Engel, der einen Rosenkranz über seinen Scheitel hält, zuwendet, spricht aus, dass er sich selbst als Opfer darbringt. Da er schon die Palme ergriffen hat, so ist ganz in der Ordnung, dass der Schnitt in den Hals ihn wenig stört: er ist nur noch Attribut.

Von seinen engen Beziehungen zu dem hochwürdigen D. Justino de Neve hat der Maler ein Denkmal hinterlassen in dessen lebensgroßem Bildnis, welches einst in dem Refektorium des von ihm dirigirten Hospitals der Venerables hing. Neben ihm sah man ein Gemälde, welches jetzt in der Galerie von Budapest den Ehrenplatz des spanischen Saals einnimmt. Es bezieht sich auf die Bestimmung der Anstalt. In Wolken sitzt die heil. Jungfrau, ihr zur Seite ein dienender Engel, aus dessen Korb der kleine Jesus Brot nimmt und an zwei verschmachtende Pilger verteilt, die von einem Greis vorgeführt werden. Wie sehr Murillo dem Institut des Freundes sein Bestes geben wollte, beweist die einst über der Sakristeithür hängende Conception, jetzt im großen Saal des Louvre (546 bis).

Das Bildnis verdient besonders Beachtung. Es ist das einzige, in welchem Murillo von dem ihm zu Gebote stehenden Apparat der Bildniskunst vollständig Gebrauch gemacht hat. Befände es sich in einer öffentlichen Galerie, man würde ihn gewiss den ersten Porträtisten des Jahrhunderts beigesellt haben. Der in der Vollkraft der Jahre stehende, bleiche Herr sitzt in einem rotledern ausgeschlagenen Sessel, die Arme auf der Lehne ruhend, bequem zurückgelehnt, die Finger in dem kleinen Brevier. Sein ruhiger Blick scheint einem Ankömmling zugewandt, ernst, forschend, aber zugleich höflich ausdrückend, dass er für diese Minuten ganz unser ist. Das dunkle Zimmer, die schwarze Tracht, das auf die regelmäßigen Züge — und die weißen Hände — beschränkte Licht, giebt, zusammen mit der reinen Vorderansicht und dem gradeausgerichteten fixirenden Auge der ruhigen Gestalt etwas fast aufregend Naherückendes. Beim Eintritt in den *drawing room* von Bowood House (Marquis of Lansdowne) ist es, als sähe man unvermutet den Herrn des Hauses sich gegenüber sitzen. Die Umgebung zeigt den gehaltenen Luxus der spanischen Bilduisse des spätern 17. Jahrhunderts: auf dem Tische mit dunkelgrüner Decke eine reiche vergoldete Standuhr, ein großes Volumen mit Goldschnitt. An der linken Seite öffnet sich ein Blick in den Garten, der Eckpfeiler ist von Schlingpflanzen umrankt. Das zottige Wachtelhündchen mit Schellenhalsband und roter Schleife passt auch zum Eindruck einer behaglichen Häuslichkeit.

Weniger vertrauenerweckend schaut D. *Andrés de Andrade*, *portiguero* (*sceptrifer*) der Kathedrale, eine Art Marschall, der den Funktionen und Prozessionen mit seinem silberbeschlagenen Stab (*vara*) voranging. Eine kurze, schmächtige, stramme Figur, auf dünnen Beinen, aber ein Haupt von besorgnisserregendem Hidalgocharakter: trotziger Blick unter zottigen, stets finsteren Brauen, vorstoßendes Jochbein, spanische Stumpfnase und *bigote*, darüber ein barbarisch hoher, krauser, seitlich aufgetürmter Haarwald. Der Grund ist weiß. Diese fracassahafte Gestalt eines wahrscheinlich höchst vortrefflichen und gutmütigen Kameraden und Beamten hat sich einen Begleiter zugesellt, der ihr Ebenbild ist im Hundegeschlecht. Dem riesenhaften, hässlichen Bullenbeißer mit winzigen Augen und wüstem Rachen legt er die Hand auf den Kopf. Vielleicht ist er stolz auf seine Züchtung, vielleicht will er den Folgen einer Missdeutung des Malerstocks und der zudringlich scharfen Blicke des Künstlers vorbeugen (*Northbrook Gallery*).

Das Pradomuseum besitzt das unscheinbare Bildnis des Barfüßerpaters *Caranillas* (897). Ein Kopf mit langem, etwas feist sich rundendem Untergesicht und breiter Unterlippe, augenscheinlich ein jovialer, praktisch klarer und fester Ordensmann; sehr leicht und dünn mit breitem Pinsel hingeworfen, in braunrotem Ton.

Mit besonderem Fleiße ist das Konterfei des *Nicolas Omazurinus* aus Antwerpen (*R. S. Holford*) gemalt, desselben, der des Malers Bildnis in Kupfer stechen ließ. Das Pendant seiner Gemahlin Isabel Malcampo ist verschollen. Das glatte, vornehme Gesicht des Breitkopfs, mit quer über die niedere Stirn gestrichenen Haaren, der beschauliche Blick, die Tracht, schwarz einschließlich der Spitzenmanschetten, würde auch ohne den Schädel, den er mit beiden Händen fasst, den eifrig-devoten Laien erkennen lassen. — Man sieht, alle diese Bildnisse waren wahrscheinlich gute Freunde.

Merkwürdiger Weise ist nur ein weibliches Bildnis bekannt, eine Nonne, die ehrwürdige Mutter Francisca Doroteu de *Villalva*, Gründerin der barfüßigen Dominikanerinnen († 1623; *Sakristei zu Sevilla*). Das abgezehrte, hässliche, leidende Antlitz, die Lippen ans Kruzifix gepresst, ist von fast erschütternder Wahrheit, man glaubt ihm ohne weiteres, dass Lust und Sorge der Erde in diesem Innern nie Zugang fanden. Indes ist das im Jahre 1674 verfertigte Werk

nach der Aufschrift nur die Kopie Murillo's nach einer alten Originalaufnahme.

Darf man aus diesen wenigen Proben einen Schluss ziehen auf Murillo's Grundsätze im Porträt, so wäre sein System gewesen, die Gestalt in reiner Vorderansicht mit gradeaus auf den Beschauer gerichtetem Blick zu geben, und im Vertrauen auf die Wirkung dieses ruhigen Blicks von Andeutung bestimmter Situationen oder Erregungen abzusehen.

Murillo als Charakteristiker.

Von Malern der Empfindung, der „Lebensgeister", der Ekstasen wird man nicht erwarten, dass sie große Charakteristiker sind. Correggio hat keine Bildnisse gemalt, und wie wenig Stoff zu physiognomischer Deutung enthalten, trotz ihres mächtigen Baues, ihrer erregten Mienen- und Gebärdensprache, seine Heiligen und Apostel! Aber giebt es unter den großen Malern der Vergangenheit überhaupt viele, aus denen sich ein Album selbstgeschaffener, idealer und historischer Charaktere zusammenstellen ließe? Wo ist ein Kunstwerk, das sich hierin mit Raffaels Disputa entfernt vergleichen könnte?

Murillo fehlte der Sinn für dramatische Momente und Krisen; er hat die Erzählung historischer Handlungen nicht selten ins Sittenbildliche gezogen. Er bietet uns dann unter großen Namen das Namenlose, das Gattungsmäßige: die Weiber und Kinder am Quell der Oase, die Handwerkerfamilie in der Hütte, die Wanderer auf dem Waldpfade, das Publikum bei der Hinrichtung des armen Sünders. Weniger das Drama als die Umrisse der bewegten Gruppe, in die es sich kleidet. Auch das Feld, auf dem sein physiognomischer Sprachschatz liegt, ist nicht sehr umfassend, er hält sich in einem sehr bestimmten Ausschnitt des menschlichen Farbenkreises.

Gleichwohl würde man ihm nicht gerecht werden, wollte man ihn zu denen zählen, deren Menschen alle einer Familie angehören, die alles in die eine Gussform ihrer Phantasie werfen. Man kann sich heute mit Bequemlichkeit davon überzeugen, dass er doch eine nicht geringe Anzahl fesselnder Charakterköpfe geschaffen hat. Man stelle nur seine Mönche nebeneinander, diese heil. Diego, Felix, Antonius, Franz von Paula, Thomas, man wird finden, dass keiner mit dem anderen vertauscht werden könnte, in Zügen, Temperament, Konstitution und Mienenspiel. Wie gut hat er im heil. Ferdinand den Typus eines tapferen, beschränkt frommen Rittersmanns getroffen! Oder in dem mächtigen Breitkopf seines Santiago (von Mengs gelobt: *bellissima figura*, Prado 863) den treuen Wanderlehrer gezeichnet, der den Weg durch die römische Welt bis zum *finis terrae* auf eisernen Apostelfersen durchmessend die Pilgerstraße für Millionen vorzeichnete!

Seine Methode war angenscheinlich, sich passende Leute zu suchen, wie der Regisseur einer Liebhabervorstellung Personen, in welche die Zuschauer sich leicht finden, wenn sie auch nicht immer ganz mit dem ihnen vorschwebenden Bilde sich decken. An diesen Modellen hat er nicht zu viel verändert, — veredelt oder verallgemeinert. Ihre Wahl ist meist taktvoll. Wahr ist, das südliche Volks- und Klosterleben lieferte ihm noch Menschen genug von einfach großem Wurf. Er griff lieber ins Leben, als dass er sich um authentische Bildnisähnlichkeit bemühte, auch wo er sie hätte finden können, z. B. bei dem heil. Felix, bei Peter Arbues. Selbst in Fällen, wo er das Bildnis kannte und sonst wiedergab, hat er gelegentlich den Charakter frei geschaffen, z. B. bei Thomas von Villanueva. Aus demselben Grunde hat er zuweilen in der Physiognomie desselben Heiligen mehrmals gewechselt. Der heil. Franciscus in der Engelsmusik ist ein ganz anderer Mensch, als der in der Portiuncula; und dieser, obwohl zu derselben Zeit gemalt, gleicht dem in der Umarmung des Kruzifixes gar nicht. Die Schutzpatroninnen S. Justa und Rufina sind jedesmal ganz andere Personen.

Man erkennt hierin ein sanguinisches Temperament, lebend im Augenblick, alle Kraft in den Augenblick werfend und aus ihm die Eingebungen schöpfend, aber auch jene Redlichkeit, die stets von dem aufgetragenen Gegenstand ausgehend, sich nie mit Entlehnungen alten Ateliervorrats begnügt.

An dieser Stelle mag die Darstellung eines Heiligen Platz finden, den erst die Neuzeit, ein Versäumnis der glaubenskräftigeren Vorzeit nachholend, in jenen Coetus aufgenommen hat (und von dessen Kanonisation in S. Peter der Verfasser zufällig Zeuge war). *Pedro Arbues* (Ermitage 374) kniet vor dem Altar, während die beiden Verfolger ihn packen und die Mordwaffe schwingen. Man kann hier beobachten, wie Murillo sich mit einem solchen seiner Natur widerstrebenden Stoff abfindet. Weder der Inquisitormärtyrer, noch der Akt verzweifelter Notwehr, dem er zum Opfer fiel, hatten für ihn etwas Fesselndes. Was er geben konnte, war eine gut angelegte Komposition passender Attituden. Die durchgeführte dunkle Haltung — nächtliche Beleuchtung, ernste Farbe der Draperie, brünette Typen — verrät wohl, dass ihm ein Stimmungsbild vorschwebte.

Aber man braucht noch nicht an Tizians Peter Martyr zu denken, um zu sehen, wie wenig ihm ein solches gelungen ist. Man vermisst die wilde sinistre Leidenschaft der Feinde, ebenso wie den Schmerz und die Erhebung des Märtyrers. Letzterer ist vielmehr, dank einer durch den Engel (eine ziemlich leere, weltliche Figur) vermittelten himmlischen Narkose allen irdischen Erschütterungen entrückt; aufrichtiger: eine bloße Aktfigur. Ein edler, spanischer Priesterkopf, aber keine Spur vom Glaubensrichter, und auch keine von Ähnlichkeit mit dem historischen, harten, hässlichen Steinkopf in der Kapelle der Seo zu Saragossa.

Der Madonnenmaler.

Wie zahlreiche Gläubige Murillo's Marienbilder zu allen Zeiten gefunden haben, zeigt ein Blick auf die Kopien und graphischen Vervielfältigungen: letztere beginnen von dem Augenblick an, wo sie in kupferstechende Länder versetzt wurden. Ihre Beliebtheit steht der Raffaelscher Madonnen nahe. Beide Maler berühren sich in einem Punkt: sie lösten das überlieferte Andachtsbild aus frommer Befangenheit, sie schöpften den Zauber des Lebens aus ihrer landschaftlichen Umgebung, so verschieden auch das Verhältnis ihrer Gestalten zu den natürlichen Vorbildern war. Aber in den Teilen des marianischen Bilderkreises, die sie bearbeiteten, gehen sie sich so zu sagen aus dem Wege.

Fig. 13. Bildnis des Andrés de Andrade. Von MURILLO.

Raffaels eigenste Sphäre war die heil. Familie, das Bild der heil. Jungfrau, verschmolzen mit den rein menschlichen gemütlichen Motiven des Frauen- und Kinderlebens. Er führte das Göttliche zum Menschlichen herab, indem er es zum Träger reiner, *natürlich*-heiliger Zustände machte, er erhebt das Alltägliche durch den Adel der Schönheit und Anmut, durch Musik der Linien und den Aufbau der Gruppe. In dieser schönen Mitte weilt Raffael.

Dagegen die Knechtsgestalt, wo es mit dem Herabsteigen in die Endlichkeit Ernst wird, die Verklärung, wo das Menschliche vom Göttlichen überstrahlt wird diese Endpunkte hat er nur ausnahmsweise berührt; gerade in ihnen aber war Murillo zu Hause.

Der Spanier, der Sohn seiner Zeit und eines anderen Geistes Kind, wenn er seine Andalusierinnen in die heiligen Bilder brachte, blieb der landschaftlichen, der volkstümlichen, ja individuellen Wirklichkeit viel näher als der Urbinate. Seine Marien sind ganz Spanierinnen, geben sich gleich als Spanierinnen zu erkennen, mehr wie die Raffaels als Römerinnen etwa oder Florentinerinnen. Auch Mienen- und Gebärdensprache versetzen uns mehr ins Örtlich-Zeitliche. Er hat wohl jenen Raffaelschen

Bezirk der klassischen Mitte betreten: aber nicht oft, und nur mit beschränktem Erfolg.

Wie zahlreich, wie oft nüancirt sind dagegen jene Scenen der Kindheitsgeschichte, die Raffael nie gemalt hat! In diesen Hirten, in der Flucht, sahen wir die junge Bäuerin, welche ganz zu den Nachbarn gehört, die sie beglückwünschen, oder zu denen sie auf Besuchsreise begriffen ist. Die Zimmermannswerkstatt zeigte uns die fleißige Hausfrau des Handwerkers, welche die Arbeit am Haspel durch einen flüchtigen Blick auf die munter (wenn auch gelegentlich mit einem Rohrkreuz) spielenden Kinder nicht einmal unterbricht. Oder sie sitzt in früher Morgenstunde am Nähkissen, da bringt der Vater das eben erwachte Kind zum Morgenkuss, sie streckt ihm die Arme entgegen (Ermitage 369). Nicht immer färbt ein poetischer Hauch diese Scene; die sorgfältig behandelten Geräte verbreiten eine Werktagsstimmung, selbst im Englischen Gruß.

Freuden und Plagen sind echt, beschränkt und ohne Sentimentalität. Nichts vom Doketismus moderner Kirchenmaler, die uns weltfremde Wesen vorführen, Gäste und Pilger hienieden, die zu der ihnen im himmlischen Rat angewiesene Rolle halb geistesabwesend, halb ergeben sich herablassen. Aber auch ihre Qual ist menschlich echt: Murillo's Pietas ist eine gramzerrissene, durch Kummer plötzlich gealterte Frau, wo kein sanfter Wehmutsschmelz, keine edle Gebärdensprache, die Pein versteinernden Schmerzes auflöst. (Museum zu Sevilla.)

Gemälde kleineren Umfangs, mit Scenen aus der Werkstätte, müssen sehr beliebt gewesen sein. Sie sind sämtlich längst Spanien entführt worden. Meist sind sie in einem klaren, kühlen Tone gemalt, der Grund der Wand wie geschliffener grauer Marmor, die Gewandung den bescheidenen Verhältnissen entsprechend in graugebrochenen, gelben, blassrosa Tinten, die Faktur indes breit und locker. Vielleicht das reizendste (und kleinste) Bildchen ist das genannte der Ermitage, es erinnert in Ton und Touche an Teniers. Mariette nannte es „*tout esprit*“.

Diesen Darstellungen steht nun eine Reihe von Abwandlungen zweier Themen gegenüber, in welchen die irdischen Beziehungen völlig verschwinden.

In der ersten Gruppe stellt er die göttliche Mutter mit dem Kinde dar, als einfaches Andachtsbild, ohne Nebenfiguren und Nebendinge, selbst ohne Büchlein und Vögelchen (an dessen Stelle der Rosenkranz tritt), ganz nur für die Besucher da, ihnen zugekehrt. In der zweiten Gruppe sind selbst diese, wie das Kind, ihr verschwunden, sie ist dem Göttlichen zugewandt, in Schauen und Gebet, ein Bild mehr als menschlicher Reinheit, zeitlos, verklärt, — wie sie Raffael nur ein einziges Mal dargestellt hat.

Zu den Gemälden der ersten Gruppe würde das schon erwähnte Werk (s. I, 154) gehören, das, wenn es wirklich von ihm stammt, wohl die nüchternste, lebloseste, dunkelste Madonna wäre, die man von ihm kennt. Man könnte sie sich dann erklären als ersten Versuch des zum Naturalismus Neubekehrten. Das dicke, fast komisch unbehilfliche Kind ist die Arbeit eines Knechts der Natur. Die großen niedergeschlagenen Augen der Mutter, die breite dreieckige Nasenwurzel, der stark gekrümmte lange Nasenrücken, in eine feine Spitze endigend, die mit unschöner Schärfe gemodelten Lippen erinnern an Byzantinisches; vielleicht war ihm ein altverehrtes Kultusbild als Vorbild gegeben.

Allgemeinen Beifall mag er sich zuerst erobert haben durch die *Rosenkranzmadonna*, aus deren Wiederholungen zu schließen. Sie kommt vor im Pitti (56), im Louvre (547), bei Sir W. Eden, hier bezeichnet: *Murillo. f.*, und war auch in der Aguadogalerie, da hielt das Kind einen Apfel. Das länglich zugespitzte Oval, die etwas scharf gebogene Nase mit starken Falten, das lange Untergesicht, das ist ein Typus, sehr abweichend von denen, mit welchen er später seine Landslente entzückte. Eine stattlich hohe Gestalt; das Auge glücklich, freundlich; bei dem (bekleideten) Kind mit auf die Schulter geneigtem Köpfchen neugierig zutraulich. Sehr viel Umstände sind gemacht mit dem vielfarbigen Anzug, dem bunten Tuch, Kissen, das Kleid ist bauschig, mit vielen tief und dunkel einschneidenden Falten. Die Farben gesättigt, die Behandlung noch hart, der Eindruck gemütlich bürgerlich.

Bald machte er den Schritt zur Einfachheit und Innigkeit in Formen, Empfindung und Darstellung. Man wird der *Virgen del rosario* (Prado 870) vor vielen malerisch reicheren den Preis geben. Auf ganz dunklem Grund treten die beiden Gestalten sehr plastisch hervor; das warme, bei dem nackten Kind sehr weiße Inkarnat gehoben durch die ernst gefärbten (das Kleid hell violett) und dunkel schattirten Stoffe. Ein schönes Beispiel des „warmen Stils!“

Das Kind steht auf dem Schoß und umschlingt den Hals der Mutter, die es ebenfalls umfasst, es schmiegt sich an ihre Wange, also dass die vier großen schwarzen Augen fast in eine wagerechte Linie kommen. Man sieht meist nur diese Augen. Diese ernst innigen Augen sagen, dass beide einander die Welt sind und nichts wollen von der Welt.

Und so begegnen uns überall in dieser Klasse Bilder vollkommener Ruhe, in wechselnder Mischung von glücklichem Genügen und träumerischem Sinnen. Keiner hat die Bedeutung des in senkrechtem Strahl die Bildfläche treffenden Blickes solcher dunklen Augen verstanden wie Murillo. Wo man die Blicke einander zukehrt, da bleibt der Betrachter draußen; hier wird er gewissermaßen ins Bild mit aufgenommen, er tritt ganz anders unter den Zauber der Gegenwart. So wirken diese Darstellungen in ihrer Handlungslosigkeit lebhafter als viel reichere und bewegtere, wie auch unter Michelangelo's Sibyllen die delphische die stärkste Anziehungskraft ausübt.

Die primitive Kunst pflegte auf Kosten der Wahrscheinlichkeit die Teilnehmer der Handlung dem Beschauer zuzukehren, in der Art der Bühne; in unserem Fall aber erscheint das natürlich und augenblicklich begründet. So mag er Mütter, die mit dem Kinde zur Kirche gewallt sind, auf der Steinbank an der Wand sitzen gesehen haben, ausruhend, das Zeichen der Messe erwartend, und die vorbeikommenden Kirchenleute betrachtend. Oft ist der Blick des mit dem Körper teilweise abgewandten Kindes nach vorn augenscheinlich durch eine zufällige Veranlassung bedingt.

Ähnlich, aber erheblich kälter und weniger jugendlich, ist die Madonna im Prado 862, ihr Blick ist forschend und stolz.

Wie in demselben Jahrhundert Poussin, Stanzioni, Ribera, hat auch Murillo sich das sympathische Motiv der Neigung der Mutter zum Kinde aus der Madonna della Sedia angeeignet, wo das innige Zusammenschließen zugleich, im Blick nach außen, den freuden Wiederschein eigenen Glückes zu suchen scheint (*Sir R. Wallace, Duke of Bedford, Vierge de l'auréole* aus der Sammlung *Calonne*, ferner das von Carmona gestochene Bild der Sammlung *T. Aguirre*).

Jenes einfache Thema, durchgeführt mit den reicheren Mitteln, die er in der Folge gefunden, liegt auch mehreren gepriesenen Gemälden zu Grunde, Galerieperlen, die das Ausland erbeutet hat.

Es war ein besonderes Glück für Murillo's Ruf, dass er in Florenz durch ein Werk vertreten ward, in dem er sein Instrument so meisterlich spielt, dass man selbst in solcher Umgebung ein neues Blatt der Farbenkunst vor sich aufgeschlagen fühlt, — und von einem Spanier! Jene Härte, Undurchsichtigkeit, Schwere, mit denen das Genie der Koloristen zu allen Zeiten kämpfte, hier sind sie, wie nirgend sonst, verschwunden im Element des Lichts und der Farbe, durch deren Kraft die Gruppe, aus schwärzlich-grauem Luftgrund diesmal, hervordringt. Das wie im Sonnenschein strahlende Inkarnat, besonders der Leib des Kindes, steht vor dem Dunkelblau des Mantels, dem kühlen Blassrosa des Kleides mit seinen Falten in gesättigtem Ton, wie die Flamme, die aus dunklem, brennbarem Stoff aufsteigt. In Formen und Ausdruck bemerkt man eine gewisse Zartheit, einen sanften *languor:* das Oval, die etwas matten oberen Augenlider, der Ansatz des Halses, ein Stich ins Grüne im Fleisch, das alles giebt dem Kopf etwas ausgesucht Delikates. Dagegen sind die Hände schön, aber stark, fast männlich. Die biegsamen Formen des Kinderleibchens kommen durch die augenblickliche Umdrehung des Lockenköpfchens zur Geltung. Die Kunst der Modellirung der hellen Haut in vollem Licht, besonders in den übereinander stehenden, gleichwertigen Teilen, findet sich ähnlich nur bei den ersten Venezianern. Der Eindruck der Grazie, der alle Bewegungen und selbst die Ruhe so gebauter Wesen umfließt, wird gefördert durch die Behandlung der Gewandung, welche die Gestalt in weiter freier Umhüllung umspielt und mit scharfen Lichtblitzen in horizontaler und diagonaler Richtung überschneidet: ihr Sitzen dünkt uns wie Schweben. Alles scheint ohne Mühe der Hand entquollen, wie die Morgensonne die Farben der Erde entzündet.

Sie schwebt wirklich in dem Gemälde der *Dudwich-Galerie*, wo Murillo einmal die Steinbank mit einem Wolkensitz vertauscht hat, der über dunkler Tiefe ins helle lichte Blau emporragt. Die mit leichter Röte überflogenen Züge sind von seltener Reinheit und Schönheit der Linien. Der Blick ist träumerisch-lieblich, die Seitenneigung des Kopfes von leichter Anmut. In dieser Region hat nun auch das Kind eine Ahnung seiner Würde, die Züge wurden absichtlich veredelt.

Ihr nahe steht die Madonna der Galerie des *Hung*, wo das nackte stehende Kindchen die Hand segnend bewegt. Die übliche Umgebung ist hier völlig gestrichen, nur dekorativ abgefertigte Wolkenmassen, die Engel fehlen ganz, aber um so unwiderstehlicher wirkt der sorgsam ausgeführte Kopf. Längliches Oval, schmaler gerader Nasenrücken, dunkelbraune Augen mit schwarzen Wimpern unter kräftigen Bogen der Brauen. Dieses feinste von allen Madonnengesichtern Murillo's erhält durch einen Zug sanften Sinnens einen unaussprechlichen Reiz. Sie steht den edelsten Gebilden italienischen Formensinnes mindestens gleich.

In dem Bilde der *Galerie zu Dresden* hat er ein sonst in dieser Gruppe nicht vorkommendes Motiv

des Blickes versucht: sie schlägt die Augen auf nach oben, dabei öffnet sich der Mund wie in lebhafterem Atmen. Man weiß nicht, ist es der Seufzer tiefen dankbaren Mutterglücks, oder einer Ahnung des Schwertes, das ihr durch die Seele gehen wird. Das Oval, breiter als sonst im Jochbein, im Kinn zurückweichend, die undulirenden Linien von Nase und Mund, das Hellbraun der Iris giebt zusammen mit dem Blick dieser Madonna ein weiches, schmelzendes Wesen. Dazu stimmt der silberbleiche Ton: das Grau im Fleisch, der hell neblige Grund, die

Fig. 14. Santa Justa.

Fig. 15. Santa Rufina.

lockere Pinselführung — wie Wellengekräusel. Dies Bild muss alles ringsum ins Schwere, Dunkle herabdrücken.

Zuweilen macht sich eine stark südliche, rassenhafte Art bemerklich. Nirgends mehr als in der dunkeln, schwermütigen Jungfrau des Museums zu *Sevilla* (Laurent 1073) Ein Kopf von länglicher Form, bleicher Farbe, starken Brauen, von schweren, schwarzen Wimpern verschleierten Augen. Das Kind liegt auf dem Rücken, dreht aber die Augen nach vorn, der Künstler wollte hier nichts feierlich Förmliches. Ein solches Bild mag Tubino vorgeschwebt haben, wenn er Murillo's Madonnen „Anteil an dem träumerisch-melancholischen Wesen des arabischen Gemüts" zuschreibt. Sie ist ein Bildnis, und sonst nie wiederholt. Das fahle Rot des Kleides, der gelbbraune Grund stimmt zum Gesicht.

In ganz anderer Weise tritt das volkstümliche Element hervor in dem Gemälde der Galerie *Corsini* in Rom. Es sieht aus wie eine ausgeführte Modellstudie, ohne Abzug und Zusatz. Eine junge Frau vom Lande hat, von dem Wege am heißen Tage ermüdet, im Schatten eines epheuumrankten Mauerpfeilers zwischen Gebüsch auf einem Steine sich niedergelassen und eben ihr Knäblein gestillt. Wie fällt nach den vorigen die kerzengerade Haltung der rastenden Frau auf, der gleichgültige Blick, das derbe Sitzen des Knaben! In der That, *ist* es eine Madonna? Der Katalog hat diese Benennung nicht gewagt: *Donna con bambino.* Besonders würde dagegen sprechen die vom heil. Offiz perhorrescirte Enthüllung eines Fußes, die ungewöhnliche landschaftliche und zwar wüste Umgebung. Indessen, wenn es sonst der Himmlischen beliebt, sich in sehr verschiedenen Gestalten (sogar von schwarzer Hautfarbe!) verehren zu lassen, wenn sie jedem Stand und Stamm gleich nahe treten will, warum sollte ihr

ergebener Maler nicht einmal auch eine solche Zigeunermadonna haben wagen dürfen? Die sehr großen, runden Augen, die dünne Nase, das kleine Kinn, die dichten, wie eine Mütze das Antlitz einfassenden Haare, erinnern an Frühmittelalterliches. Gewiss ist, dass die Mutter Gottes bei ihm nie tiefer in menschliche Niedrigkeit herabgestiegen ist. Nach jetziger Konstruktionsmethode künstlerischer „Entwickelung" müsste dieses Werk zu seinen ersten Versuchen gehören, dem die oben besprochenen als Belege des sich läuternden Form- und Schicklichkeitsgefühls gefolgt wären. Aber die Einheit des Modells mit den der heil. Rufina aus der Kapuzinerkirche und die Malweise versetzen sie in die späteren Lebensjahre. Solche Freiheiten erlaubt sich kein junger Künstler, solche „Wunder der Farbe" (Jakob Burckhardt) vollbringt kein Auge des Anfängers!

In jener Galerie spätitalienischer Schulen ist ihr Anblick wie ein Atemzug ozonreicher Waldluft in schwülem, parfümirtem Stadtdunstkreis; einen Hauch andalusischen Aromas hat sie mitgebracht nach Trastevere.

Man werfe nun einen Blick auf die *Karmelitermadonna!* (Galerie D. Sebastian in Pau.) Das Ordenshabit, das sie trägt, hat sie in eine bleiche, trübe Nonne verwandelt.

Nur einmal hat Murillo die Mutter Gottes *stehend* in den Wolken gemalt, wahrscheinlich auf Wunsch eines Bestellers und im Anschluss an altverehrte Kultusbilder, wie die Antigua der Kathedrale. Es ist die durch ihre seltsamen Schicksale bekannte *Vierge coupée* (in Lokinge, Colonel Lindsay). Der Kopf war in Sevilla herausgeschnitten worden, und dann, wie auch das ergänzte Bild, eine Zeitlang auf eigene Hand durch die Welt gewandert. Es ist eine hohe Gestalt, umhüllt von dem über den Kopf gezogenen blauen Mantel, das Antlitz von sanfter, reiner, etwas allgemeiner Schönheit und mütterlicher Milde. Das Kind, angelehnt auf ihrem Arm sitzend, ist hübsch, aber wenig bedeutend. Man hat das große Bild mit der Sixtinischen Madonna verglichen: diese Ähnlichkeit liegt zunächst im Äußerlichen: die Sprache der Augen, die Bewegung fehlt freilich.

Eine Zusammenstellung, wie die hier versuchte von Variationen desselben so einfachen Motivs, ist für die Beurteilung des Künstlers lehrreich. Sie veranschaulicht die Mannigfaltigkeit der plastischen Formen, des geistigen Inhalts und der malerischen Mittel, die ihm zur Verfügung stehen und Wiederholungen jeder Art ersparen. Diese Mannigfaltigkeit kommt hier nicht bloß vom Wechsel der Modelle oder von den natürlichen Wandlungen der Jahre. Sie ist auch keine selbstverständliche Folge der Unerschöpflichkeit, dieses Monopols der Großen. Ebenso Hochbegabte haben nicht bloß für denselben Gegenstand, sondern für sehr verschiedene, für christliche Jungfrauen und griechische Göttinnen, Heroinen und Nymphen, für Venus, Minerva und Juno immer nur dasselbe ihrer Sinnlichkeit eingebrannte Gebilde gefunden, wir sehen sie stets auf demselben Niveau der Formen- und Seelensprache sich bewegen.

* * *

Neben diesen einfachen, fast handlungslosen Bildern der göttlichen Mutter mit dem Kinde, giebt es eine zweite, jedoch weniger zahlreiche Klasse, wo beide nicht mehr dem andächtigen Betrachter, sondern einander zugewandt sind, sei es im Austausch von Empfindungen und Liebkosungen, sei es in den häuslichen Beschäftigungen der Kinderstube. In einigen wenigen Stücken, wo der heil. Joseph oder andere Verwandte hinzutreten, wird dann daraus eine heilige Familie. Hier ist Maria immer eine schöne, blühende, heitere, selten ganz junge Mutter, zuweilen auch mehr weltlich vornehm als in jener ersten Klasse, das Kind oft lebhaft, ja ungebärdig.

Der Preis gebührt wohl dem poetischen Bild der Galerie von S. Telmo (*Nuestra Señora del alhaja*), wo die reizende junge Frau den auf ihrem Schoß rücklings ausgestreckten *Bambino* in Windeln einzuschließen versucht, und zwei holde himmlische Musikanten, in goldenes Zwielicht getaucht, seine Unruhe mittelst Geige und Mandoline zu sänftigen streben. Mit großer Kraft der Farbe und des Helldunkels ist eine Madonna in England (Lord Overstone) gemalt, sie blickt lächelnd auf das nackte, übermütige Kind, das sich, zurückschielend, mit beiden Händen an ihr Kleid klammert. In einem anderen Bild, (aus dem Besitz der Königin Christine, bei Baron Rothschild), ist es eine hohe Gestalt, die das auf ihrem Knie stehende, sich anschmiegende Kind umfasst. — Mehrmals kommt das Motiv des auf ihrem Schoß oder vor ihr ausgestreckten, schlafenden Bambino vor, den sie vorsichtig aufdeckt und wohlgefällig lächelnd betrachtet; der heil. Joseph dahinter sieht zu. Hier ist jedoch die sich aufdrängende Erinnerung an den Urbinaten dem Sevillaner nachteilig.

In der großen heil. Familie Louis XVI. im Louvre ist das Vorbild florentinischen Gruppenaufbaues unverkennbar. Maria, eine fast üppige Frau, in hellrotem Kleid, sitzt auf einem Stein der Wildnis; sie stellt der alten Elisabeth mit ihrem Johannes den Jesusknaben vor. Der etwas süßliche, nackte

Knabe steht auf ihrem Schoß, scheint aber nicht recht zu fassen, was das bedeutet; sie sieht mit Glück und Stolz zu ihm hinauf, als flüstre sie: *hermoso niño!* Hätte der Maler doch bloß diese Wildnis gemalt, mit einem dunklen Waldgrund etwa! Aber in der Schulterhöhe der Maria beginnt eine beschattende Wolkenschicht, und darüber schwebt in etwas flauem, visionärem Licht der von Engeln getragene heilige Vater und die Taube. Dies große, beliebte Werk steht in Haltung und Kraft nicht auf des Meisters Höhe, so geschickt auch alle Figurenelemente zu einem neuen schönen Ganzen verbunden sind.

Ein Gegenstück in rein spanischem Geschmack ist das große Bild, der „Pedroso Murillo", welches den Maler in der Nationalgalerie zu London (Nr. 13). nicht eben glücklich, vertritt. Hier ist die Mittel- und Hauptfigur ein lieblich unschuldiger, blonder Knabe von zwölf Jahren. Die Eltern, bereits in die Christologie eingeweiht, knieen tiefer zur Seite, aber den Verehrern zugewandt, ihr Kind präsentirend. Es blickt nach oben, wo seine *himmlische* Verwandtschaft erscheint, der Greis und die Taube. Die Achsen beider Triaden fallen zusammen; also an der Stelle malerisch-freien Aufbaues die geometrische Symmetrie des theologischen Programms. Doch ist es von der Hand des Meisters und aus seiner letzten Zeit, angeblich in Cadiz gemalt.

Ofter erscheint die Mutter Jesu als Vision, Verehrern eine Weisung gebend (wie im Traum des Römers), noch häufiger aber begnadigten Klosterbrüdern ihr Kind reichend. Ihr Herabbeugen, die Gebärde mütterlicher Sorgfalt ist fein und wahr, mitunter von fast Correggiesker Anmut. Ganz im italienischen Geschmack ist ein kleines Bild von reicher schöner Farbe, in dem er einmal das Feld der *sante conversazioni* gestreift hat (in der *Hertford Gallery*). Es hieß *La Vierge aux anges*, von den die in Wolken thronende Maria verehrenden jungfräulichen Engeln. Sie wendet den huldvollen Blick nach einer Versammlung von Heiligen tief unten: dem Täufer, S. Franciscus, S. Justa und Rufina. Ebenda ist auch ein kleiner Sposalizio, der Mengs sehr gefiel.

Zu seinen spätesten Muttergotteserscheinungen dürfte die Madonna des heil. Ildefonso gehören. Dies große Bild ist vielleicht von allen im Museum des Prado (869) dasjenige, an welches er die meiste Mühe gewandt hat. Der Erzbischof von Toledo, die Kasel nachts in seiner Kathedrale aus himmlischer Hand empfangend, trägt die harten häßlichen Züge eines in den Geschäften und Prozessen seines Sprengels ergrauten Kanonisten. Seine Gönnerin ist eine große Dame, deren Antlitz infolge der Ansprüche, welche Etikette und Devotion an sie stellen, einen Zug von schläfriger Abspannung bekommen hat. Die Engel, eben ausgewachsene Mädchen mit weichlichen Gesichtern, die lange schlafen und den größten Teil des Tages im Zaguan oder hinter dem *Mirador* hocken, stets gelangweilt, bis es zu Tanz oder Toros geht, können dem Akt keinen rechten Geschmack abgewinnen. Dennoch ist das Bild, für unser Empfinden abstoßend, als Gemälde interessant. Es ist gemalt mit vorherrschend kühlen, hellen, gebrochenen Farben, zwischen denen jedoch, in einigen Gewandstücken, ein schönes Himmelblau, Hellgrün, Dunkelrot das Auge erfrischt. Vor allem aber drängt sich, in vollem Licht ausgebreitet, der Hauptgegenstand auf: die himmlische Stickerei. Ein Maler von heute würde mit wenig Änderungen aus dem Prälaten einen alten Tuchhändler machen können, welcher der Señora einen reichen Stoff empfiehlt; wie in Wilkie's bekanntem Gemälde des Hausirers.

Nur ein einziges Mal hat Murillo das Kind Maria gemalt, als Schülerin ihrer würdig hohen Mutter (Prado 872). Wenn es dem alten Pacheco gelungen wäre, den Gegenstand in den Geruch der Ketzerei zu bringen, so hätte diesem Gemälde dort ein ähnlicher Erfolg beschieden sein können, wie der Messe des Marcellus, mit der einst Palestrina das Vorurteil der tridentinischen Väter gegen das musikalische Hochamt besiegte. Diese zwölfjährige Maria ist gewiss das Bildnis eines Töchterchens aus edlem Hause; die Züge, die gebogene Nase kommen nirgend sonst vor, auch der Haarputz ist modisch, der einzige Schmuck ist die Rose. Die klugen, braunen Augen, fest auf die der Alten gerichtet, erinnern an das Wort: Maria bewahrte alle diese Worte in ihrem Herzen. Wir glauben ihr anzusehen, dass sie auch Fragen stellen wird, welche jede andere Lehrerin, außer der heil. Anna, in Verlegenheit bringen würden. Es ist gerade das Alter, wo bei diesen Kindern des Südens das Flämmchen der Intelligenz am lautersten brennt; oft machen es dann die Liebesromane, die Bigotterie und das Fehlen vernünftiger Beschäftigung trüb und qualmig. Aber der Freund der Malerei denkt kaum an dergleichen. Das aus den letzten Jahren stammende Bild ist eines der besten Beispiele des Systems, nach welchem Murillo, wenn es der Gegenstand möglich machte, damals malte. Es ist ein selbstgeschaffenes System, das mit denen venezianischer und niederländischer Koloristen keine Ähnlichkeit hat, obwohl es ihnen ebenbürtig ist.

Auf neutralem Hintergrund, einem mehr oder

weniger hellen, durchscheinenden Nebel vergleichbar, sei es als einförmig leere Fläche, sei es als wolkenbedeckte Ferne — auf diesem farblos kühlen Grunde kommen die Gestalten hervor, ziehen das Auge an durch die Klarheit und Bestimmtheit ihrer pastosen Farben, ihrer wechselweise sich hervortreibenden dunklen und hellen, kalten und warmen, gesättigten und gebrochenen Tinten. Auf dem Antlitz sammelt er das vollste, immer warme Licht, tränkt das Fleisch mit Sonnenschein. Ein dünnes, schleierartiges Schultertuch von graugrünlichem oder graupurpurnem Ton trennt den Hals von den farbigen Stoffen des Kleides.

Man kann sich die Bezeichnung *„vaporoso“* hier gefallen lassen. Sie will sagen, dass er die Härte des Umrisses und der Fläche verflüchtigte, dass er zwischen Auge und Gegenstand das Medium von Luft und Licht schob, welche das durchgelassene Bild sich verähnlichen, — als verrauche die Oberfläche, ein farben- und lichtgedrängter Dunst, in der Luft; oder als seien die farbigen Gestalten nur eine Erscheinung der Lichtbrechung in jenem grauen Medium, wie der Regenbogen auf der Regenwand.

Die Farbenharmonie ist vom feinsten Geschmack. Er stellt warme, leuchtende Farben, von gesättigter Tiefe, zusammen mit kühlen oder in Grau gebrochenen, und zwar sind die letzteren meist dem Raume nach überwiegend; eine sehr lebhafte Farbe von kleinem Umfang (z. B. grün, karmesinrot) schiebt sich dazwischen. Weiß giebt den Maßstab für Wert und Ton. z. B. Graublau, Grauviolett, Lila neben Gelb, bald hell, bald dunkel. Tiefes Grün und Blaugrün neben Stumpfrosa mit breiten blassen Lichtern; Dunkelblau und Orangebraun, Hellblau und Pfirsichblüte. Im Bilde der heilige Anna herrschen gelbe und gelbbraune Tinten, nebst mattem Karmesin und wenig Grün.

So kann Murillo in Tagesbildern ganz farbig sein, ohne Ruhepunkte farbloser Schatten, und wird doch nie bunt. Die der dunklen, kalten Seite des Spektrums angehörigen Farbenflächen verleihen der Harmonie das Gepräge der Vornehmheit; die warmen, hellen, zusammen mit den Lichtdurchbrechungen des Grundes, zwischen Wolken oder durch ein Thor nach einem hellem Marmorbau, geben die Heiterkeit der Lichtfülle.

Sphinx im Parke von Schlosshof.
(Vergleiche S. 219.)

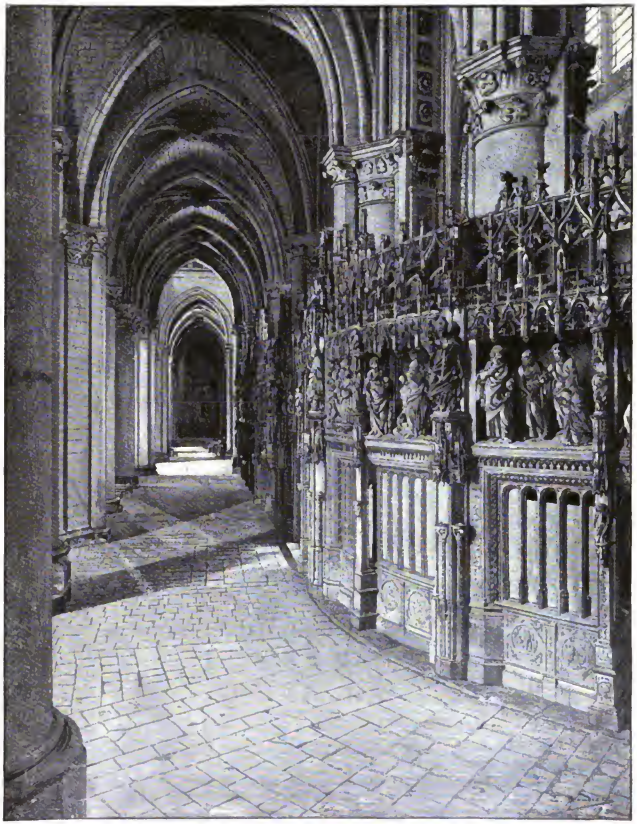
BÜCHERSCHAU.

Louis Gonse, *L'art gothique*. 488 S. 4. Mit 28 Tafeln u. 284 Abbildungen im Text. Paris, 1890. Ancienne Maison Quantin. Preis: 100 und (auf Japan) 250 Frcs.

R. G. Während in Deutschland die Beschäftigung mit der Gotik von dem Studium der Renaissance einigermaßen zurückgedrängt worden ist, macht sich in der kunstgeschichtlichen Litteratur Frankreichs während der letzten Jahre eine Vorliebe der Forschung für die einheimische mittelalterliche Kunstthätigkeit bemerkbar. Gewiss ist diese Strömung geschichtlicher Bemühung um die Blütezeit der französischen Gotik keine zufällige Erscheinung.

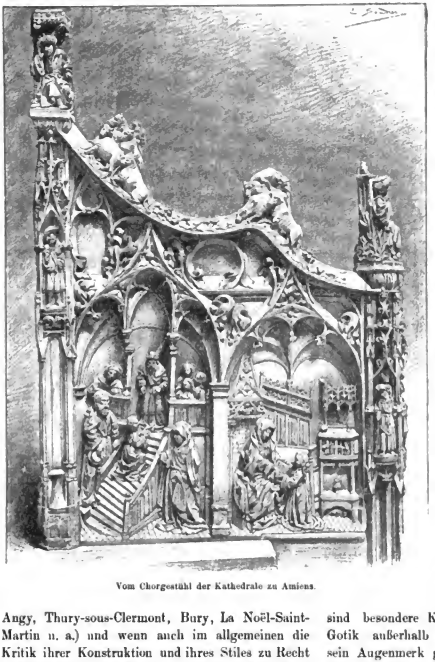
Unbestritten ist seit der großen Bewegung der Kreuzzüge die Hegemonie Frankreichs in der Bildung und Gesittung des mittelalterlichen Abendlandes, unabweisbar auch, seit jener Zeit kraftvoller Expansion nach außen, der Vorsprung Frankreichs in den bildenden Künsten. Wie die höfische Poesie und Sitte der Nordfranzosen und Provenzalen zu einem Muster wurde für die Dichtung Deutschlands, wie die hohe Schule von Paris die scholastische Weisheit aller Welt lehrte, so gab auch die bildende Kunst der Ile-de-France ein Beispiel eigenartiger Gestaltung, so groß und zeitgemäß, dass ganz Europa ihr folgte. Mit Recht erblickt daher der Franzose im gotischen Stile eine nationale That, in seiner Ausbreitung einen Triumph des nationalen Genius und in der Erzählung seines Werdens und Wachsens eine patriotische Pflicht. In diesem Sinne auch hat *Louis Gonse* seine Aufgabe aufgefasst und als ein ebenso sachkundiger wie geschmackvoller Freund alter Kunst gelöst. Sein prächtiges Buch über die gotische Kunst wirbt um die Anteilnahme aller Gebildeten, es ist kein exoterischer, nur für die engen Kreise kunstwissenschaftlicher Forschung bestimmter Traktat, sondern ein anziehend geschriebenes Bekenntnis sorgfältiger Studien, nach umfassendem Plane klar gegliedert, verehrungweckend für die alte gute Kunst, fesselnd und anregend durch Bild und Wort. Ohne Zweifel entsprach das Werk einem wirklich vorhandenen Bedürfnis, denn eine zweite Auflage des kostbaren Bandes ist bereits im Drucke.

Dass der Schwerpunkt der Gonseschen Schilderung in der Betrachtung der kirchlichen Architektur liegt, ist natürlich. Ist ja im Mittelalter die gotische Architektur die große Herrscherin, welche den übrigen Künsten und Gewerben ihre Gesetze giebt. Nach interessanten Mitteilungen über den Gang der Studien, über die Gotik in Frankreich, holt der Verfasser weit aus, um das Werden des gotischen Stiles zu erzählen und gerade seine Erörterung ihres Ursprungs, ihrer rudimentären Form und ihrer ersten Verbreitung bildet in dem Buche einen der Teile, die auch dem Fachmann zu denken und bedenken geben und neuen Stoff der Belehrung beibringen. Nach einem kurzen Überblick über die Wölbungskunst früherer Zeit geht Gonse aus von der Betrachtung des romanischen Gewölbebaues in Frankreich und weist in ihr hin auf die mannigfachen Ansätze zur Kreuzrippenwölbung (voûte sur croisée d'ogive), dem Keime, dem „principe générateur", welches die ganze Umwandlung zum Strebesystem der Gotik hervorruft. Als ein organisches Produkt romanischer Wölbungstechnik erscheint dies scema novum zuerst konsequent und systematisch verfolgt in der Ile-de-France. Gewiss kann der Vorgang auch anderwärts nachgewiesen werden — wenn auch nicht so häufig wie gewöhnlich angenommen wird, denn viele der gewöhnlich in Südfrankreich hervorgehobenen Versuche waren zu früh datirt worden, — aber es sind nur isolirte Erscheinungen, unfruchtbar für die systematische Stilentwickelung. Der Ile-de-France, genauer jenem Gebiete, in dessen Mitte etwa Senlis liegt, während es eine Linie, welche Paris, Mantes, Beauvais, Noyon, Soissons und Château-Thierry mit einander verbindet, als Grenze umschließt, kann der Ruhm, die Geburtsstätte der gotischen Architektur gewesen zu sein, nicht bestritten werden. Ausgehend von den grundlegenden Forschungen, welche Lefevre-Pontalis über die kirchliche Architektur der Diözese von Soissons angestellt hat, sucht Gonse im Ausgange des 11. Jahrhunderts, ein halbes Jahrhundert vor dem ersten datirten gotischen Bau, — der von Abt Suger erneuerten Grabkirche der Könige in Saint-Denis, — nach den Rudimenten des neuen Stiles, welche um 1125 in organischer Fortbildung



Chorumgang der Kathedrale von Chartres. (Anfang des 13. Jahrhunderts

so weit gediehen waren, dass sie die bestimmte Form von Merkmalen der sog. Übergangsperiode, welche der Verfasser bis 1160 führt, angenommen hatten. Die Monumente, auf welche er seine Beweisführung stützt, sind meist wenig bekannte kleinere Landkirchen (Morienval, Béthisy-Saint-Pierre, Cambronne, Angy, Thury-sous-Clermont, Bury, La Noël-Saint-Martin u. a.) und wenn auch im allgemeinen die Kritik ihrer Konstruktion und ihres Stiles zu Recht bestehen wird, so dürfte doch in einzelnen Fällen eine Nachprüfung namentlich in chronologischer Hinsicht sich als notwendig erweisen. „Style ogival primaire" nennt Gonse die weitere Entwicklung von der Mitte des 12. Jahrhunderts an bis zum Regierungsantritt Philipp Augusts, — von der Vollendung der Gruftkirche von Saint-Denis (1144) bis zur Einweihung des Chors der Notre-Dame zu Paris (1182). In dieser Periode ist der Stil vollständig ausgebildet und ausgebreitet; unter der Regierung Philipps II. (1180—1223) entstehen und werden vollendet, wachsen die meisten großen Kathedralen Frankreichs, die hervorragenden Kirchen des königlichen Domaniums, Burgunds und der Champagne. Ein großer Zug weht durch die Zeit, die königliche Macht befestigt sich, das Bürgertum strebt auf, kommunale Rechte werden gewonnen, eine tiefe, opferwillige Religiosität beherrscht die Gemüter und drängt zu zahlreichen Stiftungen und Kirchengründungen. Gonse's Darstellung dieser Blütezeit der Gotik, welche unter Ludwig dem Heiligen zu Ende neigt, schöpft aus dem Vollen, berücksichtigt alle in Frage kommenden Momente (wenn auch die Korporationsbildungen, die liturgischen Neuerungen, die Verdienste der Mönchsorden nur sehr kurz berührt werden), erzählt anschaulich die großen Kathedralbauten, verweilt gern bei der ästhetischen Würdigung ihrer mannigfachen Vorzüge. Je mehr der Stil sich auswächst und in freiere Formen ausspielt, je mehr er rationell ausgeklügelt und dann dekorativ ausartend wird, — vom Ende des 13. Jahrhunderts an bis an die Schwelle des 16. Jahrhunderts — desto schneller wird auch das Tempo in Gonse's Schilderung. Der Gotik im Dienste profaner Bauthätigkeit, dem Burgenbau sind besondere Kapitel gewidmet. Auch auf die Gotik außerhalb Frankreichs hat der Verfasser sein Augenmerk gerichtet; allerdings kam es ihm dabei besonders auf die Nachweise französischen Einflusses an; für die Erörterung selbständiger Regungen, wie sie im deutschen Norden z. B. leicht nachzuweisen sind, bot der Rahmen seines Werkes keinen Raum. Mehrere Irrtümer, welche bei der Besprechung der gotischen Bauten außerhalb



Vom Chorgestühl der Kathedrale zu Amiens.

Frankreichs unterlaufen sind, das zähe Festhalten an dem „byzantinischen“ Einfluss u. dergl. will ich bei einem Teile des Werkes, der auf Selbständigkeit der Nachforschung keinen Anspruch macht, nicht besonders hervorheben. Sagten wir ja schon, das der Nachdruck auf der Behandlung der gotischen Kunst Frankreichs liegt. Wie von der Architektur, so gilt das auch von den kurz das Wesentliche zusammenfassenden Kapiteln, welche sich mit den zeichnenden Künsten, der Plastik, dem Kostüm und Mobiliar beschäftigen. Auch da zeigt sich Gonse als Herr seines Stoffes. Die Malerei und Skulptur, welche in Frankreich bewunderungswürdige Werke hinterlassen haben, hat Gonse mit besonderer Sorgfalt und Liebe bearbeitet: in großen Zügen freilich, aber mit feinem Urteil und anregendem Eifer. Bei der Besprechung der übrigen dekorativen Künste — vorwiegend dekorativ sind in gotischer Zeit ja auch Malerei und Plastik — Glasmalerei, Tapisserie, Emaillerie u. s. w., wird freilich an die guten Rechte Frankreich benachbarter Kunst mehr zu erinnern sein, als es der Verfasser für nötig hält.

Alles in allem ist Gonse's Arbeit eine ebenso verdienstliche wie im allgemeinen befriedigende Lösung der schwierigen Aufgabe: die gotische Kunst durch das Wort dem Interesse aller Gebildeten nahe zu bringen. Dass auch die Wissenschaft dabei nicht zu kurz kommt, hoben wir gleich zu Beginn unserer Anzeige hervor. Die klare und fesselnde Schilderung des Verfassers findet eine ausgezeichnete Stütze in der schönen Illustration des Werkes. *E. Boudier,* von dem die Textabbildungen (mit ganz wenigen Ausnahmen vorzügliche Zinkätzungen) herrühren, hat es meisterhaft verstanden, archäologische Exaktheit der Aufnahmen mit malerischer Wirkung zu vereinen; seine Architekturzeichnungen können als Muster hingestellt werden. Unter den Tafeln, die durchweg gut sind, verdienen hervorgehoben zu werden: eine feinsinnige Radirung *Gaujeans* nach einer Madonna Jean Fouquets, die Radirungen *Guérards* und die vorzüglichen Chromotypien und Chromolithographien. Im Druck und in der Illustration waltet vorbildlicher Geschmack, — möchten unsere Verleger sich an der soliden Technik dieser Buchausstattung ein Beispiel nehmen und möchte vor allem das liebe Publikum seinen Geschmack daran läutern!

KLEINE MITTEILUNGEN.

— *Gontards Geburts- und Todesjahr.* In Gurlitts Geschichte des Barock und Rokoko findet man im dritten Bande mitgeteilt, dass *Karl von Gontard,* der talentvolle Architekt Friedrichs des Großen, 1738 geboren und 1802 gestorben sei. Diese Angaben sind unrichtig; Gontard ist *1731* geboren und auf einer Reise nach Schlesien *1791* in *Breslau* gestorben. Ich beziehe mich dabei auf folgende Beweisstücke: 1) In dem Taufbuche der oberen Pfarrkirche in Mannheim liest man eine Eintragung, die mir durch gütige Vermittelung des Herrn Oberst v. Gontard in Berleburg in beglaubigter Abschrift zugänglich gemacht worden ist. „Anno Domini 1731. Januarius 13me. Baptizatus est *Carolus* Philippus Christianus filius legitimus Alexandri Gondhard et Elisabeth kurzii conjugum“. — 2) Die „Berlinischen Nachrichten“ von Staats- und Gelehrtensachen bringen am 20. September 1791 unter den „Todesfällen“ eine den Major v. Gontard betreffende Anzeige. Sie lautet wie folgt: „Das am 23. dieses erfolgte Ableben meines Ehegatten, des königl. *Majors v. Gontard,* der im 58. Jahre seines Alters [1]) an Entkräftung verstorben ist, mache ich allen unsern Verwandten und Freunden unter den wehmütigsten Empfindungen hierdurch bekannt und verhülte alle schriftliche Beileidsbezeugung. Breslau 25. September 1791. Die verwitwete Majorin v. Gontard und deren Kinder.“ Hiernach werden Geburts- und Todesjahr in Naglers Lexikon, in Lübke's Geschichte der deutschen Kunst, bei Woltmann „in der deutschen Biographie“ und in fast allen andern Kunsthandbüchern richtig zu stellen sein. Richtig giebt den Todestag nur F. Meyer an in den „berühmten Männern Berlins“ (1877). Doch ist dort das Geburtsjahr unrichtig angenommen (1738). — Zu den persönlichen Verhältnissen bemerke ich noch, dass Gontard *nicht,* wie Gurlitt kürzlich in „Westermanns Monatsheften“ angab, durch Friedrich II. geadelt wurde, dass vielmehr nach Ledebur der Kaiser Joseph im Jahre 1767 die Brüder *Carl* Phil. Christ. in preußischen Diensten und den Grenadierleutnant *Paul* v. Gontard in kaiserlichen Diensten *unter Anerkennung ihres alten Adels* in den Reichsadelstand erhoben hat. — Gontard wohnte in den letzten Jahren seines Lebens in dem Hause Zimmerstraße 25, in welchem von 1806 ab ein Teil der königl. Bauakademie untergebracht wurde. Schließlich sei noch bemerkt, dass Gontard u. a. der Erbauer der *Communs* und des *Marmorpalais* in Potsdam ist, ferner der Architekt der *Königskolonnaden* und der *Gensdarmenthürme* in Berlin.

PETER WALLE (Berlin).

Th. D. *Die Dresdener Gemäldegalerie* bewahrt unter Nr. 63 ihrer Miniaturen (Woermann, Katalog, große Ausgabe. 1887, S. 797) die vorzügliche Miniaturkopie des in der Galerie zu Parma befindlichen Bildes „Der Tag“ von Correggio von der Hand der Schwester des *Anton Raffael Mengs,*

1) Müsste also heißen: „im 61. Jahre seines Alters“.
Anm. d. Herausg.

der späteren Gattin *Anton Maronis*, Therese Concordie (1725—1806), zu dessen Geschichte ich hier einige aktenmäßige Nachrichten beibringe. Dieselben sind dem königl. sächsischen Hauptstaatsarchive: Locat 380 „Sachen u. s. w." Bl. 72 bis 74 entlehnt. Durch ihren von Rom aus beauftragten Bevollmächtigten, Johann Gottlob Buxbaum in Dresden, ließ die Künstlerin unterm 2. März 1767 dem Herzoge Xaver zu Sachsen vortragen, dass sie während des siebenjährigen Krieges ein Miniaturbild „Die heil. Mutter Gottes mit dem Jesuskinde, der heil. Maria Magdalena, dem heil. Hieronymus und zweien Engeln" nach dem Originale Correggio's geschaffen und dasselbe durch den Kardinal Franziskus Albani[1]) an des genannten Prinzen Vater (Kurfürst Friedrich August II. zu Sachsen, als König von Polen August III.) nach Warschau habe gelangen lassen. Auf dieses Bild seien aber (so habe ihr Anton Raffael unterm 29. Dezember 1766 aus Madrid geschrieben) noch 250 Dukaten zu bezahlen. Dass aber eine Restschuld bestehe, komme man höchsten Ortes, selbst mit Zuhilfenahme der Albanischen Korrespondenz, nicht erschen und so wurde das Gesuch der Künstlerin, d. d. Pillnitz, 3. August 1767 abgewiesen. Auch im Gnadenwege gab man ihr ebenfalls nichts, da man sich sagte, dass sie bis 1763 eine jährliche Pension von 300 Thalern aus Kursachsen, ohne etwas dafür gethan zu haben, erhalten habe.

c. l. *Rom.* Seit dem verflossenen Winter sind die vormals in der Villa Ludovisi befindlichen Antikenschätze nach vollzogener Übersiedlung in den Neubau des Palastes Boncompagni-Ludovisi, wo ihnen im Erdgeschosse eine geräumige vierteilige Halle angewiesen ist, wieder regelmäßig dreimal in der Woche der allgemeinen Besichtigung zugänglich. Gegenüber der früheren Aufstellung, die bekanntlich selbst Hauptstücke wie die berühmte Heraküste nicht zur Geltung kommen ließ, präsentirt sich die Sammlung entschieden günstiger, wenngleich die Beleuchtung nicht durchweg befriedigt und in einzelnen Fällen, wie bei der Kolossalreplik der Phidiasschen Parthenos oder dem Ares, auch gegenwärtig die allseitige Betrachtung nicht in dem erwünschten Maße erleichtert ist. Manche Skulpturen, die man in der Halle vermisst, dürften an anderen Stellen des Palastes und der Gartenanlagen dekorativ verwendet sein. Eine äußerst wertvolle Bereicherung der Sammlung bildet dagegen die leider an unglücksigem Orte im dunkelsten Teile des Museums untergebrachte Marmorschranke, welche den Lesern der Zeitschrift für bildende Kunst aus der Besprechung und Abbildung in Band I der neuen Folge (1890), S. 152 ff., Fig. 14, bekannt ist. Eugen Petersen, der dieses Stück zum Gegenstande erneuter Untersuchung gemacht hat, hebt den echt archaischen Charakter der Reliefs mit Recht hervor und erklärt das Ganze als Teil des Thrones einer kolossalen Götterstatue. Welcher Gottheit, ergebe sich aus der Deutung der Reliefs: die züchtig in das Gewand gehüllte Hausfrau und die flötenspielende Hetäre als Gegenstücke an den Seitenlehnen, die dem Meere entsteigende Göttin auf der Rückseite weisen auf Aphrodite. Im Anschlusse hieran erbrickt Benndorf — nach einer von Petersen in der Schlusssitzung des deutschen archäologischen Instituts vorgebrachten, durch eine Modellskizze von Balthasar Schmidt erläuterten Mitteilung — in dem bekannten kolossalen archaischen Frauenkopf der ludovisischen Sammlung (Monumenti dell'Instituto X, Taf. I) den Kopf des zugehörigen Götterbildes. Auch einem anderen hervorragenden Bildwerke des ludovisischen Antikenbesitzes ist in jüngster Zeit wiederholte Aufmerksamkeit zu teil geworden. In einem in der Accademia dei Lincei gehaltenen Vortrage (s. Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, Classe di scienze morali etc., VI, 2. 1890, S. 342 ff.) erklärt W. Helbig den vielbesprochenen, gewöhnlich als Meduse bezeichneten Kopf (Friedrichs-Wolters, Nr. 1419) als von der Hochrelieftüste einer schlafenden Erinnys herrührend. Letztere Deutung ist auch von E. Petersen (in einer Sitzung des archäologischen Instituts) angenommen, aber unter Wiederaufnahme eines von Wolters ausgesprochenen Gedankens dahin erweitert worden, dass der Reliefgrund zu dem Kopfe hinzugefügt sei, dieser selbst aber der überlebensgroßen Statue einer schlafenden Erinnys, die wohl Teil einer größeren Gruppe war, angehörte. — Soeben ist auch eine im Auftrage des Besitzers herausgegebenen Beschreibung der Sammlung, welche C. L. Visconti zum Verfasser hat, erschienen unter dem Titel: Descrizione dei monumenti di scultura antica del Museo Ludovisi (1891).

O. M. *Internationale Kunstausstellung in Berlin.* Der König und die Königin von Sachsen haben den Ankauf folgender Gemälde befohlen: Genzmer, G., (Berlin) „Sorgenlose Tage", Melida, E., (Paris) „Eine Beobachtung", Vergdaguer, D. B., (Barcelona) „Kind am Strande", Woltze, B., (Weimar) „Eine schwere Bibelstelle", Wywiorski, M. G., (München) „Händler aus Tiflis".

H. A. L. *Die Tiedge-Stiftung in Dresden* hat, wie wir aus der „Mitteilung" des Verwaltungskomitees ersehen, auch im vorigen Jahre nicht unerhebliche Beiträge und Ehrengaben an Künstler und deren Hinterlassene ausgezahlt. Im ganzen wurden für 16400 M. Ehrengeschenke und Unterstützungen gewährt. Davon entfielen 2050 M. an Maler und 7800 M. an Hinterlassene von Malern, 300 M. an Kupferstecher und 1950 M. an Hinterlassene von Kupferstechern, 600 M. an Hinterlassene von Bildhauern. Ein Ehrenpreis in der Höhe von 1000 M. wurde dem Dichter Dr. *Hermann von Lingg* aus Anlass der Feier seines 70. Geburtsfestes verliehen. Außerdem erhielt der Bildhauer *Bruno Fischer* 1000 M. als erste Abschlagszahlung für das von ihm im Auftrage der Stiftung für die Stadt Dresden zu errichtende Brunnenstandbild der Gerechtigkeit, für dessen Entwurf ihm im Jahre 1889 der ausgesetzte Preis der Stiftung zuerkannt worden war. Das Vermögen der Stiftung betrug am Schlusse des Jahres 1890: 663200 M. Zur Verfügung für Stiftungszwecke standen im genannten Jahre 33468 M. 90 Pf. Nach Abzug aller Ausgaben ergab sich ein Kassenbestand von 15013 M. 40 Pf., welcher zunächst für die Herstellung der Fischerschen Brunnenfigur verfügbar gehalten wird.

1) Für ihn malte Anton Raffael Mengs z. B. das Deckengemälde in der Villa di Porta Salara (Bianconi-Müller: Historische Lobschrift auf den Ritter Anton Raffael Mengs nebst einem Verzeichnisse seiner Werke (1781), S. 54, 227.

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.

DIE SAMMLUNG BEHRENS IN HAMBURG.

MIT ABBILDUNGEN.

AUF unserm Tisch liegt ein gewichtiger Foliant, auf dem stärksten Büttenpapier gedruckt und mit Photogravüren von Hanfstaengl ausgestattet, welche siebenundsechzig Ölgemälde, Aquarelle und Pastelle moderner Meister von erlesener Qualität untadelhaft wiedergeben: ein Prachtbuch, den kostbarsten seiner Art ebenbürtig. Es ist der Katalog der Sammlung des Herrn *Eduard L. Behrens* in Hamburg, einer der schönsten Privatgalerien Deutschlands, welche namentlich die moderne Kabinettmalerei der Deutschen und Franzosen in glänzender Weise repräsentirt. [1])

Das imposante Buch ist nur in 200 Exemplaren gedruckt, welche nicht in den Handel kommen. Aber es ist nicht etwa nur eine Rarität von opulentester Ausstattung, sondern vor allem eine Merkwürdigkeit durch seinen Inhalt: den künstlerischen und den litterarischen. Den Kunstinhalt, die Sammlung selbst, hat offenbar nur der feinste Geschmack, das Ergebnis eifriger Übung und Schulung des Blickes, zu Wege bringen können. Der Buchinhalt ist das Werk eines begabten und verständnisvollen Autors, der sich nicht damit begnügt, das Gegenständliche zu beschreiben, sondern dem Geistigen auf den Grund zu kommen, das in jedem echten Kunstwerke lebt.

In der eingehenden Vorrede, mit welcher Prof. *E. Heilbut* seinen Katalog einleitet, macht er einige treffende Bemerkungen über die staatliche und private Kunstpflege und insbesondere über die *Verschiedenheit der Aufgaben von öffentlichen Galerien und Privatsammlungen* nach der gegenwärtig herrschenden Auffassung. Gemeinsam ist beiden die Mission, den Geschmack zu bilden, einen Zuwachs an Kunstverständnis zu erzielen: „und auch das bedeutet ein nationales Gut". Dabei wird es oft unvermeidlich sein, auch solche Bilder auszuwählen, welche *nicht* im eigenen Lande produzirt wurden, wenn man von allen Arten stets das Beste bieten will. Aber nun scheiden sich, besonders bei moderner Kunst, die Wege, die der Staat einzuschlagen hat, von denen des Einzelnen.

Der Staat muss nach Bildern trachten, deren Inhalt Staatszwecken zu dienen sich geeignet zeigt. „Deshalb erfreuen sich denn auch idealistische Werke annoch der Gunst des Staates, weil sie das Volk anzuregen im stande sind, über seine Geschichte, seine Religion, seine Ideale zur Besinnung zu kommen, und nehmen als „Historienbilder" für den Staat noch den ersten Rang ein, während sie ihn in der Produktion nicht mehr haben. Wenn aber vom Beginn unseres Jahrhunderts ab es evident ist, dass die Kunst stufenweise die bedeutenden Themen zu verlassen sich anschickte, niedriger und niedriger ihr Interesse nahm, von den Helden der Antike zu denen der Romantik gelangte, später von deren Helden denen der Profanhistorie sich zuwendete, auch hier noch nicht sich ganz glücklich fühlt und zum Schluss am feinsten und mit dem größten Verdienste die moderne Landschaft hervorbringt, in welcher fast nichts sich ereignet, so schreit natürlich das Staatsinteresse und solche Neigung der malenden Kreise gegeneinander, und nicht kann es Verwunderung erregen, wenn auf beiden Seiten die Zufriedenheit ausgeblieben ist. Es wurde auf der einen Seite, was der Staat brauchte, von den quellendsten Talenten nicht mehr geliefert; auf der andern war, was die bedeutendsten Talente jetzt leisten wollten, nicht derartig, dass es jene Schichten, welche des Unterrichtes im Notwendigsten bedurften, bilden konnte;

1) Die Sammlung Eduard L. Behrens zu Hamburg. Katalog von Prof. E. Heilbut. Druck von E. Mühlthaler. Photogravüren von Hanfstaengl in München. 1891. Fol.

vielmehr findet eine Wirkung dieser Gemälde nur bei solchen statt, die pädagogischer Unterstützung nicht benötigen, und unter diesen Umständen ist nur natürlich, dass jene Künstler, welche das lebendige Weiterschreiten der Kunst mitmachten, dem Staate nicht so wichtig wie andere waren, welche noch die bedeutenden Themen behandeln; das fühlt man nach, man begreift das und erkennt in alledem das Unvermeidliche. Doch liegt eine eigentümliche Ironie in einer Etiquettenfrage: überall in der gebildeten Welt werden seit geraumer Zeit die inhaltlich vornehmen Probleme weniger vornehmen Talenten überlassen, welche ohne Recherchen arbeiten, Talenten, welche nur wie eine Beamtenschaft wirken, die geschickt ist, für den Bedarf genügend gut zu arbeiten. Diesen Künstlern wird aber von seiten der buchstabengetreuen Gelehrtenschaft nach dem Gesetzbuche der Ästhetik, die aus früheren Zuständen geschöpft war, die Bezeichnung von monumentalen Künstlern gegeben und sie werden als die noch ernsthaften und großen Künstler gepriesen.“ Dabei bedachte nicht jeder, dass diejenigen, die das Weiterschreiten mitmachen, eigentlich die Ernsthafteren, dass sie der neuen Kunst Monumente sind.

Jedenfalls wird, wer moderne Kunst sammelt, gut thun, auf diese Vertreter des Fortschritts vor allen sein Augenmerk zu richten. Bei der Anlage der Sammlung Behrens ist dies geschehen. Hier hat man sich auch nicht daran gestoßen, dass viele der besten Werke moderner Art nicht Arbeiten deutscher Künstler sind. Vornehmlich gilt dies von dem, was man die „Landschaft von 1830“ nennt. Sie ist für den Sammler um so wichtiger, als sie gewissermaßen in der Mitte liegt zwischen den neuen Bestrebungen und der alten Kunst, als sie modern ist und zugleich sämtliche eigentümlichen Vorzüge besitzt, welche auf einer langen Tradition beruhen.

Die Tradition haben die Franzosen zu bewahren gewusst durch alle Wandlungen der Systeme hindurch. „Welche Schule war schon die französische Akademie in Rom, die Colbert gegründet hatte! Welche Bildung des Auges hatte sie bewirkt; und wie hat sie neben dem Formtalente, dessen Übung dem Romanen mehr als uns angeboren scheint, die Übung auch mit der Farbe als eine sichere, eine allgemeine durch ihre Lehrgänge vermittelt!“

Von dieser großen akademischen Kunst erfolgte dann im 18. Jahrhrhundert die „erste Abweichung“. — „Da entstand eine Kunst mit besonderem Inhalt, ein Genre, großgezogen an der Besonderheit des gesellschaftlichen Lebens und der Liebenswürdigkeit der Frauen“: die Kunst Watteau's, „eines Zeichners und Malers von wunderbarer Leichtigkeit und Schönheit. Mit ihm ist der Höhepunkt der ersten originalen Kunstschule Frankreichs schon erreicht.“

David zerstörte die Richtung dieser Schule. Er gewann den Akademikern den Boden zurück, den sie durch Watteau verloren. Aber zugleich kam durch ihn in die akademische Malerei selbst ein lebensvollerer Zug. Er fand die französische Kunst „erregter und gleichsam nationaler“ vor. Und wenn er herrschte, so trugen dazu auch die Umstände der Zeit viel bei. „Das Welttheater begünstigte David, es hatte sich so verändert, dass der akademische Stil anders als bis dahin zeitgemäß wurde; selbst wenn er blieb, wie er war, gewann er durch die Umstände des Tages an Lebenskraft; dieser Stil traf sich zufällig mit dem Leben in demselben Gedanken.“ Dazu kam die tüchtige Handwerkskraft Davids. Kurz, von jener Zeit datirt das Übergewicht Frankreichs in der modernen Kunst.

David erweckte zwei Richtungen der französischen Malerei: zunächst die des Ingres, dann auch die des Delacroix. Bei Ingres entwickelt sich die Klassizität „in einer feineren Weise: sie erhält Züge von scheinbar mehr Lebendigkeit; in Wahrheit freilich sind dieses Züge von etwas Künstlichem, Archaistischem, man weiß aber, wie das anregt; es stellte sich auch ein direktes Verhältnis zu italienischen Bildern ein und zur feinzeichnenden Frührenaissance, während David hauptsächlich eines zu den starren Antiken Roms gehabt hatte; ein außerordentlicher Formgeist herrscht in Ingres,“ — „die größte Delikatesse in der Zeichnung zeigt sich an, und Ingres gewinnt zugleich ein Kennerverhältnis zur Kunst, welches zu pretiösen Dingen ihn führt, seine Schüler aber fördert und versteinert.“ — „Sein Gegenteil ist Delacroix; die Schulmeinung sagt (nach dem Stande der Thatsachen), dass Delacroix nicht mit David zusammenhänge; Ingres sagte, er verwünsche Delacroix und fand seine zeichnerische Unordnung lasterhaft: Delacroix hängt trotzdem — durch Géricault hindurch — mit David zusammen.“ — „Delacroix hat Davids Energie und Feuer in den Adern; was bei diesem aber, wie bei gefrornem Champagner, tropfenweis, aufgespart, in der Kraft der Konture allein hervorgekommen war, ward in Delacroix' breiter Freigebigkeit des Inneren — Farbe.“

Das ist nun der Punkt, wo die großen Landschaftsmaler von 1830 einsetzen. Delacroix' Wildheit

PARISER WOCHENTAG

THE BRIDGE

war durch die Feinheit Ingres' besänftigt. Das nachfolgende Geschlecht verlässt „mit einer Resignation, die gesteigertes Kunstgefühl ist, die hohen Themen dieser beiden Maler". Die edelsten Kräfte wenden sich dem Einfachsten, Natürlichsten zu und „stellen so etwas zum erstenmale in der französischen Kunst mit Vollkommenheit, Größe und dabei durchaus selbständig dar".

Corot, Daubigny, Rousseau, Dupré sind die Namen, die uns hier zunächst auf die Lippen kommen. Sie sind alle vorzüglich vertreten in der Sammlung Behrens. Und was diese sonst von modernen Franzosen enthält, wie Diaz und Troyon, Meissonier, Gérôme, Bonnat, Fromentin, Heilbuth, Ziem u. a., das reiht sich jenen würdig an, ist gleichsam auf ihren Ton gestimmt.

Dass dieser Ton, obwohl durchaus modern, dennoch harmonisch zu den besten Alten steht, ist der höchste Ruhm der Meister, die ihn angeschlagen. Rousseau namentlich studirte Ruisdael und seine Zeitgenossen intim. Aber auch von dem Besten, was Dupré, Corot, Daubigny und Diaz geschaffen, kann man sagen, dass es an Poesie der farbigen Erscheinung mit den Holländern des 17. Jahrhunderts „in einem geschlossenen Kreise" zu vergleichen ist. Wer, wie wir Älteren, die gewaltigen Eindrücke mit empfangen hat, welche das Bekanntwerden der Franzosen von 1830 in Deutschland — etwa vor dreißig Jahren — auf unsere künstlerischen Kreise machte, der wird die Begeisterung völlig gerechtfertigt finden, mit welcher der Verfasser des vorliegenden Katalogs von ihnen spricht. „Hängen diese Künstler mit alten zusammen" — sagt er — „so halten sie stand; hängen sie in einer Galerie moderner Maler, so ziehen sie die Blicke auf sich durch den wunderbar edlen Ton, welchem an temperirter Kraft und an Erfreuendem, an Sättigung, Wirkung und Gleichmaß, kurz Klassizität nichts in moderner Kunst an die Seite gesetzt werden kann".

Dabei ist es merkwürdig, dass diese Meister, obwohl jeder von dem andern fein unterschieden dasteht, doch eine geschlosseue Gruppe bilden und sofort bei ihrem Auftreten bildeten: die moderne Schule von Fontainebleau Sie setzen als Schule den Ruhm der alten französischen Kunst fort.

Haben wir Deutschen dem etwas gleich Bedeutendes und Geschlossenes aus neuer Zeit gegenüber zu stellen? Eine Schule nicht, aber eine Anzahl hervorragender Persönlichkeiten, wie Menzel, Knaus, A. Achenbach. Individualität gegen Schule: das ist der Gegensatz Deutschlands und Frankreichs in der modernen Kunst!

Die bedeutendste Individualität der heutigen deutschen Kunst ist Adolf Menzel. Wir finden ihn denn auch in der Sammlung Behrens durch nicht weniger als sieben Werke (Ölbilder und Gouaches) vertreten. Neben ihm Knaus durch fünf, A. Achenbach durch drei, Vautier, G. Max und Pettenkofen durch je zwei Stücke, wozu noch Fr. A. Kaulbach, P. Meyerheim u. a., auch mehrere schöne moderne Belgier und Holländer kommen.

Menzel wird von Prof. Heilbut scharf und geistvoll gezeichnet, sowohl im Ganzen als auch durch eine minutiöse Beschreibung oder besser Zergliederung seiner Bilder. Wir wollen den Lesern davon noch einige Proben geben.

Jedermann weiß, dass ein Hauptelement in der Kunst Menzels die Farbe ist. Und doch liegt darin seine eigentliche Stärke nicht. Er kann sich „in Bezug auf Durchsichtigkeit und Goldglanz mit Knaus nicht messen; bei seinen Ölbildern kommen trübe Stellen vor; er ist kein *Kenner* der Farbe, wie Knaus; er ist ein Autodidakt, trotz seiner manchmal packenden Feuerwerks-, manchmal wunderbar interessanten Wirkungen in Öl".

„Seine Größe liegt in den Charakteristiken. Die Personen, welche er malt, lässt er sprechen. Sein Verständnis dabei, gewissen verschiedenen Zeiten gegenüber, ist enorm. Nur mit Meissonier teilt er diesen Rang. Er ist aber geistreicher: Meissonier giebt die Dinge vielleicht wahrer, Menzel mit weit mehr Esprit wieder; Menzel stellt Bewegungen dar, die so flüchtig sind, dass sie fast nicht sachlich festgehalten werden können, Meissonier malt solche, in deren Malerei er ruhig ausdauern kann. Meissonier malt besser und reiner, Menzel malt geistvoller, eindringlicher, funkelnder. Auch hat er Teil an der Erfindung des Impressionismus genommen, es giebt Bilder von ihm (wie der „Blick in den Servitengarten zu Innsbruck, 1859), wo Monet, Pissarro vorweg genommen werden. Er malt sprühender: um aber die geniale Verlebendigung seiner Bilder zu erreichen, welche Mittel müssen wir Menzel anwenden sehen! Er übertreibt in seiner Energie, mit dem Resultat, ein Übereinstimmen mit der Wirklichkeit zu erleben; er übersetzt seine Gegenstände in dem Bedürfnisse, drastisch zu übertreiben, damit er die Ziffer ihres Seins erreiche, welches ihm gelingt." — „Die Eigenart Menzels kann vielleicht nirgends so dankbare Resultate als in den Adressen ergeben, weil in ihnen das Feld für Aussprache des Geistreichen, wovon

Menzel einen Überschuss hat, ein unbegrenztes wird. Von Menzels geistvollen Architekturen muss man gleichfalls sprechen, wenn man seine Ruhmestitel hervorheben will; von den Architekturstücken hat die Behrens'sche Sammlnng eins der schönsten. Menzels Unterschied ersten Ranges vor Meissonier jedoch ist, dass er aus dem modernen Leben die eigentümlichsten Zustände nicht minder geschöpft hat als aus alten Zeiten". — „Wie Menzels Pinsel über die Modernitäten dahinschwirrt, das möchte man um alles nicht missen; und wie angepasst erscheint auch sein Vortrag für diese Stoffe! Menzel hat in seiner Ausführung die Tugend, das Unvorhergesehene, das nie zuvor auf die Bildfläche Gebannte, das Geist*reichste*, Geist*igste*, die Gedankengänge, Gedankenblitze zur Darstellung gebracht zu haben".

Man muss sich bei der Lektüre dieser Parallele zwischen dem Deutschen und dem Franzosen sagen, dass darin nicht nur die beiden Künstler, sondern auch die beiden Völker trefflich charakterisirt sind. Das eine betrachtet die Kunst mit den Sinnen, das andre mit dem Geist; das eine sieht auf die Erscheinung, das andre auf das Wesen. Die Künstler spiegeln nur wieder, was in der Natur der Völkerindividualitäten liegt.

Wir scheiden damit vorläufig von dem prächtigen Buche, das nicht weniger zu denken als zu schauen giebt, und behalten uns vor, das nächste Mal auf einzelne Bilder der Sammlung Behrens, von denen zwei durch die Liberalität des Besitzers diesen Zeilen haben beigegeben werden können, und auf Prof. Heilbuts vorzügliche Analysen derselben speziell einzugehen.

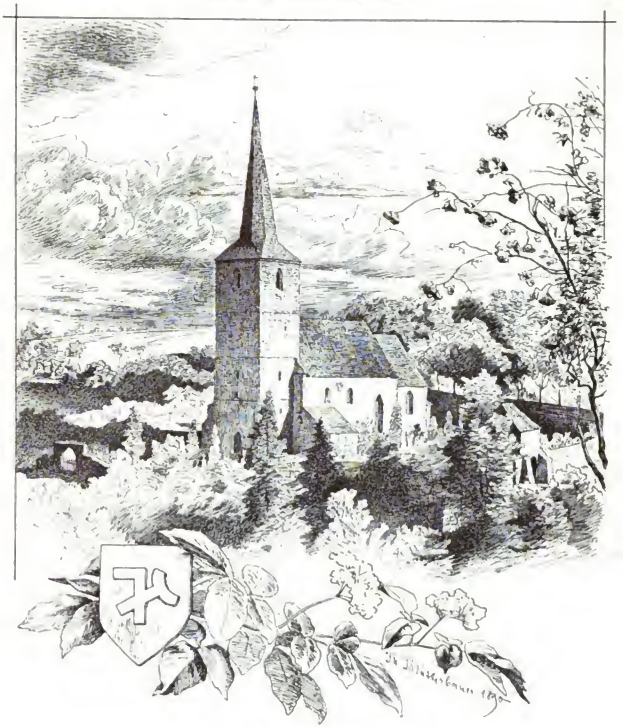
C. v. L.

DIE RÖVERSDORFER KIRCHE.

VON *THEODOR BLÄTTERBAUER.*

MIT ABBILDUNGEN.

NACH längerm Regenwetter verlockte mich ein hellerer Morgen, der einen guten Reisetag verhieß, zu einem kleinen Streifzng der Katzbach entlang. Das Ende der Eisenbahn hatte ich bei der hochgelegenen, alten, ehemaligen Bergstadt Goldberg erreicht und bestieg den engen Postwagen, der in langsamem Tempo die Höhe der Stadt erklimmt, um vom Posthause weiter zu Beförderndes mitzunehmen. Des Posthorns lang gezogene Töne, die mit dem Rädergerassel sich mischten, muteten mich an, wie der Anfang einer romantischen Novelle. Durch die steile Gasse ging es hinauf nach dem Marktplatz, an der Kirche und bald darauf an einem alten, runden ehemaligen Thorturm vorbei ins Freie. Wo die letzten Häuser stehen, giebts noch einen kleinen Aufenthalt, denn ein hier hausender Schmied muss vor der Weiterfahrt eiligst noch einige kräftige Hammerschläge am Wagen thun, des nötigen Zusammenhaltes wegen und um einem möglichen Unfall vorzubeugen. Nun geht es die hochgelegene Chaussee entlang, am Fuße des links aufsteigenden, weitschauenden Wolfsberg vorüber, endlich abwärts gegen das Katzbachthal durch bunten, herbstlich gefärbten Wald. Ferne Bergsilhouetten zeigen sich; bewaldete Anhöhen zu Seiten des Thales überholen wir in kurzem; in *Neukirch* mit seiner alten Kirchenruine mit Überresten romanischen Stils passiren wir die Katzbach, das bisweilen so bedrohlich auftretende Flüsschen. An dem freundlich im Grün gelegenen Schlosse, das sich in einem Teiche spiegelt, an der evangelischen Kirche vorüber, und noch eine lange Strecke begleitet von den Dorfhäusern erreichen wir wieder das Freie. Dort erfreuen das Auge bewaldete Berghänge, die mit steilen Schutthalden wechseln, und zerstreute, aus Obstgärten hervorblickende Bauernhöfe. Links nähert sich ein ansehnlicher Gipfel, der Willenberg, um dessen Fuß das Flüsschen zwischen den mit Hufflattich bedeckten Ufern sich hinwindet. Bald zeigt sich auch jenseits der große Steinbruch mit seinen berühmten Porphyrsäulen, die meist fünf bis neunseitig gegen zwanzig Meter senkrecht in die Höhe ragen. Auf einer Anhöhe rechts im Thale erhebt sich der geringe Rest einer kleinen Kapelle. Bei *Röversdorf*, kurz vor der schlesischen Kreisstadt *Schönau an der Katzbach*, führt die Straße wieder hinüber auf die rechte Katzbachseite, und nicht lange, so taucht eine schlanke Turmspitze auf,



Die Röversdorfer Kirche.

die einen starken Turm ziert und der Niederkirche von Schönau, gewöhnlich Röversdorfer Kirche genannt, angehört. Wir lassen den Postwagen in die Stadt fahren und betreten durch ein starkes Thor den zwischen hohen Umfassungsmauern liegenden Kirchhof. Dort zieht eine runde Apsis unser Auge auf sich. Die reich geschmückten romanischen Fenster, mit zierlichen Rundsäulchen und Blattkelchkapitellen sind das einzige an und in der Kirche, was nicht durch Übertünchung verschwommene Formen bekommen hat; die Teile zeigen sich in der ursprünglichen Schärfe und mit nur geringer Beschädigung. Die Kirche, in welcher nur am Tage des Schutzpatrons Johannis des Täufers einmal im Jahre Gottesdienst stattfindet, wird gegenwärtig nur als Begräbniskirche benützt. Sie hat ein ziemliches Alter aufzuweisen,

denn schon 1268 wird sie urkundlich erwähnt. Der Turm dürfte um 1500 erbaut sein.

An der südlichen Außenwand des Kirchenschiffes unter dem Dache zeigt sich eine Spur ehemaliger Bemalung, Christus am Kreuze. Über dem Erdboden stehen zwei in die Wand gemauerte alte Kindergrabsteine mit Figuren; in dem kleinen, vom Totengräber benützten, links vom Seiteneingange befindlichen Anbau lassen sich hinter Bahren früher vom Tageslicht beschienene, steinerne geharnischte Ritterfiguren entdecken, fast bis zur Hälfte im Boden steckend.

An der Abendseite des Turmes steigt man über einige Rasenstufen zu einem schönen gotischen Portal hinauf, dessen runde Stäbe auf gedreht gerieffelten Sockeln stehen und sich oben überschneiden. Wir treten in ein Kreuzgewölbe, das als Schlussstein einen Schild mit Steinmetzzeichen aufweist.

In diesem Raume erregt ein in die Kirche selbst führendes, schön erhaltenes spätromanisches Portal unser lebhaftes Interesse. Es ist leider durch Übertünchung, wie das ganze Kircheninnere, beeinträchtigt.

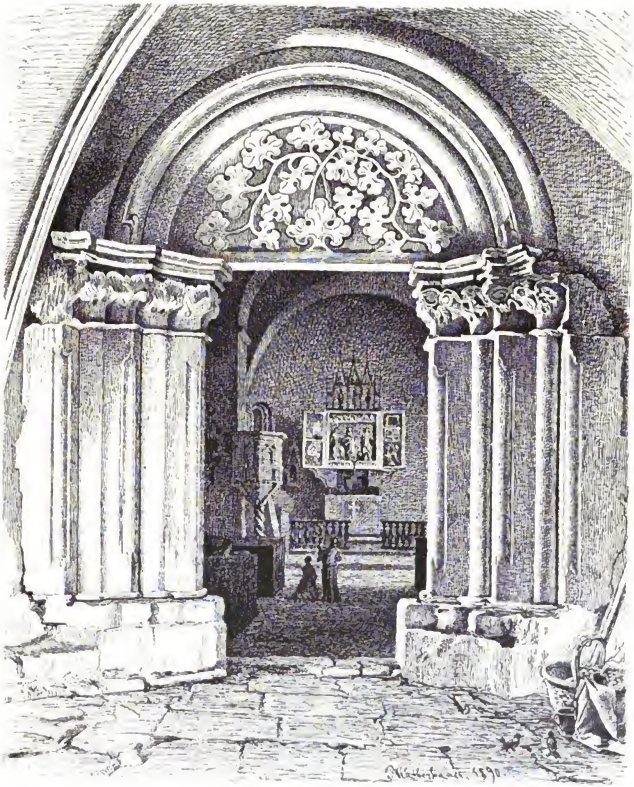
Äußeres, gotisches Portal.

Die Kelchkapitelle der Säulchen nähern sich ihrer Form nach bereits dem gotischen Stil. Blattrankenwerk bedeckt das Tympanonfeld.

Das Innere der Kirche hat an der Nordwand eine Reihe Grabsteine mit männlichen und weiblichen Figuren, erstere im Harnisch, meist der Familie von Nimpsch aus dem 16. Jahrhundert angehörig; dann folgen Kindergrabsteine. Auch an der Südwand und am Fußboden im Chor stoßen wir auf solche Dokumente ehemaligen Lebens, die der Fußtritt der Sterblichen teilweise verwischt hat.

Der Hochaltar, welcher dann unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, ist ein dreiflügeliger Altarschrein, dessen Mittelfeld auf verziertem Goldgrunde die Schnitzfiguren der beiden Schutzheiligen der Kirche St. Johannis und St. Katharina, so wie die Mutter Gottes mit dem Kinde enthält.

Die Vorderseiten der Flügel zeigen auf goldigem Grunde die Enthauptung der Heiligen, Herodias mit dem Haupte Johannis und die Grablegung St. Katharinens, und sind bezeichnet mit der Jahreszahl 1498. Auch die Rückseiten der Flügel enthalten Darstellungen aus dem Leben St. Katharinens. Zu beiden Seiten dieses Altars aber erblicken wir Grabsteine mit den Figuren aus dem Geschlecht der Hoberg von 1516 und 1545. Es fällt an der an der Nordwand befindlichen Grabfigur der charaktervoll gezeichnete Kopf mit dem vortrefflich behandelten Haar auf, so wie auch die naturgetreue und sorgsame Behandlung aller übrigen Teile und das schön modellirte, an den Helm und die Wappen als Helmdecken sich anschließende gotische Blattwerk, desgleichen die naturgetreue Darstellung der Schildwappentiere. Die an der Südwand angebrachte Grabfigur Melchers von Hoberg, welche später entstanden und mit weniger Kunst



Inneres, spätromanisches Portal.

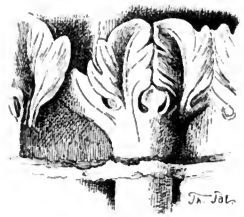
ausgeführt ist, wird dagegen gekennzeichnet durch die beide Seiten begrenzenden pilasterartigen Streifen mit verzierendem, aufsteigendem Blattwerk.

Höhe und geringen Beleuchtung, sind mit aufsteigendem Blattwerk geziert, Delphine bilden oben die Krönung. Unten an den Pilastern befinden sich

Grabstein Lassels von Hobergk.

Über der Sakristeithür befindet sich ein Epitaph mit Frührenaissanceformen, dessen Mittelfeld die Dreieinigkeit mit dem darunter knieenden Ehepaare nebst einem Kinde darstellt. Der untere Fries zeigt acht Wappen. Die Pilaster, schwer erkennbar wegen der

Kragsteine mit Tierfratzen. Häufiges Übertünchen benahm besonders diesem Epitaph alle Bestimmtheit im Umrisse der Verzierungen; selbst die in Spätrenaissanceformen gehaltene Kanzel hat dadurch ihre mutmaßliche Bemalung einbüßen müssen. Auch die



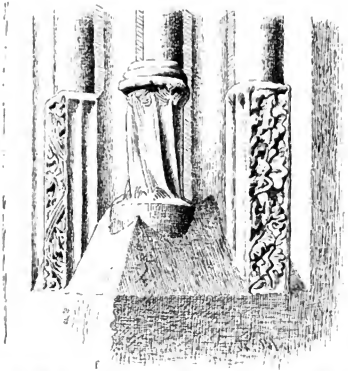
a

b

d

c

e



f

a. b. Kapitelle des romanischen Portals. c. Detail zur Apsis. d. e. Blattwerk vom Grabmal Melchiors von Hohergk
f. Details zum äußeren Portal.

Wände müssen bemalt gewesen sein. Davon frei sind nur einige Grabsteine der Südwand, zwei hölzerne Epitaphien und Gemälde. In dieser Kirche muss der Tüncher großen Überfluss der weißen Flüssigkeit gehabt haben, denn selbst der Fußboden ist davon nicht verschont.

Der Nürnberger Architekt *Heideloff* ließ in den Kirchen und Klöstern Südwestdeutschlands seiner Zeit manch herrliche Steinmetzleistung von der verhüllenden Tünche befreien und dadurch zur Geltung kommen; es wäre zu wünschen, dass auch in Schlesien diesem Unfug gegenüber rechtzeitig eingeschritten würde.

Nunmehr ist durch das verdienstvolle Werk des Herrn *Lutsch*, Regierungsbaumeisters in Breslau: „Die Kunstdenkmäler Schlesiens", welchem Schreiber dieser Zeilen manche wertvolle Notiz entnommen, die Aufmerksamkeit auf eine würdige Erhaltung des reichlich noch Vorhandenen gelenkt worden, welchem die Herren Patrone der Kirchen ihre Beobachtung zu teil werden lassen mögen.

Der Freund altertümlicher Bauwerke findet in der nahen katholischen Oberkirche noch einen spätgotischen Taufstein, einen in üppigen Barockformen gehaltenen Hochaltar, so wie einige Grabsteine und ein Holzrelief, an der Südseite aber ein auch stark übertünchtes spätgotisches Portal, leider in einer Vorhalle. Im Anschluss daran dürften noch die Herrenhäuser von Alt-Schönau und von Röversdorf den Besuch lohnen, in architektonischem und landschaftlichem Interesse. Indem wir schließlich die den Ort einrahmenden Höhen ersteigen, bieten sich dem Auge freundliche Fernblicke nach den nahen Bergen, welche im goldigen Herbstnachmittagssonnenschein wie verklärt erscheinen. Zu ansehnlicher Höhe ragt der Gipfel der Hogolie auf, als spitze Pyramide zeigt sich der Probsthainer Spitzberg. Da versinkt das Gestirn des Tages hinter dem Rücken des Schafberges. Schon im Dunkeln besteigen wir zur Rückkehr den Postwagen, der nunmehr thalab schneller dahin rollt.

Apsis der Röversdorfer Kirche.

SKOPAS.

VON *LUDWIG VON SYBEL.*

MIT ABBILDUNGEN.

(Schluss.)

VON den drei geographischen Gruppen, in welchen man, nach Anregungen eines Wortes des Pausanias und nach Urlichs' Vorgang, die Werke des Skopas zusammenzufassen pflegt, wären soweit die erste und die letzte durch Denkmäler vertreten: für peloponnesische Orte geschaffen waren die Tegeaten, der Athlet von Olympia, der jugendliche Herakles, sofern in ihm der sikyonische des Skopas anzuerkennen ist; nach Kleinasien gehören die Skulpturen vom Mausoleum, einerlei welche und wie viele oder wie wenige auf Skopas zurückgehen mögen. Wie aber steht es mit der zweiten, der athenischen Gruppe? Freilich, sie gilt Weil für so unerheblich, dass er sie als gesonderte Gruppe ganz fallen lassen und nur die zwei andern festhalten zu dürfen glaubt, die peloponnesische und die kleinasiatische. Und hierzu scheint zu passen, wenn jetzt seinem Stile nach Skopas als ganz unattisch und als ganz peloponnesisch erwiesen wird, als das von der Forschung zuvor schon gesuchte Zwischenglied zwischen Polyklet und Lysippos.

Sehr anders hatte Brunn die Kunstart des Skopas aus der älteren attischen hergeleitet, aus einer Verbindung Myronischer und Phidiasischer Weise. Dass er seine künstlerische Ausbildung in Athen gewonnen habe, fand Urlichs bei dem Parier nicht zu bezweifeln; und er lässt ihn weiterhin über zwanzig Jahre in Athen arbeiten und Einfluss auf breite Künstlerkreise üben. Die Dauer dieser athenischen Wirksamkeit hat Overbeck noch weiter ausgedehnt; ja er bezeichnet ihn, neben und vor Praxiteles, als das eine der beiden Häupter der jüngeren attischen Schule. Was soll Skopas uns nun sein, Peloponnesier oder Attiker? Fällt der oben dargelegte Gegensatz zwischen den grosskieferigen Flachlangschädeln des Polyklet, Skopas, Lysipp, und den kleinkieferigen Rundköpfen des Praxiteles denn notwendig mit dem wahren Unterschied der beiden Schulbezirke, Peloponnes und Attika, zusammen? Sowohl die eckigen Langschädel als auch die großgeschnittenen Untergesichter gab es schon im fünften Jahrhundert auch in der attischen Kunst, so dass es sich sehr fragt, ob Skopas seinen Schädeltypus nur von Polyklet überkommen haben kann und nicht auch von älteren Attikern. Ähnliches gilt von Lysippos in seinem Verhältnis zu Skopas. Seine Köpfe stehen den Skopasischen merkwürdig nahe; das von Brunn in den Vordergrund gerückte Münchener Kopfexemplar des Schabers hat nicht bloß den viereckigen Schädel (er ist nur etwas zu kurz gekommen), sondern auch recht starke Modellirung des breiten Gesichts, das verkriechende Oberlid, den geöffneten Mund mit den unterschnittenen Zähnen; das Ohr, besonders das linke, ist breit mit kleinlicher Öffnung und unausgeformtem, angewachsenem Läppchen; die Stirnlöckchen fallen zwar meist ins Gesicht, doch einzelne, in der Mitte und an der linken Schläfe, lassen den Haaransatz sehen, — immerhin wird man fragen dürfen, ob die augenscheinliche Stilverwandtschaft schwieriger geschichtlich zu begreifen wäre, wenn Skopas sich statt als Peloponnesier doch als Attiker entpuppte. Aber vielleicht thun wir klug, zunächst mehr die Entwickelung der bei aller inneren Gliederung doch als einheitlich vorstellbaren Griechenkunst von Epoche zu Epoche zu verfolgen und die Unterscheidungen der

parallelgehenden Schulen etwas in den Hintergrund treten zu lassen. Vielleicht sind diese Kategorien, mit welchen wir so lange operiren, der peloponnesische und der attische Stil, zu eng gedacht, zu eng wenigstens für einen Skopas. Von Geburt war er weder Athener noch Peloponnesier, sondern Parier; wo er gelernt hat, wissen wir einfach nicht; dass er alles bereits Vorhandene in sich aufgenommen habe, dass er sich auf die Schultern aller Vorgänger, nämlich des ganzen großen Vorjahrhunderts stellte, dürfen wir getrost vermuten; und dass er aus allem Gegebenen herauswuchs als ein Gewaltiger und Bahnbrecher, das hat Treu erinnert. Hieran anknüpfend darf gesagt werden, wenn in einem der Großen des vierten Jahrhunderts, so liegt in Skopas etwas vom Michelangelo. Es mag hier eingeschaltet sein, wenn der alte Praxiteles, welchem doch, wenn man die Meinung des Gleichnisses verstehen will, eher etwas von Raffaelischer Schönheit eignet, wenn er den „Eubuleus" gemeißelt hat — von Skopas ist er ja nicht, so hat Praxiteles eben nicht umsonst im Athen auch des Skopas gearbeitet.

Skopas in Athen, das wäre demnach das nächste Problem.

Ein Werk Skopasischen Stils, in Athen gefunden, ist bereits erkannt und anerkannt worden, der „Kopf vom Südabhang der Akropolis" mit dem Ausdruck schwärmerischer Begeisterung. Die späte Wiederholung im Berliner Museum spricht wenigstens für die Berühmtheit, deren dies Wunderwerk der Marmorbildnerei bereits im Altertum genoss. Sein Herausgeber, *Julius*, wollte ihn, wenn nicht geradezu der Hand, aber doch der Kunstrichtung des Praxiteles zuschreiben. *Furtwängler* erkannte eine Originalarbeit des Skopas oder Praxiteles. *Treu* hat ihn dann, nach seiner Verwandtschaft mit den Tegeaten, dem Skopas zugeteilt, unter Zustimmung von *Wolters*, der ihn auch als Originalwerk in Anspruch nimmt, und von *Graef*, welcher jene Verwandtschaft näher präcisirt und den Kopf für einen Vorläufer der „Venus von Milo" erklärt hat.[1] Der eine Kopf, so wundervoll und seelenvoll, beweist aber noch keine länger dauernde Wirksamkeit des Bildhauers am Orte: Eine Schwalbe. Wir werden die Marmorwerke aus dem vierten Jahrhundert, bisher vielleicht dem Praxiteles, oder auch dem Lysippos zugeschrieben (war doch auch der „Meleager Medici", von Kennern für einen Lysippischen Ephebenkopf gehalten worden), *speziell diejenigen attischen Fundortes*, daraufhin durchmustern müssen, ob darunter sich nichts finde, was nach den bekannten Kriterien seine Zuweisung an Skopas verlangt. Sollten dergleichen Werke die fraglichen Kennzeichen nicht sämtlich oder nicht ungetrübt erkennen lassen, so würden sie ähnlich zu beurteilen sein, wie der Meleager, sie würden nicht dem Skopas selbst, sondern einem ihm mehr oder minder nahe stehenden Bildhauer zuzuschreiben sein, würden also nicht sowohl von Skopas' eigenhändigem Schaffen, als von seiner Wirkung in die nahestehenden Künstlerkreise zeugen.

Vom Südabhang der Akropolis.

Gewissenshalber aber muss ich die Beweiskraft unserer Stilkriterien selbst vorweg ein wenig abschwächen. Zum Beispiel will mir, bei oberflächlicher Umschau, scheinen, als ob das edle Ohr, wie es der Vatikanische mit dem Olympischen Hermes trägt, ein so rarer Vogel sei, wie der idealschöne Fuß desselben Götterjünglings, als ob hingegen Skopas und Lysippos gar nicht so eigenartige Ohren gebildet hätten, sondern bloß das gewöhnliche; es werden auch Archäologen kommen, und sie sind schon da, welche das Praxitelische Ohr und den Praxitelischen Fuss unwahr nennen, wie die Parthenonskulpturen jetzt unwahr heißen. Um bei der Sache zu bleiben, so scheint jedes Vorkommen des idealen

1) *Julius*, Athen. Mitt. 1876, 296, Taf. 13. *Furtwängler*, Sammlung Sabouroff, zu Taf. 23.

Ohres auf Beweiskraft Anspruch zu erheben, ein Vorkommen des gewöhnlichen Ohres aber nicht. Indessen auch die gewöhnlichen Ohren werden sich mit der Zeit noch klassifiziren lassen; und für jetzt genügt, dass, wenn nicht das einzelne Stilkriterium, so doch das verbundene Auftreten einer erheblichen Mehrheit solcher, Beweiskraft hat.

Lysippischen Gestalten, das ist Brüdern und Vettern des Apoxyomenos, ist man in Athen schon lange auf der Spur, schlanken, elastisch-muskulösen Gestalten mit starkem Hals und Nacken, aber kleinem Kopf und breitem Gesicht. Eine ganze Reihe solcher Jünglinge, sämtlich auch Schaber, in verschiedenen Attitüden, in einem Relief der Akropolis, veröffentlichte vor bald dreißig Jahren *Michaelis*, unter Hinweis auf ähnliche Athenische Skulpturen, darunter das Denkmal des Lysikrates, errichtet 335; das erstgenannte setzte er um 325 an. Weiterhin machte *Matz* eine am Philopapposhügel gefundene erotische Gruppe bekannt. Bald wurden solche Monumente geradezu als Zeugnisse für einen Einfluss des Lysippos auf die spätere attische Kunst gedeutet. *Brizio* publizirte 1876 zwei kürzlich gefundene Marmore. Erstens den abgebrochenen Kopf einer Ephebenstatue mit im Ausruhen auf dem Scheitel gekreuzten Händen, deren eine die Striegel gehalten hatte; der Schädelbau schien Lysippisch, doch der Ausdruck attisch; denn der Kopf hatte, mit seinen, wie ein fernes Ideal suchenden, großgeöffneten Augen, mit seiner Hebung des Blickes, welcher die Hebung der Oberlippe und die Emporrichtung der Stirnhärchen absichtlich parallel zu gehen schien, einen Hauch von Melancholie, kurz etwas Sentimentales, Geistiges, so gar nicht mehr „Peloponnesisches". Zweitens das am Ilissos gefundene goldtonige Grabmal im Vollrelief (hierüber sprachen wir in der *Kunstchronik* 1889/90, Seite 54), darstellend einen Jüngling herrlichen Gewächses, an einen kurzen Pfeiler halbsitzend gelehnt, den linken Fuß übergeschlagen, die Hände vor sich auf dem Griff der Keule gekreuzt, so gerade herausschauend; auf den Stufen sitzt sein dienender Knabe, den müden Kopf auf die über die Knice gekreuzten Hände gelegt; der edle Jagdhund kommt am Boden schnuppernd hervor; von der Seite aber betrachtet der Vater wehmütig den Frühverstorbenen. Auch dieser Jünglingskopf schien Brizio Lysippisch gebaut, attisch durchgeistigt; in der Art des Lysippos wiederum, wie sie im „Ares Ludovisi" nachwirkt, seien die Arme dem Betrachter gleichsam vorgehalten. Brizio fand in solcher Vermählung des „peloponnesischen Naturalismus" mit dem „attischen Idealismus" die kunstgeschichtliche Erklärung einer Reihe berühmtester Werke, der Pferdebändiger von Monte Cavallo, des „Ercole Farnese". Dieser war bereits von *Helbig*, nach der Übereinstimmung der Baseler Wiederholung des Kopfes mit einem solchen vom Mausoleum, für attisch erklärt worden; nach Brizio hatte er, so Lysippisch er scheint, doch laut dem Zeugnis attischer Reliefs seine Heimat in Athen.[1])

Relief vom Ilissos.

Läge es nun nicht näher, all das „Lysippische in Athen" vielmehr als unmittelbare Fortsetzung des vorausgegangenen Attischen anzusehen? Die Aufgabe

1) *Michaelis*, Annali 1862, 212 M. *Matz*, Ann. 1871, 210. R. *Helbig*, Bullettino 1872, 67. *Brizio*, Annali 1876, 62 G H.

stellt sich dahin, dass in der Fülle des vierten Jahrhunderts ein athenisches Atelier gefunden werde, aus dessen Eigenart sich alle jene scheinbar peloponnesirenden Sachen einfacher erklären würden; Sachen, deren Urheber schwerlich nach einem außerathenischen Meister geschielt haben. Wenn nun in den Tegeaten wirklich der Stil des Skopas gefunden ist, so wird das Eigentümliche jener Skulpturen nicht aus dem Einflusse des Peloponnesiers Lysipp, sondern des Attikers Skopas erklärt werden müssen.

Im Winter 1879 für den *Katalog der Skulpturen zu Athen* die dortigen Marmorwerke verzeichnend, notirte ich eine kleine Minderheit jugendlich männlicher Köpfe (den im Relief vom Hissos, einen zweiten aus einem Gegenstück desselben, den Kopf des „ruhenden Schabers" und zwei kleinere Köpfe) wegen der auffallenden Anordnung ihres Stirnhaares. Während nämlich bei der großen Masse der Ephebenköpfe die Stirnlöckchen vorfallen und die Haarwurzeln verdecken, stehen sie an jenen wenigen, eben durch ihre überraschend geringe Anzahl als fühlbare Ausnahmen zusammengerückten Exemplaren aus der Stirn empor, nur kaum die Spitzen neigend, so dass der Haaransatz sichtbar bleibt. (Von älteren Ephebenstatuen mit dieser Haartracht mag der „antretende Diskobol" der Sala della biga und des Louvre, sowie der „Salber" in München und Dresden hervorgehoben sein.) In der Einleitung zum Katalog machte ich auf die Sache aufmerksam und kam 1887 in der *Weltgeschichte der Kunst* darauf zurück, zugleich die inzwischen veröffentlichten Tegeaten heranziehend. Auf Treus Tegeaten und meine Athener schon damals eine Charakteristik des Skopasischen Kreises zu gründen, wäre voreilig gewesen; nur konnte nicht unterlassen werden, auf den recht unpraxitelischen Stil des Hissosreliefs, ebenso aber auch des Meleager hinzudeuten, welche beide in letzter Zeit meist für Praxitelisch gegolten hatten.[1]) „Das Flattern des Mantels", sagte ich vom Meleager, „und die Durchschneidung der Linien von Hüfte und Arm an seiner rechten Seite scheint aus dem Rahmen Praxitelisch sanften Linienflusses herauszugehen." Und vom Hissosrelief: „Ergreifend ist die Stimmung dieses Gemäldes und herrlich die Gestalt des Jünglings, nur, müssen wir sagen, die Kreuzung der Füße und Hände ist so naturwahr, wie irgend ein Zug im ganzen Bilde, doch wieder nicht rein Praxitelisch. Auch der Kopf, kurzgeschoren mit aufstehenden Stirnhärchen, ist gerade in diesem Detail nicht Praxitelisch, wohl aber was des Meisters Zeit, ein echt attischer Ephebenkopf."

Welchen Besucher des Nationalmuseums zu Athen hätte nicht das tiefe Pathos ergriffen, welches aus den Köpfen des Jünglings, des Vaters, nicht zum wenigsten aus der um den Stab gekrumpften Hand des Alten, ja aus den Augen des wie die Spur seines Herrn suchenden Hundes spricht? Diese Augen, ich meine des Jünglings, lassen uns nicht los, die ganze Gestalt scheint nur da zu sein, um zu blicken. Der Kopf, aufgerichtet, ein Geringes gehoben, und dabei leise zur rechten Schulter geneigt; das tiefbeschattete Auge dem Beschauer entgegen und doch wie verloren ins Ferne blickend; der kaum geöffnete Mund mit den gekräuselten Lippen; das Viereck des Antlitzes, freilich höher als das der Tegeaten, doch recht ähnlich dem Kapitolinischen Herakles in der Vignette über der Graefschen Abhandlung; auch die Backenknochen, ziemlich stark, und der Unterkiefer, breit geschnitten, wenn auch wieder nicht ganz so wie bei den Tegeaten; das alles führt uns doch näher zu Skopas als zu Praxiteles. So zeigt auch die Ansicht der rechten Seite nicht einen runden, sondern viereckigen Schädel, oben flach und mit steiler Rücklinie; das Ohr steht zurück, ist breit mit kleiner Öffnung und das Läppchen angewachsen; die Unterstirn quillt mächtig vor, das Auge ist tief hereingenommen; das Oberlid verläuft in das vorhängende Höhlenfleisch, verschmilzt mit ihm; der Augapfel ist zwar nicht scharf ausgeschält, aber doch so abgelöst, dass eine deutliche Schattenlinie ihn isolirt; der innere Augenwinkel liegt tief. Der Rumpf ist stattlich, der Bauch weich modellirt, aber die ganze Gestalt länger, als sie in ihrer ruhenden Haltung scheint. Die Beine haben noch den meisten Anklang an den Mausoleumsfries, der linke Wadenmuskel ist scharf begrenzt, die Füße sind nach der gewöhnlichen Natur, nicht von der Idealität des Praxitelischen Fußes.

Das auch von Brizio gerühmte Gegenstück (Sybel 53) scheint sich noch weiter von Skopas zu entfernen; der Kopf blickt nicht hinaus, sondern ist in die Hand gelegt; das übrigens doch auch blickende Auge hat nicht die geschilderte Bildung. Dennoch verlangt das Werk für unsere Frage noch genauer geprüft werden.

Es wäre schön, wenn es mit der Zeit gelänge, die attischen Reliefs auf bestimmte Werkstätten zurückzuführen, oder wenigstens, um bescheidener zu sprechen, den Einfluss der tonangebenden Ateliers auf die

1) Phototypien des Meleager *Weltgeschichte*, Fig. 283, des Hissosreliefs, Fig. 284.

Bildhauer der Reliefs nachzuweisen. Das große Unternehmen der Wiener Akademie, *Conze's* im Erscheinen begriffene Sammlung der attischen Grabreliefs wird zu solchen Untersuchungen erst den Boden bereiten. Um nur noch ein Beispiel herauszugreifen, so vermeine ich aus den Figuren von „Miltiades und Eupraxis" (Sybel 70) Anklänge an Skopas herauszuhören, mit deren Erörterung ich nicht ermüden will. Dass Miltiades die eine Hand, wie der Jüngling unseres vorbesprochenen zweiten Grabreliefs, in den Mantel gewickelt hat, will vielleicht nicht viel sagen, doch mag eine Bemerkung *Brunns* über Friesplatten vom Mausoleum hier angeführt sein, welche er der Westseite des Gebäudes und dem Leochares zuschreibt: „An Manier grenzt die öftere Wiederholung eines außerdem nur noch einmal — auf einer nach Brunn dem Skopas gehörenden Platte — vorkommenden Motivs, nämlich den linken Arm oder die Hand mit einem Gewandstücke oder einem Fell zu umwickeln."

Der Kopf des „ruhenden Schabers" (Sybel 2906) erscheint in der Vorderansicht wie ein Gegenstück zur Heraklesherme des Konservatorenpalastes. Das Oberlid ist scharf unterschnitten; die Profilansicht zeigt nichts weniger als den Praxitelischen Rundschädel oder als das Praxitelische Ohr; und auch hier sammelt sich die ganze Wirkung im Blick. Doch giebt diese Arbeit später Zeit den Typus nur verblasst wieder, das Gesicht ist schmäler geworden, der Mund geschlossen. Das Motiv der gekreuzten Hände fanden wir auch bei den zwei Grabreliefs; der Knabe des zweiten Reliefs hielt auch die Striegel in der unteren Hand wie unser Jüngling. Wie aber sollen wir die Figur ergänzen? Gehen wir zu weit, wenn wir ihr auch das Motiv der gekreuzten Füße zusprechen? Ich erinnere nur an den sog. *Génie du repos éternel* des Louvre, welcher den langgelockten Kopf auch zur linken Schulter neigt und die Hände ähnlich auf dem Scheitel ruhen lässt, die Rechte über die Linke gelegt; er hat den rechten Fuß übergeschlagen (Clarac 300, 1859). Unter den Kennzeichen des „hellenistischen Stils" führte die *Weltgeschichte* Seite 326 gewisse Weisen an, die Figuren auf die Füße zu stellen, die gekreuzten Füße des „Knaben mit der Inschrift Phaidimos", den vortretenden Spielfuß des „Silen mit dem Bacchuskind" und des sog. „Narciss", dessen Ponderation ich auf Grund des Körperschemas bestimmte. Jetzt stehen wir vor der Frage, ob etwa auch solche Motive ihre statuarische Ausbildung schon von Skopas erhalten haben, wie wir den vorgesetzten Spielfuß am „jugendlichen Herakles" fanden und das früher auf Lysipp zurückgeführte Motiv des hochaufgestützten Fußes am „Apollon Smintheus" nach Weil.

Ob auch die zwei kleineren Ephebenköpfe (Sybel 767 und 4125) dem Kreise des Skopas angehören, lässt sich vorläufig noch nicht sagen. Was über sie bekannt ist, würde soweit passen. Den einen beschrieb *Kekulé* als zur linken Schulter geneigt, das Haar kurz gelockt, der Mund etwas geöffnet, der Typus aus guter Zeit; dem hatte ich nur die „aufstehenden Stirnlöckchen" hinzuzufügen. Bezüglich des andern kann ich auch nur die Angaben meines Katalogs wiederholen, welcher gegliederte Stirn, aufstehende Stirnhärchen und Haarreif verzeichnet.

Noch sei auf eine Statue des Athenischen Nationalmuseums hingewiesen, die späte Kopie eines Originales guter Zeit (Sybel 274); ein Kämpfer, mit eingelegter Lanze energisch vordringend, zuerst auf Theseus, dann auf Harmodios, zuletzt, von *Kekulé*, auf Meleager gedeutet. Ein wenig erinnert er an die Verve der Krieger im Mausoleumfries, freilich nicht in dem Maße, wie etwa der „Borghesische Fechter". Einen Meleager hatte Skopas in den Ostgiebel des Tempels zu Tegea gestellt.

Mit alle dem wollen wir nur dazu anregen, dass den Spuren des Skopas in Athen weiter nachgegangen werde.

Im Vorstehenden wurde manches zusammengebracht, was sich vielleicht recht fern steht; aber alles gruppirt sich doch, in engerem oder weiterem Kreise, um die Tegeaten. Und in Skopas glauben wir den persönlichen Schöpfer und Hauptträger der geschilderten Richtung gefunden zu haben; dass neben ihm noch andere Künstler an der Ausgestaltung des Pathos sich beteiligten und dieses oder jenes der besprochenen Werke solchen zu verdanken sein möge, wurde schon gesagt. So lange wir nicht alle Künstler kennen, kennen wir eigentlich keinen. Wie ist es uns mit der Kunst des vierten Jahrhunderts gegangen? Nach Auffindung des Schabers sollte alles Lysippisch sein. Ihm setzte dann der Hermes des Praxiteles einen Grenzstein; aber nun hieß alles Praxitelisch. Auch mit dem Wiederauftauchen des Skopas sind die überschwemmten Äcker noch nicht wieder ganz eingeteilt. Noch harrt manch unbekannte oder ungenügend bekannte Größe, ein Euphranor, ein Leochares, seiner Stunde, da auch er hervortreten und unserem Lysipp, unserem Praxiteles, unserem Skopas sein Eigentum abfordern wird.

Es bleibt noch viel zu suchen und zu sichten.

AUS EINER ÖSTERREICHISCHEN KLOSTERGALERIE.

VON *ROBERT STIASSNY.*

(Schluss.)

BEVOR wir in die nähere Würdigung dieser zwölf Hauptstücke eintreten, sei noch vier kleinerer Höhenbilder der Galerie gedacht, die, fraglos Arbeiten der nämlichen Hand, sich schon durch die gleiche Breitendimension (35 cm.) als zusammengehörige Fragmente eines Hausaltärchens ausweisen: *Grablegung, Auferstehung*, ein *Zwiegespräch der hh. Margaretha und Barbara* und das *Stifterporträt Propst Peter Maurers.* Während die beiden letzteren Tafeln ihre ursprüngliche Länge (84 cm.) beibehalten haben, wurden die ersteren, wohl gelegentlich der Adjustirung zu Galeriezwecken, um je 15 cm. in der Höhe beschnitten, wobei auch die Jahreszahl 1518, am oberen Rande der Auferstehung rechts, ihre auffällige Erneuerung in großen arabischen Goldziffern erfahren haben mag. *Grablegung* und *Auferstehung*, nach ihrer sehr flüchtigen Faktur zu urteilen, die Kehrseiten der beiden anderen Schmalbilder, sind wieder durch kräftige Licht- und Farbeneffekte ausgezeichnet. Unter einer Felsenhöhle, durch deren Bogen man eine Flussferne mit Golgatha im Vordergrunde erblickt, wird der in ein weißes Bahrtuch gehüllte Leichnam Christi von Joseph von Arimathia und mehreren Begleitern — darunter eine die Hand des Herrn weinend umklammernde hl. Frau — in die schräg in das Bild hinein verkürzte Tumba hinabgelassen; links steht, von Johannes unterstützt, Maria und ringt die Hände, während von rechtsher in lichtgrünem Gewande Magdalena mit dem Salbgefäße naht. Eine hochpoetische Apotheose freilich weniger des Auferstandenen als eines Sonnenunterganges giebt die in manchem Betracht an das Schleißheimer Martyrium des hl. Quirinus aus der Schule Altdorfers (No. 107; Phot. von Danner) erinnernde Grabesstehung. Im Linnenmantel mit Siegesfahne und Gloriole steht die kleine Christusgestalt auf dem von drei Engeln umgebenen Grabsteine; im Vordergrunde links ermuntert sich einer der zahlreichen, bei ihrem Wachtfeuer in Schlaf versunkenen Soldaten und starrt die Lichterscheinung mit aufgesperrten Augen wie ein Traumgesicht an. Das letzte Sonnengold taucht das am Abendhimmel treibende Dunstgewölk in gelb-grünliche, graue und violette Glut und leuchtet blutrot in die Grotte hinein, vor welcher die Scene mit einer Tannengruppe und weiterhin mit grünem Laubholz bestanden ist. — In der *Santa conversazione Margaretha's und Barbara's* sitzt die erstere Heilige links voraus, vor altersbraunem Getäfel, in einem blauärmeligen Goldbrokatkleid mit rotem Halskoller, einen lichtgrünen Mantel über den Schoß, und drückt mit der Rechten einen Kreuzstab auf den Kopf des an ihrer Seite fauchenden Drachen, während sie die Linke sprechend gegen Barbara erhebt; diese, das Antlitz der Nachbarin zugekehrt, hält in der Linken den Hostienkelch und erteilt mit der Rechten den Segen. Reiches Brustgeschmeide und edelsteinbesetzte Kronen zieren die beiden Nothelferinnen, die freilich selbst der äußeren Heiligung durch Nimben — solche fehlen durchgehends — entbehren; um so traulicher berührt das kollegiale Beisammensein der beiden Frauen, die nicht als Himmelsbürgerinnen, sondern wie zwei mitteilsame Hauswirtinnen und „Gefreundete" ein Stündchen zu verplaudern scheinen. Dieselbe liebenswürdige Intimität der Auffassung verleiht dem *Bildnisse Propst Peters*, des kunstfreundlichen Bestellers des Sebastiansaltares, einen durch die Persönlichkeit des Dargestellten noch erhöhten Reiz. Ein beleibter Vierziger von wohlwollendem Ausdruck, kniet der Abt in der alten Ordenstracht der regulirten Augustiner, weißem Talar mit grauer Pelzmozette, ein korallenes Paternoster in der Rechten, nach links gewandt auf seinem Betschemel, im Mittelschiff eines gotischen Münsters, zu Füßen eines von einem Pfeiler, nach dem Lettner,

niederhängenden Kruzifixes. Ungemein lebendig ist aus der leichtgrauen Tiefe der steinfarbenen Architektur der Profilkopf des Prälaten mit warm bräunlichen Halbtönen herausmodellirt. In der Ecke links die Initialen des Propstes: P. P. (Petrus Praepositus), darunter das Stiftswappen mit dem rotweiß gespaltenen Kreuz im Schilde.

Schon aus der Inhaltsangabe unserer umfangreichen Bildergruppe — der Trümmer zweier Altäre[1]) — erhellt, dass hier höchst beachtenswerte Schöpfungen der oberdeutschen Malerei aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts vorliegen, in welchen eine originelle Künstlerpersönlichkeit von starker koloristischer Begabung sich ausspricht. Hört dieselbe in der That auf den geläufigen Namen *Altdorfers* oder täuscht eine bloße Familienähnlichkeit mit der Physiognomie des Regensburger Malers? Eine Reihe hervorstechender Eigentümlichkeiten des letzteren hat die Beschreibung bereits erwähnt: die weitgehende Verwertung der Landschaft und ihres phantastisch gesteigerten Stimmungsgehaltes im Dienste des dargestellten Vorganges, die Freude an überraschenden, nicht selten von einem wahren Farbenkampf begleiteten Lichtwirkungen und jene architektonischen Hintergründe, welche dem künstlerischen Höhendrang des nachmaligen ausschließlich mit Bedürfnisbauten beschäftigten Stadtbaumeisters zum Tummelplatze dienten. Der Gesamteindruck unserer Bilder erinnert vielfach an jenen der Quirinusgemälde im Germanischen Museum und der Akademie zu Siena. Im einzelnen deuten der zeichnerische Dilettantismus, der sich in zahlreichen Proportionsfehlern verrät, das mangelhafte Gefühl für körperliches Dasein, welches in den gallertartigweichen, wie knochenlosen Formen, der schlottrig sitzenden, gerne am Boden schleifenden Gewandung, der perückenmäßigen Haarangabe zu Tage tritt, endlich — nur von allgemeiner verbreiteten Besonderheiten wie den bärtigen Führen, dem hängenden Pflanzen- und Gräserwerk, der milchigen Wolkenbildung abzusehen — der durch alle Romantik hindurch schlagende behaglich-häusliche, familiäre Grundzug auf Altdorfer. Ja, die Verwandtschaft mit dessen Vortrag, hervorgerufen durch die satt verschmelzende Pinselführung mit fetten Glanzlichtern, erstreckt sich bis auf die Behandlungsweise einer Originalzeichnung unseres Meisters, des gleichsinnigen Entwurfes zu der Tafel mit den hh. Margaretha und Barbara, der unter Altdorfers Namen — ich verdanke diesen Nachweis Herrn Bibliothekar, P. Alb. Czerny — auf der Auktion Klinkosch zum Vorschein kam und von dort in den Besitz des Staedelschen Institutes zu Frankfurt a. M. überging (Katalog von C. J. Wawra, Wien 1889, No. 21, mit Zinkätzung). Die auf graugrünem Papier weiß gehöhte Federstudie nähert sich in Technik und Haltung auffällig den Helldunkelblättern Altdorfers, namentlich der hl. Barbara von 1517, ehemals im Kabinette Praun (Aquatinta in J. Th. Prestels „Desseins des meilleurs peintres etc. 1782, No. 21).

Mit diesen Merkmalen einer bestimmten Künstlerindividualität mischen sich jedoch in unseren Gemälden fremdartige, widersprechende Elemente, deren Gewicht die bereits zum Sinken gebrachte Wagschale Altdorfers wieder emporschnellt. Zunächst weichen die überschlanken Gestalten von magerem, aber zierlichem Gliederbau mit kleinen Füßen und Händen, — vorwiegend Langschädel — entschieden von dem gedrungenen, rund- oder breitköpfigen Typus seiner Reifezeit ab. Dieselben verlieren sich auch weniger im Raume, füllen die Bildfläche gleichmäßiger an und sind ungestümer, wilder bewegt als dies bei Altdorfer der Fall ist; zumal in den häufigen Verkürzungen, Überschneidungen, Kontrapoststellungen macht sich dieser Überschuss an Lebendigkeit Luft, den das im Grunde gelassene, ja behäbige Wesen der Figuren doppelt gewaltsam erscheinen lässt. Die meist hässlichen Männerköpfe zeigen verschiedene, wenn auch nicht immer erfolgreiche Anläufe zu schärferer Charakteristik: der Ausdruck der Treuherzigkeit ist recht glücklich getroffen, wogegen jener der Leidenschaft und teuflischen Schadenfreude, der durch stechenden „weißen" Blick und hämisches Lächeln zu geben versucht wird, leicht in die Grimasse von Theaterbösewichtern umschlägt. Ausprunchloser treten die weiblichen Gestalten auf, ältliche, busenlose, tief in ihre Gewänder gehüllte Bürgersfrauen von flachen Gesichtern und beschränkt-sauerlichen Mienen; die wenigen jugendlichen Erscheinungen unter ihnen, wie Margaretha und Barbara, die zweite Maria der Kreuzigung gemahnen durch ihre niedlichen Mopsköpfe mit Stumpfnäschen und weit auseinanderstehenden Augen allerdings wieder an den

1) Unter den fehlenden Darstellungen des großen Altares darf noch eine oder die andere Scene aus der Legende Florians, vor allem das Martyrium selbst vermutet werden; jedoch die übrigen Dedikationsheiligen: Leopold, Katharina, Barbara und Ursula mögen nicht sämtlich leer ausgegangen sein. — Irrtümlicher Weise wurde eine „Kreuzerfindung" der Stiftsgalerie, ein rohgemaltes Breitenbild Regensburger Richtung aus d. J. 1519, von Primisser (Hormayrs Taschenbuch, 1848, S. 350 ff.) und hiernach bei W. Lotz, Kunsttopographie Deutschlands II, 437 in unseren Bilderkomplex einbezogen.

späteren Lieblingstypus Altdorfers. Im ganzen erzählt aber unser Künstler nicht nur eindringlicher und schildert anschaulicher — die naturalistische Wiedergabe der Entstellungen Christi und der Schächer, ausfahrende Gewandmotive wie ihre vom Winde gewirbelten Schamtücher lagen Altdorfer ferner — sondern offenbart, seiner Neigung zu gemütvoller Zuständlichkeit unbeschadet, in der Regie von Massenscenen sogar eine dramatische Ader. Dieses heißere Temperament und erregtere Nervenleben haben sich denn auch seinem Farbengeschmack mitgeteilt, der, von Haus aus auf eine helle Palette gestimmt, namentlich durch die Nebeneinanderstellung eines saftigen Rot, Grün und Lichtblau sowie den verschwenderischen Aufwand von Metallgold, mit dem alle höchsten Lichter bezeichnet sind, ein Kolorit von festlichem Glanz erzielt; Anwandlungen venezianischer Tonstärke kreuzen sich in demselben seltsam genug mit grellen Dissonanzen. Die nämliche Schmuckfröhlichkeit herrscht in den baulichen Prospekten unserer Bilder, welche sich tiefer, als dies bei Altdorfer üblich, in den Vordergrund schieben, also recht eigentlich die Lokalität, nicht bloß den Hintergrund bilden — die erreichte räumliche Illusion ist zuweilen eine erstaunliche — und schon durch ihre vorgeschrittene Renaissance von diesem wegweisen In der That, man müsste an ein zweites Gesicht Altdorfers glauben, wollte man in dem um das Jahr 1518 entstandenen Florianer Gemälden den Urheber des Regensburger Altars von 1517 und der Tafel der beiden Johannes von 1520 in Stadt am Hof wieder erkennen! Lässt man das erstere Werk, als durch eine Restauration arg mitgenommen, außer Vergleich, so bliebe noch immer der jähe Rückfall in eine ältere Kunstweise auf dem Johannesbilde zu erklären. Allein auch die Masse der dem zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts entstammenden Holzschnitte Altdorfers, in erster Linie die Passionsscenen der Sündenfallfolge bieten in Komposition und Auffassung weit weniger Berührungspunkte als durch die Einheit der Hand erfordert wäre — von den Kabinettbildern der zwanziger Jahre vollends zu schweigen. Im Zusammenhang mit den stilkritischen Bedenken gewinnt schließlich ein äußeres Moment eine ihm sonst nicht innewohnende Beweiskraft: keine der 16 erhaltenen Tafeln trägt das Monogramm des Meisters, das auf dessen echten Gemälden nur ausnahmsweise, neben der Datirung aber lediglich auf dem Regensburger Altare fehlt. Entschließt man sich also nicht, dieses Jahr 1518 in der Entwickelung Altdorfers als eine Art Kometenjahr anzusehen und dem Künstler eine jedenfalls außergewöhnliche Wandlungsfähigkeit zuzutrauen, so muss die bisherige Benennung der Bilder fallen gelassen werden[1]).

Wer also war der Verfertiger der beiden Altäre? Gewiss ein Künstler, der zu Altdorfer in nächster, Anregung gebender oder empfangender Beziehung gestanden hat. Der Versuch sei gewagt, seine Tarnkappe zu lüften.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts gehörte das Stift St. Florian noch zu der Erzdiöcese Passau; aus Passau empfing Propst Peter die Inful, und wiederholte Reisen mögen ihn nach der bischöflichen Metropole geführt haben. Nichts wahrscheinlicher also, als dass er bei Erteilung seiner ersten Kunstaufträge sich nach der nächst gelegenen Bezugsquelle für vornehmeren Kirchenschmuck wandte und unter den Malern dieser Stadt, in welcher im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts durch M. Golsner ein großes Gemälde für den Hochaltar der Stiftskirche ausgeführt worden war (Czerny, Aus d. geistl. Geschäftsleben, S. 52), Umschau hielt; hier aber kann bei unserer lückenhaften Kenntnis dieses Künstlerkreises lediglich ein einziger Anwärter ernstlich in Frage kommen: *Wolf Huber*, der Zeichner für den Formschnitt und interessante Doppelgänger Altdorfers, den wieder lebendig zu machen, die neueste Forschung bemüht

1) Für die Autorschaft Altdorfers tritt M. Friedländer in seiner kürzlich erschienenen Monographie: M. Altdorfer der Maler von Regensburg (Beitr. z. Kunstgesch. N. F. XIII, Leipzig, Seemann, 1891) ein, die für die Durchsicht der Korrektur dieser Zeilen noch benutzt werden konnte. Zusammen mit den Quirinbildern und der mir nur in der Photographie von Billharz bekannt gewordenen Anbetung der Könige in Sigmaringen setzt Friedländer die St. Florianer Gemälde um 1520, jedoch später als das Johannesbild an; da nun seiner Ansicht nach 1521 bereits eine neue Epoche der Kunst Altdorfers beginnt, so stünde die ganze Gruppe chronologisch in der Luft, — abgesehen davon, dass nach innerhalb derselben die stilistische Abrechnung nicht ohne inkommensurablen Rest aufgeht. Um die spätere Entstehung unserer Gemälde glaubhaft zu machen, wird von ihm grundlos die Echtheit der Jahreszahl 1518 auf der Tafel der Auferstehung verdächtigt, die indes bloß in derber Weise mit Gold aufgefrischt erscheint. Irrig ist ferner die Angabe, dass gerade im Jahre 1518 Abt Peter eine Reise zum Reichstage nach Augsburg unternommen habe, auf welcher er Regensburg berührt und die Altäre bestellt haben könnte; jener Besuch Augsburgs galt nach Mitteilung Czernys erst dem Reichstage von 1525. Mit sich selbst gerät endlich der Verfasser in Widerspruch, wenn er den Altdorferschen Ursprung der obenerwähnten Vorzeichnung zu der Tafel mit Margaretha und Barbara, deren Bestimmung ihm freilich entgangen, anzweifelt (S. 152 ff.); unter den sämtlichen Gemälden in St. Florian steht gerade dieses Bildchen und die Studie zu demselben, obschon eigentliche Entwürfe sich im Handzeichnungenwerke Altdorfers sonst nicht finden, dem Meister am nächsten.

ist, nachdem ihn bereits Paul Behaims Kupferstichkatalog von 1618, jetzt im Berliner Kabinett, in die Litteratur eingeführt hat. Sein der Ergänzung noch sehr bedürftiges Werk beläuft sich gegenwärtig auf 15 Holzschnitte und reichlich ein Dutzend Handzeichnungen, die sich über die Jahre 1510—1544 verteilen; letzteres Datum trägt ein auf Schloss Wolfegg — dies wohl die von Nagler, Monogrammisten, V, 345, Nr. 1707 citirte Sammlung „Wolfegger" — befindliches Blatt hinter dem Vermerk „Huber zu Bassau", dessen Richtigkeit vorausgesetzt, der Künstler als engerer Landmann Melchior Feselens zu betrachten wäre[1]). Ein in verschiedenen Sätteln gerechtes Talent von keckem Wurf der Erfindung und geistreichen Einfällen im Figürlichen, steht Huber doch auf besonders vertrautem Fuße mit der Landschaft, für deren Schilderung er ein fein organisirtes Malerauge, stärkeren Wirklichkeitssinn als Altdorfer und eine der Radirkunst Hirschvogels vorgreifende Leichtigkeit der Behandlung mitbringt. Dass er auf seinen Alpenwanderungen Oberösterreich betreten, lehrt eine köstliche Federzeichnung vom Jahre 1510 im Germanischen Museum, in welcher W. Schmidt mit Recht eine Vedute des Mondsees — die Pyramide des Schafbergs im Hintergrunde — erkannt hat (Abb. in Eye und Falke, Kunst und Leben der deutschen Vorzeit, I, Heft VIII, Tf. 8). Möglicherweise unmittelbar auf einen Auftrag unseres Klosters geht der auf dem Gebiete des Bilddruckes, wie es scheint, ganz vereinzelte Vorwurf seines Holzschnittes, Pass. 11, zurück, die figurenreiche Darstellung einer Feuersbrunst, welche der *heil. Florian* zu löschen im Begriffe ist. Eine Konfrontation dieses nur leider nicht zu Gesichte gekommenen Einzelblattes, dessen Gegenstand sich keineswegs mit jenem der repräsentativen Andachtsbildchen unseres Heiligen, wie Schäufelein, Pass. 156, zu decken scheint, wie des von P. Behaim erwähnten, von Passavant aber übersehenen „S. Sebastianus" (Wessely, Rep. f. Kunstw. VI, 61) mit den einschlägigen Bildern unserer Folge würde gewiss Hubers Ansprüche auf diese Folge in ein helleres Licht rücken, als dies ein vergleichender Blick auf seine übrigen Arbeiten zu thun gestattet. Aber schon einem solchen drängen sich in der Raumverteilung der lebhaft bewegten Kompositionen, der eleganten Geschmeidigkeit ihrer länglichen Gestalten, in anatomischen Gebrechen, wie der welligen Modellirung des Nackten, der strudeligen Faltengebung (vergl. das Leudentuch Christi auf der Kreuzigung, B. 5), endlich dem wulstigen Laubwerk wie den kahlen Besenreisern seines Baumschlages — letztere namentlich für seine Zeichnungen charakteristisch (s. W. Schmidt, Handzeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett zu München, Tafel 81b, 105b, 106) — bemerkenswerte Analogien auf. Dieselben verdichten sich sogar bis zur Ähnlichkeit ganzer Figuren, so des Johannes auf der in Hirth-Muthers Meisterholzschnitten, Taf. 66 reproduzirten Kreuzigung mit dem Florian der Verhörsscene, des Jesuskindes auf dem Christophblatte B. 6 mit dem Engel des Ölbergbildes; die eigentümliche Art, in der die Maria der Florianer Grablegung die Hände verschränkt, kehrt nach einer Beobachtung W. Schmidts auf einer kürzlich in Leipzig (Auktion bei C. G. Boerner, Febr. 1891, No. 2) für das Münchener Kabinett erworbenen Federskizze einer „Beweinung" von Huber an einer der Grabfrauen wieder.

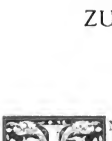
Trotz dieser greifbaren Anknüpfungspunkte in seinen Holzschnitten und Zeichnungen soll mit dem Hinweise auf W. Huber keine Nottaufe vollzogen, sondern nur ein Fühler ausgestreckt sein; so lange nicht aus einem beglaubigten Gemälde seiner Hand ein sicherer Besitztitel auf die Florianer Bilder abgeleitet werden kann, müssen wir uns bescheiden dieselben als herrenloses Gut für sich selbst reden zu lassen. Unter den unbekannten Grössen der Blütezeit deutscher Malerei, wenn auch nicht gerade unter ihren führenden Geistern, wird also der *Meister von St. Florian* vorläufig seinen Platz einnehmen. Gehört es doch mit zum Schicksal unserer älteren Kunst, dass, wie die Schöpfer der meisten mittelalterlichen Dome, so auch eine Reihe bedeutendster Maler des 15. und 16. Jahrhunderts als Existenzen unseren Blicken sich hartnäckig entziehen. Den positiven Wert ihrer Leistungen kann dieser Missstand freilich nur in den Augen von Kunstfreunden herabsetzen, deren Geschichtssinn stärker entwickelt ist als ihr Gesichtssinn, oder jener Historiker, auf welche das ironische Dichterwort gemünzt ist: „Geschichte ist die tröstliche Gewissheit, dass irgend welcher längst vergessne Mann nicht Cajus hieß, nein, Lucius."

1) Ein Bildhauer Jörg Hueber aus Passau, der 1494 das Bürgerrecht in Krakau erlangt, nennt sich als Mitarbeiter des Veit Stoß an dem Baldachingrabe Kasimirs IV. in der dortigen Kathedrale. Vgl. Essenwein, Die mittelalterlichen Kunstdkm. d. Stadt Krakau, S. 90 u. Bode, Gesch. d. deutsch. Plastik, S. 121.

ZUR DECKENMALEREI MICHELANGELO'S IN DER SIXTINISCHEN KAPELLE.

VON *GEORG WARNECKE.*

MIT ABBILDUNG.



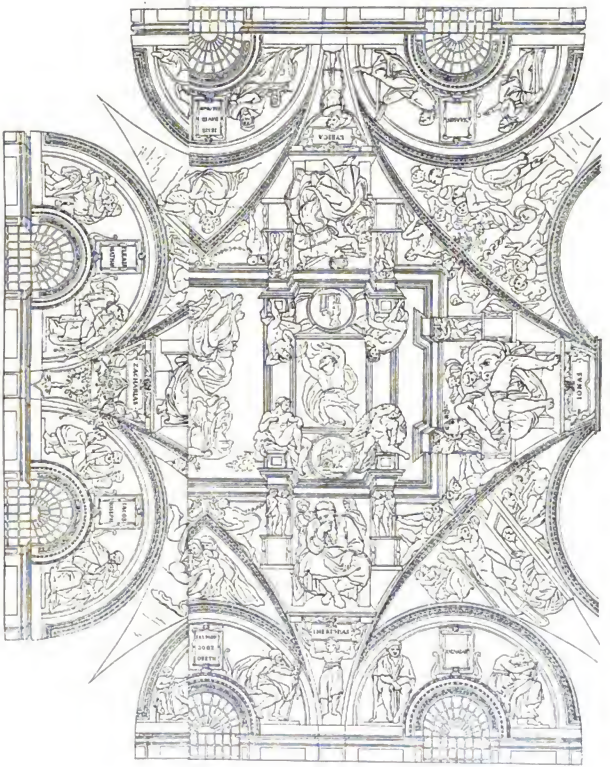
IN Kunstdingen giebt erst die eigene Anschauung das volle, manchmal überhaupt das erste Verständnis. Trotz der Beschreibungen unserer hervorragendsten Forscher, trotz der wiederholten Betrachtung von perspektivischen Innenansichten der Kapelle konnte ich mir niemals ein klares Bild von der räumlichen Anordnung der Deckenmalereien Michelangelo's in der Sistina machen. Die Photographien widersprachen den Beschreibungen und umgekehrt. Ich wollte den Darstellungen der Augenzeugen lieber glauben als den auf mechanischem Wege aufgenommenen Bildern und war namentlich durch die an und für sich sehr klar gehaltene Beschreibung Hermann Grimms auf das höchste gespannt, in der Sistina das Ideal für die Ausmalung von gewölbten Decken zu finden.

Grimm spricht von einem neuen Prinzip, das Michelangelo erfunden habe. „Er ignorirte gleichsam die Wölbung, richtete die Malerei so ein, als wäre der Raum oben offen und ohne Dach; er baute eine neue Architektur in die freie Luft hinein, alles durch perspektivische Täuschung; er verband die imaginären Marmormauern, die er ringsum mit einem prachtvollen Gesimse versehen hatte, durch luftiges durchbrochenes Bogenwerk, das sich von einer Marmorbrüstung zur andern hinüberspannte."

Der erste Blick in der Kapelle nach oben brachte mir in dieser Hinsicht die völligste Enttäuschung. Ich sah wohl, Michelangelo baut eine neue Scheinarchitektur, aber anstatt die Wölbung zu ignoriren und seiner Architektur die durch die statischen Gesetze bedingte senkrechte Linienführung zu geben, lässt er die imaginären Marmormauern mit ihren Sockeln, Pilastern, Gesimsen und Postamenten der krummen Linie der Wölbung folgen und baut eine Architektur, die, wenn dieselbe eine wirkliche wäre, schon im Momente ihres Entstehens von oben hätte herunterstürzen müssen, eine Architektur, die nun zwar, da sie eine gemalte Architektur ist, nicht stürzt, wohl aber die Leute unten in der Kapelle fortdauernd in Schrecken setzt, ihnen die Köpfe zu zerschmettern.

Aber vielleicht war Michelangelo zu seinem Verfahren berechtigt, eben weil es sich um eine Scheinarchitektur handelt? Was sagen die anderen Forscher?

Springer beginnt in seiner Beschreibung mit den obersten, also getragenen Gliedern des Scheingerüstes, mit dem Gesimse, das die Mittelfelder der Decke einschließe. Er fasst Michelangelo's Architektur als ein bloßes Rahmenwerk zur Einteilung der Decke auf; denn die Postamente, auf denen die nackten Jünglingsgestalten sitzen, treten nach seiner Anschauung den Gesimsen in der Querrichtung vor, was wohl dem flüchtigen Augenschein entspricht, gewiss aber nicht den Intentionen des Künstlers, denen gemäß sich diese Postamente mit den Figuren senkrecht über dem Gesimse in die Luft erheben sollten. Nachher lässt freilich Springer jene Postamente von den verkröpften Gesimsen und die letzteren von je zwei Marmorkirchen *getragen* werden, spricht also nun wie von einer wirklichen Architektur. Die Bogen, die sich von Postament zu Postament hinüberspannen und durch ihre Profilirung als ebenfalls zur Architektur gehörig gekennzeichnet sind, übergeht er.


LYBICA
ZACHARIAS
IONAS
IEREMIAS

Dieses Schwanken des Beschreibers erklärt sich einfach aus dem Schwanken des Künstlers selbst, der den Weg von einer bloßen Einteilung der Decke durch ein freies Rahmenwerk zu einer wirklich architektonischen Gliederung derselben vergeblich gesucht und endlich die Kluft durch einen salto mortale über die Naturgesetze hinaus überbrückt hat.

Springer scheint dieses Schwanken empfunden zu haben. Glaubt er nicht, Michelangelo gegen etwaige Vorwürfe verteidigen zu müssen, wenn er sagt, der Maler habe jede grobsinnliche Illusion fern gehalten, und wenn er von einer Idealität des ganzen Raumes spricht, die schon durch die idealen Motive der Bilder bedingt sei?

Zunächst die erste Bemerkung: Michelangelo hielt jede grobsinnliche Illusion fern. Gut! Das haben die Renaissancekünstler überhaupt gethan, so auch Leonardo im Abendmahl. Der Versuch zu einer solchen Täuschung der Augen, wie ihn die heutigen Panoramenmaler unternehmen, die den Beschauer über die Linie in Zweifel setzen, jenseits deren die wirkliche Natur in die gemalte übergeht, widersprach dem Idealismus der damaligen Kunst.

Aber zwischen einer grobsinnlichen Illusion und dem Schein der Wirklichkeit ist ein großer Zwischenraum, und ich bin fest davon überzeugt, dass Michelangelo seine gemalte Architektur durch perspektivische Hilfsmittel je mehr, desto lieber dem Schein der Wirklichkeit anzunähern gewünscht hätte. Wie Herman Grimm die gemalte Decke gleichsam mit idealisirenden Augen gesehen und beschrieben hat, so hat dieselbe dem Künstler in der Idee vorgeschwebt: Die steinerne Wölbung schwindet; eine neue Architektur baut sich unmittelbar von der wirklichen aus in die freie Luft hinein; von Postament zu Postament laufen Bogen, und zwischen den Bogen sieht man entweder Teppiche ausgespannt oder den freien Himmel, in dem die Gestalten zu schweben scheinen. Ganz meisterhaft hat Michelangelo diesen Eindruck des Schwebens im freien Raume in dem dritten Schöpfungsbilde herausgearbeitet. Hier sehen wir Jehova geradezu wie durch eine Öffnung der Decke hindurch niederschweben und die Hände segnend nach unten vorbreiten. In Bezug auf diesen Punkt ist das dritte Bild durch die Kunst der perspektivischen Verkürzung das vollkommenste der ganzen Reihe geworden.

Doch nun zurück. Ich möchte die Frage aufstellen: Hätte Michelangelo, solange er an seinem System von Sockeln, Pilastern und Gesimsen festhielt, überhaupt durch perspektivische Täuschung, wenn nicht eine grobsinnliche Illusion, doch wenigstens den Schein der Wirklichkeit erzeugen können? Nein, oder vielmehr nur in dem einen Falle, dass er sich den Beschauer an *einen* bestimmten Ort der Kapelle festgebannt oder noch besser von einem Punkte außerhalb derselben in dieselbe, wie in eine Theaterdekoration, hineinschend gedacht hätte. Für den in der Kapelle Umhergehenden aber müssten sich mit jedem Schritte die architektonischen Glieder perspektivisch verschieben. Es ist eben eine missliche Sache mit gemalten Scheinarchitekturen, welche die baulichen Formen eines Innenraumes fortsetzen oder vervollständigen sollen. Michelangelo hat das selbst deutlich gewusst, wie ein Blick auf eine Gesamtansicht der Decke lehrt. Man versetze sich an einen Punkt der Kapelle, von dem aus man unmittelbar zu einem der nischenartigen Sitze emporschaut, auf denen die Propheten und Sibyllen ihren Platz haben. Man sieht dann die inneren Seitenansichten der beiden Gebälkverkröpfungen in der Verkürzung. Wendet man nun von diesem Standpunkte das Auge rechts oder links zu der nächstfolgenden Verkröpfung, so sieht man anstatt der äußeren, weniger verkürzten Seitenansicht, wie es nach den Gesetzen der Perspektive richtig wäre, wieder die innere und zwar in der gleichen Verkürzung wie bei der ersten Nische. Michelangelo hat also für sein Gesims soviel verschiedene Augenpunkte angenommen, als Propheten und Sibyllen vorhanden sind, nämlich zwölf. Nur unmittelbar unter jeder dieser Nischen erscheint ihre Perspektive richtig. Ich halte diesen Kunstgriff für durchaus unbedenklich, wenn derselbe uns auch zeigt, in welche Schwierigkeiten sich der Meister gegenüber seinem architektonischen Scheingerüste verwickelt sah. Aber dass er eine Architektur malt, die eigentlich herabstürzen muss, will mir nicht in den Kopf.

Ich frage noch einmal. Giebt vielleicht die Idealität des ganzen Raumes, die von Springer als eine notwendige Konsequenz der Idealität der dargestellten Vorgänge, und zwar mit Recht, bezeichnet wird, dem Künstler die Freiheit, seine Architektur in Widerspruch mit den Naturgesetzen zu entwerfen? — Nein! Erstes Erfordernis höchster Idealität ist Wahrheit. Wahrheit und Schönheit sind unzertrennlich. Die Scheinarchitektur Michelangelo's ist einerseits als auf den wirklichen Wänden der Kapelle aufgebaut gedacht, andererseits schwebt sie haltlos in der Luft, sie ist unwahr.

Um dies näher zu begründen, bitte ich, mir vorerst noch zu der anderen Frage zu folgen, was wir denn unter der Idealität der Gestalten und Vorgänge zu verstehen haben. Michelangelo's Gestalten verkörpern Ideen, sie stellen Übermenschliches dar, aber immer auf Grundlage des Menschlichen. Seine Gestalten, wenn auch noch so gewaltig in den Formen und über das gewöhnliche Maß entrückt, sind menschliche Gestalten und darum wahr. — Aber sie fliegen. Entspricht auch das Fliegen der Wahrheit? Ja, wohl nicht der Wirklichkeit, aber der Wahrheit. Wenn der Renaissancemaler übersinnliche Wesen, in menschlicher Gestalt verkörpert, fliegend darstellt, so schafft er durchaus im Geiste seiner Zeit und entspricht der Vorstellungsweise der Volksseele, und gerade das ist wahr in der Kunst, was aus diesem Urquell entspringt. Das ist die subjektive Wahrheit der künstlerischen Darstellung, insofern das Dargestellte in der Gedankenwelt des anschauenden Subjekts ein Lebendiges ist. Doch damit ist es nicht genug. Es muss die objektive Wahrheit dazu kommen. In jedem besonderen Falle hängt es von dem einzelnen Künstler und seinem Können ab, ob uns seine schwebenden Gestalten wahr erscheinen.. Er muss dieselben, ohne gegen die Wahrheit menschlicher Erscheinungsweise zu verstoßen, in Ausdruck, Form und Bewegung so über das Menschliche hinaus beseelen, dass es dem Beschauer gar nicht in den Sinn kommen kann, diese Gestalten seien nicht im stande zu fliegen. Hierin sind aber gerade Michelangelo's Schöpfungsbilder ein unerreichtes Muster bis auf den heutigen Tag.

Jedoch seine schwebende Architektur, besteht auch die vor jenen beiden Forderungen künstlerischer Wahrheit? Nein, weder der subjektiven noch der objektiven. Kein Mensch glaubt, ebensowenig damals wie heute, dass solche Pilaster und Gesimse, wie Michelangelo sie gemalt hat, sich oben würden halten können — und kein Künstler, auch der größte, auch Michelangelo nicht, wäre im stande, toten Architekturgliedern eigenes Leben zu verleihen, sie so zu individualisiren, dass sie anderen Gesetzen als den gewöhnlichen statischen zu gehorchen und gleichsam aus dem starren Mechanismus des Zusammenhangs der irdischen Erscheinungen entrückt zu sein schienen.

Lübke allein hat von allen mir bekannten Darstellern das einzig richtige Urteil, wenn auch in sehr zurückhaltender Form, gefällt. Er nennt in seinem Grundriss der Kunstgeschichte Michelangelo's Scheingerüst „eine reiche architektonische Gliederung, *die an sich nicht ohne Willkür erscheint*, aber seinen Zwecken sich trefflich fügt.“ Ich hoffte, in Lübke's Geschichte der italienischen Malerei eine genauere Erklärung dieses Willkürlichen zu finden, traf aber den Verfasser hier zu meinem Befremden auf dem gerade entgegengesetzten Wege zu einer ausnahmslosen Verherrlichung alles dessen, was Michelangelo in der Sistina gemacht hat. Von „Harmonie und Klarheit, welche allein schon beweisen, welch' hoher architektonischer Sinn mit der Meisterschaft des Malers und Bildhauers in diesem großen Genius verbunden war“, kann nicht die Rede sein.

Die Scheinarchitektur Michelangelo's ist ihrem Wesen nach unorganisch und willkürlich, fügt sich indes im Einzelnen vortrefflich seinen Zwecken. Da steckt die Antwort auf die Frage, wie dem der Meister zu solcher künstlerischen Gewaltsamkeit gekommen sein möge? Eine perspektivische Täuschung wäre ihm viel eher gelungen, wenn er über die ganze Breite des Spiegelgewölbes Bogen hinübergespannt hätte; aber für die Propheten und Sibyllen, die Lieblingskinder seiner erhabenen Phantasie, mochte er die Throne mit den pilasterartigen Pfosten und den verkröpften Gesimsen nicht missen. Er selbst hat vielleicht das Für und Wider erwogen und geschwankt; ja, man mag einen Teil der Unzufriedenheit, die ihn im Beginne seiner Arbeit an der Decke gefangen gehalten hat, auf diesen Widerstreit in seinem Innern schieben. Vor dem rücksichtslosen, leidenschaftlichen Drange, ganz allein sich und sich voll auszusprechen, mussten die Forderungen der Naturwahrheit schweigen. Stimmt das nicht zu Michelangelo's Charakter? Und ist es nicht seiner selbst würdiger, den Gewaltigen auch in seinen Fehlern zu erkennen, anstatt zu schweigen oder bedingungslos zu loben? Denn aus der mächtig gegen alle Schranken sich aufbäumenden Urkraft seines Geistes, die sich der Fesseln von Raum und Stoff trotzig entschlägt, sind auch jene Gestalten an der Decke geboren, welche, der sichtbar gewordene allmächtige Schöpferwille, ein höheres Sein als das irdische bedeuten und, wie sie sich selbst Gesetz und Maß sind, für alles irdische Sein Form und Stoff aus sich erzeugen.

Damit uns *diese* Ideale nicht von vorwitziger Hand angetastet werden, lasst uns getrost den Anspruch auf die Vollkommenheit auch des architektonischen Gerüstes aufgeben! Der moderne Geist fühlt sich wie ein Riese, der nach langen Jahrhunderten des Schlafes zum Bewusstsein und zum Gebrauch seiner Stärke erwacht ist. Ehrfurcht vor

dem Alten, Heiligkeit des Überlieferten sind Begriffe, die schonungslos verlacht werden. Kühn legt er den Maßstab des eigenen Empfindens und Könnens an alle echten und unechten Größen. Mancher ist der Flitter vom Leibe gerissen. Kein Ideal ist sicher vor ihm, der unablässig nach neuen Idealen ringt. Aber es soll niemand sagen, wie ein Kunstgelehrter, dem ich meine Zweifel in Betreff der Decke mitteilte, sich äußerte: „Er ging ebenso gewaltsam mit den architektonischen Gliedern um wie mit dem menschlichen Körper."

Seine Gestalten sind von höchster Lebenskraft, von Lebensgefühl in jeder Linie durchdrungen; das, was sie sein sollen, sind sie ganz; sie sind im höchsten Sinne wahr und schön. Mit den sechs ersten Bildern in der Sistina hat Michelangelo, soweit es sich um künstlerische Darstellung handelt, die einzig richtige Lösung des grossen Rätsels, des der Wissenschaft ewig Unerklärlichen, der Schöpfung, gefunden. Wer hier mit ihm kämpfen will, bleibt in allem Wesentlichen sein Nachahmer.

Das hohe Verdienst aber, *die Formenwelt* und *den Gedankeninhalt* dieser erhabenen Schöpfungsgeschichte nach allen Seiten hin endgültig erschlossen zu haben, gebührt den drei Forschern, von deren Darstellung meine kleine Untersuchung ihren Ausgangspunkt nimmt und als deren Schuldner ich mich fühle. So benutze ich denn diese Gelegenheit, um ihnen für manche Stunde des edelsten Genusses und der gediegensten Belehrung zu danken.

KLEINE MITTEILUNGEN.

* *Eduard von Weeber*, k. u. k. Kustos und Vorstand der Restaurirschule im Belvedere zu Wien, starb dortselbst am 7. August nach kurzem, schwerem Leiden im Alter von 58 Jahren. Weeber, ein geborener Sachse, war nicht nur ein tüchtiger und pietätvoller Restaurator, sondern hat auch als Zeichner und Maler, namentlich von stilistisch fein durchgebildeten Aquarellen im Sinne Schwinds und Ludwig Richters, Anerkennenswertes geleistet. Ein Künstler von seltener Bildung, ein edler, liebenswürdiger Mensch ist mit ihm dahingegangen.

*** *Der Genre- und Historienmaler Oskar Wisnieski*, Mitglied der königl. Akademie der Künste, ist am 10. August in Berlin im 72. Lebensjahre gestorben. Er hat sich vorzugsweise durch seine anmutigen Genrebilder mit Figuren in den Trachten des 17. und 18. Jahrhunderts bekannt gemacht, denen er einen reich ausgestatteten, landschaftlichen Hintergrund zu geben liebte. Unter seinen Bildern geschichtlichen Inhalts ist das hervorragendste: Sophie Charlotte und Leibniz im Parke des Schlosses zu Charlottenburg. Die Berliner Nationalgalerie besitzt zwei Bilder: „Edelknabe und Mädchen" und die „Heimkehr" eines vornehmen Ehepaares mit Figuren im Kostüm des 17. Jahrhunderts.

*** *Die Berliner Stillleben- und Blumenmalerin Therese Laudien* ist am 6. August in Insterburg gestorben.

*** *Der schweizerische Bildhauer Ferdinand Schloeth*, Schöpfer des St. Jakobdenkmals in Basel und des Winkelriedkmals in Stans, ist am 2. August in Thal (Kanton St. Gallen) im 74. Lebensjahre gestorben.

*** *Der französische Landschaftsmaler Léon Germain Pelouse* ist am 31. Juli in Paris gestorben.

*** *Die Direktion des Schleswig-Holsteinischen Museums vaterländischer Altertümer in Kiel* ist der durch ihre anthropologischen Forschungen bekannten, bisherigen Kustodin des Museums, Fräulein *Johanna Mestorf* übertragen worden. Es ist dies das erste Mal, dass in Preußen eine Dame mit der Leitung eines öffentlichen Museum betraut worden ist. Fräulein Mestorf wurde 1828 in Bramstedt in Holstein geboren.

*** *Der Bildhauer Dr. E. Hartzer* in Berlin ist bei der Enthüllung eines Kriegerdenkmals in *Celle* zum Ehrenbürger der Stadt Celle, seiner Vaterstadt, ernannt worden.

*** *Die Leitung des städtischen Museums in Frankfurt a. M.* wird nach dem Abgange des Herrn Dr. *Georg Thiele* von den Herren Dr. *Pallmann* und Dr. *Heinrich Weizsäcker* übernommen werden.

*** *Der Bildhauer Professor Robert Diez* in Dresden ist an Stelle des verstorbenen Professors Hähnel zum Vorsteher des Meisterateliers für Bildhauerkunst an der Kunstakademie zu Dresden ernannt worden.

*** *Zum Präsidenten der schottischen Malerakademie in Edinburg* ist der Bildnismaler *Georg Reid*, ein älterer Bruder des in London lebenden Genre- und Marinemalers *John R. Reid*, ernannt worden.

*** *Der Bildhauer Adolf Hildebrand in Florenz* ist nach stattgehabter Wahl von Könige von Preußen zum stimmfähigen Ritter des Ordens pour le mérite für Wissenschaften und Künste ernannt worden.

*** *Professor v. Lenbach* ist vom Rate der Stadt Leipzig beauftragt worden, ein Bildnis des Königs von Sachsen für das städtische Museum zu malen. Dazu hat ihm König Albert während seines Aufenthaltes in München im August eine Sitzung gewährt.

*** *Der Maler Heinrich Gärtner in Berlin*, ein Vertreter der stilisirenden Landschaftsmalerei, hat für die Aula des Gymnasiums zu Elbing zwei große Ansichten aus dem alten Griechenland, die Akropolis zu Athen und den Festplatz zu Olympia, gemalt. Bei der Wiederherstellung der Bau- und sonstigen Kunstdenkmäler hat er die Ergebnisse der neuesten wissenschaftlichen Forschungen mit großem Geschick verwertet.

*** *Auf der internationalen Kunstausstellung zu Berlin* sind vom preußischen Staate ferner folgende Kunstwerke

angekauft worden: a. Gemälde: *H. Bohrdt*, Berlin, „Adjüs Lootse—Adjüs Kinning“, *E. Doepler d. j.*, Berlin, „Ein Anfang vom Ende“, *R. v. Haber*, Dresden, „Zwei Stillleben“, *Garcia y Rodeignez*, Sevilla, „Sevilla“, *Filiberto Petiti*, Rom, „Letzte Blätter“, b. Bildwerke: *L. Manzel*, Charlottenburg, „Friede durch Waffen geschützt“, *J. Kaffsack*, Berlin (†), „Erstes Gebet“.

Th. Fr. *Zwei Architekturbilder von Hieronymus Niffo in der Wiener Akademie.* Das dreibändige Miniaturenwerk des Ferdinand a Storffer in der Wiener Hofbibliothek ist noch keineswegs in wissenschaftlicher Weise ausgenützt worden. Für den geistigen Wiederaufbau der kaiserlichen Gemäldesammlung, wie sie unter Karl VI. in Wien aufgestellt war, ist dasselbe aber von großer Wichtigkeit, da es Nachbildungen von Gemälden enthält, die seither längst aus der kaiserl. Galerie verschwunden sind, und deren Wiederauffinden durch die kleinen farbigen Nachbildungen im Storfferschen Werk ungemein erleichtert wird. So konnte ich z. B. einige Bilder bei Storffer nachweisen, die seither auf manchen Umwegen in die ungarische Landesgalerie gekommen sind. Ich nenne sofort ein ehedem Rubens benanntes Bild (Kriegsvolk vor einer Schenke) und eine Landschaft des seltenen B. de Byckere, ein Bildchen, das mitsamt seinem verschollenen Gegenstück bei Storffer zwar abgebildet aber nicht katalogisirt ist. Den Namen erfährt man hier durch das wieder aufgefundene Gemälde, das signirt ist[1]) Zu den Gemälden, deren Wiederauffinden ich hauptsächlich dem Storfferschen Miniaturenwerk zu verdanken habe, gehören auch die zwei Architekturstücke in der Wiener Akademie, von denen hier gehandelt werden soll. Sie führen im neuen Lützowschen Katalog die Nummern 164 und 165. Mit Recht ist durch ein Fragezeichen gegen die hergebrachte Diagnose: Dirk van Deelen Stellung genommen. Die Inschrift: „Geronimo Niffo F.“, die sich auf einem der Bilder vorfindet, konnte bisher nicht gedeutet werden, da sich der Name Niffo mit bestem Willen nicht in den Künstlerlisten älteren und neueren Datums auffinden lässt. Ein Name auf einem Bilde muss ja nicht jedesmal auch schon der Künstlername sein. Hier aber ist der Name auf dem Bilde, wie sich sofort zeigen wird, wirklich der Name des Malers. Dass die Bilder ehedem in kaiserlichem Besitz waren, ließ sich schon aus den kleinen Radirungen unten auf Tafel 21 des „Prodromus“ von Stampart und Prenner ersehen. Dort ist aber der Name des Malers nicht ersichtlich gemacht. Erst aus dem Storfferschen Miniaturen wurde ich darauf hingewiesen, dass Niffo denn doch der Autorname sein muss. Bei den entsprechenden zwei Nummern (254 und 263) in Storffers Werk heißt es nämlich: „Ein auf weißen Marmor gemahlter garten Prospekt von Hieronymo Nipho“ (II. Bd. von 1730). Nunmehr waren einige weitere Angaben leicht zu beschaffen. Beide Gemälde nebst einigen anderen von demselben Maler (alle auf Marmor gemalt, wie die zwei Bilder der Wiener Akademie) lassen sich nunmehr auch mit Bestimmtheit in der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm, Statthalters der Niederlande, nachweisen. Man findet sie unter dem Schlagworte: Nimpho nach dem Register im ersten Band des „Jahrbuches der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses“ auf S. 129 beschrieben wie folgt: „257 vnndt 258 Zwey gleiche Stuckh einer Größen von Öhlfarb auff weißen Marmelstein, worauff gar schöne Pallast vnndt Gartten in Prospectiv. In schwartz glatten Ramen, jedes 4 Span 3 Finger hoch vnndt 6 Spann 7 Finger braidt. Original von dem Obersttwachtmeister Nimpho vnndt die Figuren von Dawid Theniers“. Umgerechnet aufs heutige Maß ergiebt das 1,393 × 0,894, wovon die Breite des „schwartz glatten Ramens“ abzuziehen sein dürfte, so dass wir also ganz zwanglos zu den heutigen Abmessungen der Bilder (1,255 × 0,75) herankommen. Der Maler unserer beiden Architekturen war also *Hieronymus Niffo*, ein jedenfalls sehr begabter Dilettant am Hofe des Erzherzogs Leopold Wilhelm. Dadurch gewinnt auch die Angabe mehr Halt, dass die Figuren auf den beiden Bildern von der Hand des jüngeren *David Teniers* sind. Der neue Galerielkatalog hat die stilistische Verwandtschaft der Figuren mit Teniers richtig erkannt und wird nunmehr durch eine Urkunde, die ganz nahe an der Entstehungszeit der Bilder liegt, in dieser Erkenntnis vollkommen bestätigt.

Wien, 4. August 1901.

x. — *Frankfurter Kunstsalonsionen.* Die Firma *Rud. Bangel* in *Frankfurt a. M.*, Neue Mainzerstr. 66, versteigert am 14. September eine Reihe wertvoller moderner Ölgemälde aus dem Besitze des Herrn *Henton Manier* in Bad Nauheim. Der reich mit Lichtdrucken ausgestattete Katalog weist Namen von bestem Klange auf: H. Baisch, Benlliure y Gil, Defregger, Lenbach, Gebler, Israels, Knaus, Lier, Lindenschmit, G. Max, Ad. Schreyer, E. Verloeckhoven, J. F. Voltz, Ernst und R. S. Zimmermann, Zügel. Es sind zusammen 78 Nummern. — Am 15. Sept. bringt dieselbe Firma eine ansehnliche Sammlung (508 Nummern) von Aquarellen und Handzeichnungen moderner und älterer Meister unter den Hammer. Sie stammt aus dem Besitze des verstorbenen Bürgermeisters *Becker zu Bobersberg*. Von den älteren Meistern nennen wir Pinturicchio, Brouwer, Callot, Canaletto, die Caracci, Chodowiecki, Pietro da Cortona, C. W. E. Dietrich, C. Maratti, Mengs, Michelangelo (?), A. v. Ostade, N. Poussin, G. Reni, Riedinger, Salv. Rosa, Rubens, Raffael (?), P. Veronese. Die moderne Abteilung enthält ebenfalls viele bedeutende Meister.

1) Noch deute ich hier an, dass sich aus Storffer im Verein mit den kleinen Radirungen des „Prodromus“ von Stampart und Prenner ein umfangreiches Albarwerk von Giovanni Bellini mit einiger Sicherheit wieder zusammenstellen lässt, worüber ich ein andermal ausführlich zu schreiben gedenke

Herausgeber: *Carl von Lützow* in Wien. — Für die Redaktion verantwortlich: *Artur Seemann* in Leipzig.
Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

NEUE FOLGE

Zweiter Jahrgang

LEIPZIG
Verlag von E. A. Seemann
1891.

Kunstchronik.
Neue Folge.

Inhaltsverzeichnis des zweiten Jahrgangs.

Die *schrägliegenden* Ziffern mit vorgesetztem *Z* beziehen sich auf die Kleinen Mitteilungen in der „Zeitschrift für bildende Kunst".

Spalte

Grössere Aufsätze.

Bücherschau.

Kunstlitteratur und Kunstblätter.

Nekrologe.

Personalnachrichten.

Konkurrenzen und Preisverteilungen.

Neue Denkmäler.

Sammlungen und Ausstellungen.

Vereine und Gesellschaften.

Ausgrabungen und Funde.

Kunsthistorisches.

Vermischte Nachrichten.

Vom Kunstmarkt.

Berichtigungen.

Zu den Tafeln.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Hengasse 58. — KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 1. 9. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE MALERFAMILIE WOUWERMAN.

In der 7. und 8. Lieferung (S. 118 — 126) des laufenden Bandes von *Obreens* „Archief voor Nederlandsche Kunstgeschiedenis" hat der Reichsarchivar von Nordholland, Herr *C. J. Gonnet*, der sich auch sonst bereits mehrfach um die Künstlergeschichte verdient gemacht hat, einen Aufsatz veröffentlicht, der zu mehreren interessanten Ergebnissen führt. Interessant besonders deshalb, weil sie, auf urkundliches Material sich stützend, die ebenfalls urkundlichen Mitteilungen van der Willigens in seinen *„Artistes de Harlem"* über den Haufen zu werfen scheinen.

Denn I. während dieser uns mit drei Franen von Paulus Joosten aus Alkmaar bekannt gemacht hat: Adrianenke Jans, Mayke Lucas und Susanna van den Bogaert, von denen die dritte die Mutter war u. a. von Philippus (getauft 24. Mai 1619), von Pieter (get. 13. Sept. 1623) und von Johannes (get. 30. Okt. 1629) teilt uns Gonnet mit, dass Maria Fransdr. [Saalle] *vor 1610* neben — vermutlich drei — anderen Kindern ihrem Gatten, dem Maler Pouwels Joostens Wouwermann, einen Sohn Pieter geschenkt hatte.

II. Während v. d. W. zu erzählen weiss, dass Pieter Wouwerman 1646 in die Harlemer Lukasgilde eintrat, 2. Aug. 1654 daselbst als Junggeselle sich mit Hendrikje Havermans verheiratete, am 20. Juni 1655 eine Tochter dieser Frau, Susanna[1]) und am 6. März 1657 einen Sohn derselben, Paulus taufen liess, am 18. Juli 1656 endlich Zeuge war bei der Taufe von Jan Wouwermans Tochter Agatha, erhärtet Gonnet, die Dokumente in der Hand, die Thatsachen, dass der obengenannte Sohn von Pouwels Joostens Wouwerman und Maria [Fransdr.] Saalle, der Maler genannt wird, am 23. Februar 1642 zu Paris die Ehe einging mit Guillemette Coutelier, 29. März 1643, ebendort einen Sohn Steven taufen liess, und wahrscheinlich sehr bald darauf starb, denn 1659 nennt sich die Coutelier seine Witwe seit 16 Jahren.

III. Ausserdem lesen wir bei Gonnet, dass Philips Wouwerman am 10. Nov. 1661 in Verbindung mit seinem *neef*[1]), dem obengenannten Steven Pieters Wouwerman, vorkommt.

Die aus dem Mitgeteilten zu ziehende Konsequenz ist deutlich: wenn wir die Authentizität der beiderseitig benützten Quellen anerkennen, — und dies *nicht* zu thun, haben wir durchaus keinen Grund — so müssen wir zur Annahme von zwei verschiedenen Malern Namens Pieter Wouwerman gelangen, beide aus Haarlem gebürtig, beide Söhne eines Malers Paulus Joosten Wouwerman, beide Brüder (resp. Verwandte) eines Philipp Wouwerman, der eine aber bereits vor 1610 geboren, 1642 zu Paris verheiratet und 1643 gestorben, der andre dagegen 1623 getauft, 1651 in Haarlem verheiratet und (wie Bredius im Katalog des Rijksmuseums mitteilt) am 9. Mai 1682 in Amsterdam begraben. Wer von diesen beiden der uns bekannte Nachfolger Philipp Wouwermans gewesen sein *muss*, werden wir jetzt sehen.

1) Hierbei war Jan Wouwerman Taufzeuge.

1) Da *neef* sowohl Vetter als Neffe bedeutet und auch für weitläufigere Verwandtschaftsverhältnisse gebraucht wird, ziehe ich vor, es hier unübersetzt zu lassen.

Herr Gonnet streift diese Frage nur. Er gesteht bloss unter gewissem Vorbehalt zu, dass der v. d. Willigensche Pieter Maler gewesen sein *könne*, denn er habe dessen Mitteilung, dass er 1646 in die Malergilde eintrat, bis jetzt nicht bestätigt gefunden. Dagegen bestreitet er mit Recht, dass *sein* 1643 verstorbener Pieter der Maler des ungefähr aus dem Jahre 1664 stammenden Bildes im Louvre „Vue de la tour de la porte de Nesle" gewesen sei.

Im Anschluss an das bereits oben mitgeteilte urkundliche Material, welches über den v. d. Willigenschen Pieter handelt, kann hier noch auf den Umstand hingewiesen werden, dass dieser seinen Kindern die Namen Susanna und Paulus gab. Dies weist in Verbindung mit der noch jetzt in Holland weit verbreiteten Sitte, die Kinder nach den Grosseltern zu benennen, darauf hin, dass er derselbe war, der 13. Sept. 1623 als Sohn des *Paulus* Joosten aus Alkmaar und der *Susanneke* (Janneke ist Druckfehler) van den Bogaert getauft wurde. Ferner darf hier der Vollständigkeit wegen nicht unerwähnt gelassen werden, dass nach Obreens Archief V, 17 ein Maler Pieter Wouwerman um 1662 in Amsterdam ansässig war und dass Bredius l. l. das offenbar urkundliche Datum seiner Beerdigung daselbst (9. Mai 1682) mitteilt [1]).

Zu diesen Dokumenten gesellt sich die litterarische Ueberlieferung. Houbraken berichtet (B. II, S. 70 ff.)

1) dass der älteste Bruder Jans Philipp gewesen sei,

2) dass Pieter beim Tode Philipps noch lebte.

Diese beiden Angaben, welche auf anscheinend guten Informationen beruhen, würden hinfällig, wenn wir den Gonnetschen Lebensabriss auf unsern Meister bezögen, denn wir haben durch sie als *terminus post-quem* der Geburt das Jahr 1619 und des Todes den 23. Mai 1668.

Datirte Bilder Pieter Wouwermans sind selten, Woermann wenigstens erwähnt keine in seiner Geschichte der Malerei, und ausser einem mit der Jahreszahl 1677 versehenen Gemälde zu Stockholm (Kat. No. 703) und dem bereits genannten Louvrebild von 1664 ist mir nur noch die No. 1650 des Amsterdamer Museums bekannt, welche durch das dargestellte Ereignis (Eroberung Koevordens im Jahre 1672) ein annähernd zu bestimmendes Datum bietet. Aber ich will auf diese äusserlichen Beglaubigungen nicht näher eingehen, denn sobald wir die Gemälde in den Kreis unsrer Beweisführung hineinziehen, bekommen wir ein viel stärkeres inneres Argument gegen den Gonnetschen Pieter als sämtliche Dokumente zusammen. Es ist dies folgendes.

Zwischen den Bildern Philipp und Pieter Wouwermans besteht stilistisch und gegenständlich eine so grosse Übereinstimmung, dass man ein inniges Verhältnis zwischen beiden anzunehmen gezwungen ist. Bisher hat man allgemein Philipp für den bedeutenderen und das Vorbild, Pieter für den weniger bedeutenderen und den Nachahmer gehalten. Der Entwicklungsgang des ersteren lässt sich durch die 700 bis 800 beglaubigten Bilder, die wir besitzen und die sich über eine ungefähr dreissigjährige Thätigkeit verteilen, in grossen Zügen bestimmen. Nun gehören aber die von Pieter nachgeahmten Bilder keineswegs zu denen, welche im Oeuvre des Philipp die Jugendperiode vertreten, sondern vielmehr zu den Arbeiten der reifen, mittleren Thätigkeit (etwa aus den Jahren 1650—60) und der darüber hinaus liegenden Epoche. Die Nachahmung dieser Werke setzt selbstverständlich ein längeres Leben als bis zum Jahre 1643 voraus.

Wollten wir hier nun vollends noch dem Einwande begegnen, dass Pieter möglicherweise der imitirte und Philipp der imitirende Künstler gewesen sein könnte, so würde es, abgesehen von den auch in dieser Beziehung sehr bestimmt sprechenden litterarischen Zeugnissen für das Gegenteil (bei Houbraken u. a. O.), genügen, auf die entschiedene Überlegenheit Philipps hinzuweisen und die in Bezug auf Malweise, Stil, Gegenstand und Kostüm kultur- und kunstgeschichtliche Unmöglichkeit zu betonen, dass die Gesamtheit der P. W. bezeichneten Bilder vor dem Jahre 1634 entstanden sein könnte.

Hierdurch ist, glaube ich, bis zur Evidenz erwiesen, dass der v. d. Willingensche Pieter Wouwermann sich nicht durch den Gonnetschen aus seiner bisherigen kunstgeschichtlichen Stellung verdrängen lässt. Eine andere, noch zu prüfende Frage wäre es, ob sich unter den frühesten Werken jenes Künstlers nicht vielleicht einige ausscheiden und seinem Pariser Namensvetter zuschreiben liessen. — Auch das verwandtschaftliche Verhältnis zwischen den verschiedenen Personen und namentlich zwischen den beiden Paulus Joostens harrt noch der Aufklärung. Ich glaube, es wird sich schliesslich doch noch herausstellen, dass der v. d. Willingensche, von dem wir aus der Zeit zwischen 27. August 1609, wo er eine Tochter aus der Ehe mit Mayke Lucas taufen liess, und 4. Dezember 1610, an welchem Tage er mit Susanna

1) Ob der Vergolder Pieter Wouwerman, der 29. April 1690 im Haag einen Teil seines Gildebeitrags bezahlte und der „den Rest desselben bezahlen wird, wenn er mehr zu thun bekommt", ebenfalls hierher gehört, erscheint sehr fraglich. Jedenfalls aber ist er ein Beweis für das wiederholte Vorkommen dieses Namens. (Obr. Archief V, 111).

van den Bogaert Hochzeit hielt, nichts Näheres wissen und der noch dazu in Beverwyk gewohnt haben soll, identisch ist mit seinem Namensvetter, der 22. November 1617 in Beverwyk mit seiner kranken Guttin Maria Fransdr. testirte und 15. November 1618 für seine [vier] Kinder aus dieser Ehe die mütterliche Erbschaft der Waisenkammer überwies. Zu letzterem war er im Falle einer neuen Ehe verpflichtet, und in der That lässt ja (was auch Herrn Gonnet nicht entgangen ist), v. d. Willigen seinen Paulus Joosten am 4. Dezember 1610 die Susanna van den Bogaert heimführen. Die einzige Schwierigkeit bliebe in diesem Falle das Vorkommen zweier gleichnamiger Söhne aus verschiedenen Ehen, von dem mir keine weiteren Beispiele bekannt sind.

CORN. HOFSTEDE DE GROOT.

L'ARCHIVIO STORICO DELL' ARTE.

Diese in Rom erscheinende Zeitschrift ist kürzlich in ihr drittes Lebensjahr getreten. In diesem soll das regelmässige monatliche Erscheinen wieder eingeführt und dadurch die wegen einer fatalen Verlegerkrisis versäumte Zeit eingeholt werden. — Wie jedes neue wissenschaftliche Unternehmen, so hat auch dieses manche Schwierigkeiten zu überwinden gehabt. Dank der Energie und der Thätigkeit ihrer Hauptstützen scheint es indessen von nun an mit sicherem Schritte und zunehmendem Ansehen weiter gedeihen zu wollen. Bedenkt man, dass in Italien mit dem nicht zu verkennenden allgemeinen Fortschritte des Volkes auch die Bildung und die Pflege der Kunst in stetem Zunehmen begriffen sind, so darf man wohl erwarten, dass ein ernstes Organ für die Interessen derselben, von dem Centrum des Landes, der ehrwürdigen Hauptstadt ausgehend, einer vielversprechenden Zukunft entgegen sehen kann. Die beste Bürgschaft dafür bieten die sowohl in geschichtlicher als auch in kritischer Hinsicht wertvollen Artikel, welche im „Archivio Storico dell' Arte" erschienen sind, wodurch diese Zeitschrift neben den angesehensten der andern civilisirten Länder sich bereits einen Ehrenplatz errungen hat. Dass ihr der Vorteil zu Gebote steht, die anregendsten Fragen behandeln zu dürfen, welche sich in dem klassischen Lande der Kunst dem Betrachter aufdrängen, ist freilich ein Umstand von erheblicher Wichtigkeit, welcher nicht verfehlen kann, ihr speziell in den deutschen Landen, in denen die Begeisterung für all das Grosse und das Schöne herrscht, was Italien bietet, die Sympathien der Kunstfreunde zu erwecken.

Ausser den Hauptgegenständen (aus der Denkmälerwelt, den Museen, Privatsammlungen u. dergl.) hat sich das Archivio mehrfach mit Veröffentlichungen von Notizen aus den Archiven beschäftigt, welche bisweilen geradezu neue Grundlagen zur Vervollständigung unserer Kenntnisse liefern. Desgleichen werden regelmässig Rezensionen, kleinere Nachrichten gebracht, und auch die Chronik über Sachen der modernen Kunst nicht versäumt.

In der ersten Lieferung dieses Jahres finden sich zwei längere Aufsätze, die der allgemeinen Beachtung würdig sind. Der erstere rührt von *Adolfo Venturi*, dem thätigen Inspektor bei der Generaldirektion der Künste in Rom her, und beschäftigt sich mit der modenesischen Skulptur des 15. Jahrhunderts. Es ist dies nur der erste Teil eines zusammenfassenden, auf die Skulptur der Renaissance in der Emilia bezüglichen Ganzen. Bekanntlich wird unter dem Begriffe Emilia heutzutage in Italien die ganze Strecke Landes verstanden, welche sich an der altrömischen Via Emilia entlang unterhalb der Linie des Po von Piacenza bis nach Bologna erstreckt. Ein gemeinschaftlicher Zug in dem Aussehen der Städte dieses Landstriches entsteht daraus, dass sie alle wegen ihrer Abgelegenheit von den Bergen als Baumaterial hauptsächlich Ziegel verwendet haben. Die hervorragendsten Gebäude dieser Art sind folgende: das streng mittelalterliche imposante Rathaus zu Piacenza, der Dom von Parma, die schöne, leider im Innern sehr verunstaltete Renaissancekirche San Pietro in Modena, die Franziskanerkirche nebst der Loggia dei Mercanti und mancher anderen Halle, sowie die berühmten Türme in Bologna, endlich das herrliche Kastell der Este in Ferrara.

Dass derselbe Umstand auch auf die Entwickelung der Plastik in diesen Städten einen unvermeidlichen Einfluss ausüben musste, liegt auf der Hand. In Modena trat einer der Hauptmeister auf, der für die Darstellung der menschlichen Figur in den meisten Fällen zur Terracotta griff. Es ist der bekannte *Guido Mazzoni*, nach seinem Vaterlande Modanino und nach dem Namen eines Vorahnen auch Paganini genannt. Die ausführlichen Berichte, die uns Venturi sowohl auf Grund von archivalischen Forschungen als auch gestützt auf die Beschreibung der vorhandenen Werke über den Meister bietet, sind von grossem Interesse.

Über seine Anfänge in der Kunst erfahren wir eine merkwürdige Thatsache. Statt dass er, wie so manche andern Bildhauer, hauptsächlich aus der

Toskana, in Beziehung mit der Goldschmiedekunst gestanden hätte, hatte er sich in seinen Jugendjahren mit der Verfertigung von Masken beschäftigt, welche damals wieder nach antiker Sitte für dramatische Darstellungen sowohl weltlicher als kirchlicher Spiele, gebraucht wurden. Dieser Umstand wirkte entschieden auf die Auffassung der Gegenstände ein, die er hernach in seinen plastischen Thongruppen darstellte. Da kann man wieder sehen, welche Tragweite für die Richtung der Künstler die Umgebung hat, in welcher sie aufgewachsen sind. Denn zur selben Zeit, wo wir in den bevorzugteren Teilen Italiens eine Entfaltung der feinsten, nach den höchsten Idealen strebenden Eigenschaften wahrnehmen, verhält es sich ganz anders in einem ärmlichen Städtchen, wie Modena. Da fehlte es durchaus an anregenden Denkmälern einer erhabenen Vergangenheit, und somit musste ein Mann, wie Mazzoni, prinzipiell auf sich selbst und auf eine nüchterne Anschauung der natürlichen Erscheinungen sich angewiesen sehen. Wirklich sieht man dies seinen plastischen, die Trauer um den Leichnam Christi darstellenden Gruppen an, welche er für verschiedene Orte seines Vaterlandes auszuführen hatte. Man kann sich kaum etwas Charakteristischeres denken, als diese in natürlicher Grösse ausgeführten Werke, welche gleich bewundernswert sind als Darstellungen der lebendigen wie der toten Natur. Der Ausdruck der Gebärden und Bewegungen bei den Schmerzensscenen wird noch erhöht durch die Bemalung, so dass der Beschauer beim ersten Anblick der Gruppen fast von einer Empfindung des Schreckens ergriffen wird. Die beste derselben ist wohl diejenige, welche heutzutage in einer grossen Nische der Kirche San Giovanni decollato in Modena aufgestellt ist und von dem Meister im Jahre 1480 vollendet wurde.

In gleichem Sinne gedacht ist diejenige, welche in Neapel in einer abgelegenen Kapelle der Kirche von Montoliveto zu sehen ist, wo sie einen besonders grellen Kontrast hervorruft im Vergleich mit den zarten Marmorskulpturen nicht nur eines Benedetto da Maiano (der bekanntlich ebenfalls zwei Kapellen der Kirche dekorirte), sondern auch der später daselbst im Wetteifer arbeitenden zwei neapolitanischen Bildhauer Giovanni da Nola und Girolamo Santa Croce. Leider haben alle Werke des Modanino, dasjenige der Maria mit dem Kinde, von Andächtigen umgeben, in der Krypta des modenesischen Domes mit einbegriffen, ihre ursprüngliche Bemalung eingebüsst. Dieser Umstand, sowie die von Venturi angedeutete Thatsache, dass im Laufe der Zeit manches an der ursprünglichen Aufstellung der Gruppen geändert worden ist, haben wohl nicht wenig dazu beigetragen, den von den Bestellern und von dem Künstler bezweckten Effekt der Werke zu schmälern.

Wir erfahren ferner, dass Mazzoni, nachdem er in Ansehen beim Herzog von Kalabrien gestanden, sich auch die Gunst und die Ehre eines Ritterordens von Karl VIII. von Frankreich zu erwerben wusste, nachdem dieser König im Jahre 1495 seinen feierlichen Einzug in Neapel gehalten hatte. Er wurde sodann aufgefordert, bald darauf dem Könige selbst auf seiner Flucht nach Frankreich zu folgen. Nach dem Tode desselben, 1498, wurde er mit der Ausführung seines Grabmales beauftragt, von dem uns Venturi ein Faksimile eines alten merkwürdigen Stiches vorbringt. Es ist ein Sarkophag, auf welchem der König mit vier Engeln kniet; darunter fünf trauernde weibliche Gestalten in Relief. Später arbeitete er auch für Ludwig XII., kehrte schliesslich in seine Vaterstadt zurück und starb daselbst im Jahre 1518.

Recht anerkennenswert ist nebst diesem Aufsatze, welcher seine Ergänzung in der Schilderung von andern denkwürdigen Plastikern, wie Antonio Begarelli, Alfonso Lombardi u. a. finden wird, die eingehende Beschreibung und Charakterisirung, welche *Natale Baldoria* folgen lässt von den Denkmälern der Kunst in dem höchst anziehenden Bergstädtchen Toskanas San Gemignano, sprichwörtlich dalle cento torri genannt. Es würde uns hier zu weit führen, all die herrlichen Werke nennen zu wollen, von denen in geschichtlicher und in kritischer Hinsicht in dem Artikel die Rede ist. Wiewohl der Ort schon allgemein bekannt und oft beschrieben ist, ist es dem Autor doch gelungen, manche bestimmtere Angaben über die Künstler aus Licht zu ziehen, die ihm von den lokalen archivalischen Quellen geliefert wurden. So erfahren wir u. a., dass *Domenico Ghirlandaio* die Fresken in der Kapelle der Santa Fina schon als fünfundzwanzigjähriger Jüngling im Jahre 1474 ausführte, dass *Sodoma* im Jahre 1513 auch mit Freskomalereien daselbst beschäftigt gewesen, von denen leider nur noch einige schöne Engelfiguren übrig blieben, u. s. w. Mehrere der angedeuteten Werke werden nebst der Beschreibung des Textes mit zinkographischen Aufnahmen veranschaulicht, was bei ähnlichen Arbeiten immer willkommen ist, auch wenn die Abbildungen in technischer Hinsicht etwas zu wünschen übrig lassen.

G. F.

TODESFÄLLE.

*** *Der schwedische Landschaftsmaler Gustav Wilhelm Palm*, Professor an der Kunstakademie zu Stockholm, ist daselbst am 20. September im 81. Lebensjahre gestorben. Er hat vorzugsweise italienische Landschaften gemalt, zu denen er die Studien während eines elfjährigen Aufenhalts in Italien gemacht hatte.

KUNSTLITTERATUR.

* *Prof. Wilhelm Bäumer*, der bekannte Gründer der Engelhornschen „Gewerbehalle" und der Kunstgewerbeschule in Stuttgart, Erbauer des Nordwestbahnhofes in Wien, hat seine als ehemaliger Privatarchitekt des verstorbenen Königs Wilhelm von Württemberg ausgeführten und projektirten Bauten in Lichtdruck herausgegeben. Die fünfzehn Tafeln, aus welchen das Heft besteht, enthalten eine Reihe von Ansichten und Plänen der für Stuttgart, für die Wilhelma, den Schlossgarten von Berg und andere Orte der Umgebung hergestellten oder geplanten Gebäude. Beigegeben ist ein kurzer, zum Teil durch anekdotische Beigaben gewürzter Text. In einem zweiten Hefte gedenkt der Autor seine orientalischen Vorbilder für die Bauten der Wilhelma, die Zisa in Palermo und zwei Harems von Damaskus (letztere nach Bernh. Fiedlers Aufnahmen) zu veröffentlichen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

* *Der neu gegründete „Wiener Künstlerklub"* eröffnete am 27. September in seinen hübsch eingerichteten Lokalitäten am Graben 10 (Eingang Dorotheerstrasse 1) seine erste Ausstellung. Dieselbe umfasst 212 Werke (Bilder und Skulpturen) von in- und ausländischen Meistern, darunter Gemälde von Lenbach, Makart, Schauphelcer, Douzette, Jos. Hoffmann, Vita u. a. In der Reihe der Künstlerinnen finden wir u. a. auch die Frau Erzherzogin Maria Theresia durch ein Blumenstück vertreten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

y. *Dresdener Aquarellausstellung.* Das Preisgericht, welches aus den Herren Hans von Bartels, München, Gregor von Bochmann, Düsseldorf, Eugen Felix, Wien, Ferdinand Pauwels, Dresden und A. von Werner, Berlin, bestand, hat folgende Auszeichnungen zuerkannt: Die goldene Staats-Medaille: Eugen Dücker und Carl Gehrts, Düsseldorf. Die silberne Staatsmedaille: Hans Herrmann, Berlin; Heinz Heim, Darmstadt; Alessandro Zezzos, Venedig. Das Ehrendiplom: C. W. Allers, Karlsruhe; Adolf Artz, Haag; Hermann Baisch, Karlsruhe; Peter Bauer, München; Cesar Bisco, Rom; Eugen Bracht, Berlin; Emanuele Brugnoli, Venedig; Gustave Courtois, Neuilly-Paris; P. A. J. Dagnan-Bouveret, Neuilly sur Seine; L. Dettmann, Berlin; Ludwig Dill, München; Hermann Freye, Dresden; Max Fritz, Dresden; W. Gause, Wien; Carlos Grethe, Karlsruhe; Th. Herbst, Hamburg; Heinrich Hermanns, Düsseldorf; Julius Jacob, Berlin; Olof Jernberg, Düsseldorf; Eugène Jettel, Paris; P. Kiessling, Dresden; M. Klinger, Rom; Karl Köpping, Paris; Cesar Laurenti, Venedig; Leon Lhermitte, Paris; Aug. Mandlick, München; Wilh. Maris, Rysswyk (Holland); Hugo Mühlig, Düsseldorf; Hermann Emil Pohle, Düsseldorf; René Reinicke, München; Ettore Rössler-Franz, Rom; Silvio G. Rotta, Venedig; Friedrich Stahl, Berlin; Fritz Thaulow, Christiania; Hermann Vogel, Loschwitz; Hubert Vos, London; Cornelia Wagner, Rom; Julius Wengel, Dresden; Eduard Zetsche, Wien. Ausser Preisbewerbung waren die Preisrichter. — Leider scheinen die Einnahmen der Ausstellung nicht hingereicht zu haben, um die beträchtlichen Ausgaben auszugleichen, so dass sich der materielle Erfolg des Unternehmens mit dem künstlerischen nicht decken würde. Sollte sich diese Mitteilung der „Dresdener Nachrichten" bewahrheiten, so würde die Thatsache für die Dresdener Kunstverhältnisse viel zu denken geben und die Aussichten auf künftige Wiederholungen der Ausstellung sehr trüb sich gestalten. Dennoch darf von ihnen unter keinen Umständen abgesehen werden. Selbst beträchtliche Opfer dürfen nicht gescheut werden, um das Interesse der Dresdener an der Kunst wach zu erhalten und immer wieder kräftig zu beleben. Würde dies unterbleiben, so würde Dresden bald aufhören, zu den Kulturcentren Deutschlands zu zählen, denn ohne sorgsame Pflege der bildenden Kunst der Gegenwart können auch die besten staatlichen Kunstsammlungen nicht zur vollen Wirksamkeit gelangen.

*** *Aus Anlass der akademischen Kunstausstellung in Berlin* sind folgende Medaillen und Auszeichnungen zuerkannt worden: I. die grosse goldene Medaille dem Kupferstecher und Radirer Karl *Koepping*, Vorsteher des Meisterateliers für Kupferstich in Berlin, dem Maler Konrad *Kiesel* in Berlin. II. die kleine goldene Medaille der Malerin Vilma *Parlaghy* in Berlin, dem Maler und Aquarellisten Rudolf *Dammeier* in Berlin, dem Maler Heinrich *Hartmann* in Düsseldorf, dem Bildhauer Ludwig *Manzel* in Charlottenburg, dem Maler Ferdinand *Fagerlin* in Düsseldorf, dem Bildhauer Max *Klein* in Berlin, dem Maler Max *Koner* in Berlin. III. die ehrenvolle Erwähnung dem Maler Q. *Becker* in Berlin, dem Bildhauer Johannes *Boese* in Berlin, dem Maler Carlo *Brancaccio* in Neapel, den Bildhauern Gebrüder *Cauer* (Robert Hugo, Ludwig) in Berlin, dem Maler Hans *Dahl* in Berlin, dem Architekten Karl *Doflein* in Berlin, dem Maler und Radirer Wilhelm *Feldmann* in Berlin, dem Maler Otto *Friedrich* in München, dem Maler G. M. *Fugel* in Stuttgart, dem Maler Professor August von *Heyden* in Berlin, dem Maler Adolf *Hirschl* in Wien, dem Maler Franz *Hoffmann-Fallersleben* in Berlin, dem Aquarellisten Professor Józsi *Koppay* in Berlin, der Malerin Frieda *Menshausen* in Kassel, dem Bildhauer Paul *Peterich* in Berlin, dem Maler Fritz *Rabending* in München, dem Maler Professor Franz *Reiff* in Aachen, dem Bildhauer Cuno von *Uechtritz* in Berlin, dem Maler Wilhelm *Volz* in München, der Kupferstecherin Cornelia *Wagner* in Rom, dem Bildhauer Albert *Werner* in Berlin, der Malerin Betty *Wolff* in Berlin.

DENKMÄLER.

*** *Denkmälerchronik.* Das von dem Dresdener Bildhauer *Engelke* geschaffene Denkmal für den Dichter *Max von Schenkendorf* ist am 21. September in *Tilsit* enthüllt worden. — Das Kaiser Wilhelm- und Kaiser Friedrichdenkmal für *Giebichenstein* bei Halle, mit dessen Ausführung der Bildhauer *Kaffanck* beschäftigt war, wird nach seinem Tode von dem Bildhauer *Schwarz* vollendet. Die Enthüllung soll am 18. Oktober erfolgen. — Der Bildhauer *Paul Peterich*, der Schöpfer des Karl Maria von Weberdenkmals in Eutin, ist mit der Ausführung des Beseler-Reventlowdenkmals für Schleswig beauftragt worden.

N.N. *Ein Denkmal für den Maler Eugène Delacroix* wurde am 5. Oktober in Paris enthüllt. Das Denkmal, von *Dalou* modellirt, ist im Luxembourg-Garten aufgestellt. Die schlichte Schönheit seiner Linien wird allgemein gelobt

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

N.N. *Die Sarkophage Kaiser Wilhelms I. und der Kaiserin Augusta*, welche nach dem Vorbilde derjenigen des Königs Friedrich Wilhelm III. und der Königin Luise durch Prof. *E. Encke* im Modell hergestellt sind und kürzlich durch den Kaiser Wilhelm II. in Augenschein genommen worden, sollen demnächst in karrarischem Marmor ausgeführt werden. In den auf den Sarkophagen ruhenden Figuren der Verewigten ist dem Wunsche derselben, möglichste Einfachheit walten zu lassen, Rechnung getragen. Kaiser Wilhelm ruht in grosser Generalsuniform, die Hände über den auf ihm ruhenden Reichsschwert gefaltet. Die Kaiserin Augusta ist in ein faltiges, ähnlich jenem der Königin Luise arrangiertes Gewand gehüllt.

⊙ *Ein für die Berliner Nationalgalerie gemaltes figurenreiches Bild von Fritz Werner*, welches die „Enthüllung des Denkmals der Königin Luise im Tiergarten zu Berlin am 10. März 1880“ darstellt, ist von dem Künstler nach zweijähriger Arbeit vollendet und noch kurz vor Schluss der akademischen Ausstellung derselben einverleibt worden. Die grossen Schwierigkeiten der Aufgabe, welche die Vereinigung einer sehr beträchtlichen Anzahl von Figuren, zumeist Bildnissen, verlangte, hat der Künstler derart gelöst, dass er im Mittelgrunde des Bildes das Zelt anordnete, vor dem Kaiser Wilhelm I., die Mitglieder der kaiserlichen Familie, die bei der Feier anwesend waren, der Hofstaat und das Gefolge stehen, während im Vordergrunde im Halbkreis um das Denkmal, das von der linken Seite sichtbar ist, eine Reihe von Personen gruppirt ist, die teils als Komiteemitglieder, als Vertreter der Behörden und als geladene Gäste der Feier beigewohnt haben, teils ausgewählt worden sind, um das geistige Leben Berlins in Kunst, Wissenschaft und Litteratur durch seine bekanntesten Vertreter widerzuspiegeln. In der grossen Porträtähnlichkeit und Lebendigkeit dieser Figuren liegt der Hauptvorzug des Bildes, das in allen seinen Teilen mit der Sorgfalt und Liebe ausgeführt ist, die für die Schöpfungen des Künstlers bezeichnend sind. Die Schärfe und Feinheit seiner Charakteristik zeigen sich noch deutlicher in den für das Bild angefertigten Porträtstudien, die bei E. Schulte in Berlin gleichzeitig zur Ausstellung gelangt sind. — In dem Landesausstellungsgebäude sind auch einige Gemälde von dem am 7. September ertrunkenen Maler *Paul Weimar* ausgestellt worden, die eine Anschauung von dem Streben des Künstlers geben. Im Jahre 1855 geboren, hatte er seine Studien auf der Berliner Akademie gemacht, wo er sich besonders an M. Michael anschloss, in dessen Art auch seine ersten Genrebilder, ein altes Ehepaar in seinem Wohnzimmer und eine Nähschule in Westfalen, gemalt sind. Eine Studienreise in Holland führte ihn zur Schilderung des dortigen Volkslebens im Sinne der Hellmalerei. Ein Kücheninterieur mit Kaffee trinkenden Frauen und Mädchen und ein kleines Fischermädchen am Strande waren seine ersten beachtenswerten Versuche auf diesem Gebiete, die, in der koloristischen Haltung noch unsicher, doch Lebendigkeit der Auffassung verrieten.

⁂ *In Betreff der Begründung eines schweizerischen Landesmuseums* wird gemeldet, dass der Bundesrat zur Begutachtung der von Zürich, Bern, Basel und Luzern eingegangenen Angebote für die *Übernahme des Museums* eine Expertenkommission ernannt hat. Sie besteht aus Francks, Direktor des Britischen Museums in London, Darcel, Direktor der Sammlungen im Hotel Cluny in Paris, und Professor Essenwein, Direktor des Germanischen Museums in Nürnberg.

* *Die schöne Theseusgruppe von Ant. Canova*, welche bisher im Theseustempel des Wiener Volksgartens stand, wurde vorigen Monat von diesem ihren Platz entfernt und in das neue kunsthistorische Hofmuseum übertragen. Sie soll auf dem mittleren Absatz der grossen Prachttreppe dieses Museums ihre Aufstellung finden.

⁂ *Ein Teil der Alhambra bei Granada* ist am 15. September durch eine Feuersbrunst zerstört worden und zwar der unmittelbar hinter dem Haupteingange an der Südseite gelegene *Hof der Alberca*, auch bekannt unter dem Namen „Hof der Bäder“ oder „der Myrtenhof“, jener Hof, der nächst dem Löwenhof die grösste Anziehungskraft auf Maler aller Nationen geübt hat.

AUKTIONEN.

z. *Kölner Kunstauktion.* Die Firma M. Heberle (H. Lempertz Söhne) in Köln bringt am 27. und 28. Oktober die sehr hervorragende Kunstsammlung des Herrn *J. L. Menke* zu Antwerpen unter den Hammer. Sie umfasst nur 120 Nummern, darunter aber viele Werke von ersten Meistern, die die Kunstgeschichte nennt. Viermal wanzig Stücke sind in Lichtdruck nachgebildet; indem wir sie aufführen, geben wir einen Begriff von der Bedeutung der bevorstehenden Versteigerung. *J. van Brosteschiren*, Waldlandschaft; *Brouwer*, Bauern in der Schenke; *A. Cuyp*, Flusslandschaft bei Sonnenuntergang; *Don*, Gelehrter; *Van Dyck* Madonna. Derselbe, Männl. Bildnis. *P. v. d. Faes* gen. *Lely*, Damenbildnis. *A. v. Diepenbeck*, Geisselung Christi. *J. Lievens*, Abraham und Isaak (radirt von Unger, Zeitschr. f. bild. Kunst IV). *P. Neefs*, Kircheninneres; *A. v. d. Neer*, Winterlandschaft; *J. v. Ostade*, Bauernhaus (Inneres); *P. d. Ring*, Stillleben; *Rubens*, Dryaden u Panisken (rad. v. W. Linnig jr. Zeitschrift f. bild Kunst 23. Jahrg.); Enthauptung des Täufers; Prometheus (Entwurf zu dem Bilde des Herzogs v. Manchester); Gastmahl des Herodes (Jugendbild); *J. van Ruisdael*, Seesturm; *G. v. Spaendonck*, Blumenstück; *Teniers* d. j. Versuchung d. hl. Antonius; die Bogenschützen (vgl. Woltmann-Woermann, Gesch. d. Malerei III, 505); *W. van Valckert*, Kinderbacchanal; *A. v. d. Werff*, Selbstbildnis, Gattin des Künstlers.

P. *Kölner Kunstauktion.* Am 20. Oktober und folgende Tage wird bei Lempertz wieder einmal eine bedeutende Auktion stattfinden, die jedenfalls zahlreiche auswärtige Liebhaber und Händler nach der rheinischen Hauptstadt ziehen wird. Es handelt sich um den Nachlass des verstorbenen Dombaumeister *Aug. Hartel* in Strassburg, über welchen soeben ein gut ausgestattetter Katalog ausgegeben ist. Hartel hatte seit einer langen Reihe von Jahren am Rhein, besonders in seiner Vaterstadt Köln, Erzeugnisse alter niederdeutscher Kleinkunst erworben, hauptsächlich Möbel aller Art, Holzschnitzereien, Eisen, Steinzeug u. a. m. Wiederholt hat er Teile seiner Sammlung an Museen abgegeben, wenn ihm die Menge über den Kopf wuchs, aber immer wieder gekauft und weiter gesammelt. Hartel hatte ein gutes Auge, besonders für Holzarbeiten, und viel Geschmack, schadhafte Stücke gut wiederherstellen zu lassen. So enthält denn auch der Nachlass durchweg gutes Material, z. T. geeignet für öffentliche Sammlungen, vielfach auch für das vornehme Privathaus. Nicht weniger als 44 Schränke, die Kabinette und Schreine nicht gerechnet, kommen zur Versteigerung, darunter einige Prachtstücke ersten Ranges. Truhen, Stühle, Tische und Rahmen, eine grosse Gruppe, gegen 100 Stück einzelne Möbelteile und Füllungen

schliessen sich an. Die Kunsttöpfereien enthalten zunächst eine Kollektion rheinisches Steinzeug, worin die wichtigsten Typen aller Fabrikationsstätten z. T. in ausgezeichneten Exemplaren vertreten sind; dann fränkische und sächsische Krüge, Gläser und Glasmalereien. Unter den Metallarbeiten ragt das Zinn hervor: Schüsseln von Caspar Enderlein und Fr. Briot mit dem zugehörigen Kannen bilden hier den Mittelpunkt. Auch unter den eisernen Beschlägen ist manches gute Stück. Für Liebhaber feiner Eisenarbeiten wird die Sammlung der Schlüssel manche Ausbeute gewähren.

x. *Köhler Gemäldeauktion.* Am 15. und 16. Oktober versteigert J. M. Heberle (Lempertz Söhne) in Köln eine Sammlung ausgewählter Gemälde aus dem Besitze Ihrer Excellenz der Frau Staatsrat *Gräfin Reigersberg* in München, bestehend aus Gemälden niederländischer, italienischer, deutscher Meister des XIV. bis XIX. Jahrh. Von den 183 Nummern des Katalogs sind 8 durch Lichtdruck wiedergegeben, nämlich ein Blumenstück von *Jan Brueghel*, ein gleiches von *J. van Huysum*, *N. Koedyck*, Inneres eines Bauernhauses, *Lucas von Leyden*, Madonna, *Simone di Martino*, Predella 134, *J. van Ruisdael*, Landschaft, *M. Schoumann*, Marine, *E. de Witte*, Kircheninneres.

Neuigkeiten vom Kunstmarkt.

(Bei der Redaktion der **Zeitschrift für bildende Kunst**, bezw. des **Kunstgewerbeblattes** eingegangen.)

Aus dem Leben Karl Boettichers. Von seiner Gattin **Clarissa Lohde-Boetticher**. Mit einem Bildnis Boettichers. (Gotha, F. A. Perthes) Preis M. 2.40.

Beschreibung, darstellende, der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreiches Sachsen. Herausg. vom k. s. Altertumsverein. (Dresden, Meinhold & Söhne) 13. u. 14. Heft M. 6. —

Duval, Mathias, Grundriss der Anatomie für Künstler. Herausg. von Prof. Dr. **F. Meeisen**. (Stuttgart, Enke) Preis M. 6.

Eyn lozbuch aus der karten gemacht etc. Photolithogr. Reproduktion des einzigen bekannten Exemplars. Mit Einleitung von Dr. A. Hofmeister. (Rostock, Volckmann & Jerosch) 100 nummerirte Exemplare à M. 5.

Bötticher-Pfänner zu Thal, Dr., Öbilder und Ätherische Öle. (Leipzig, Verlag zum Greifen) M. — 50.

Herrig, Dr. Hans, und **Th. Kutschmann**, Das Kaiserbuch. Acht Jahrhunderte deutscher Geschichte von Karl d. Gr. bis Maximilian I. (Berlin, Mückenberger) Lief. 1—4 à M. 6. —

Kraus, Dorm und Wagner, Die Kunstdenkmäler des Grossherzogtums Baden. Band II: Kreis Villingen. (Freiburg i. B., Mohr.) Preis M. 5.

Leibig, Carl, Rokokomotive. Nach alten Vorbildern für das Kunsthandwerk aufgenommen. Erste Folge, 2. Aufl.; und Neue Folge (München, Callwey). Preis à M. 10. —

Matejko, Jan, Polens Könige und Herrscher, Porträtgallerie, dargestellt in Heliogravüren, mit historischer Einbegleitung von Dr. St. Smolka. (Wien, Perles.) Lief. 4—6. Preis jeder Lief. M. 2.

Oechelhaeuser, A. v., Der Bilderkreis zum welschen Gaste des Thomasin von Zerclaere. (Heidelberg, Koester).

Schnaesmark, G., Wahrheit und Dichtung im Kestner-Museum zu Hannover. (Hannover, Manz).

Verzeichnis der Gemälde, Gypse und Bronzen in der Grossherzogl. Sammlung zu Oldenburg. 6. Aufl. (Oldenburg, Schulze). Preis M 1.50.

ZUR ABWEHR.

WIDER HERRN CORNELIUS GURLITT.

In Nr. 32 der Gegenwart hat Herr C. Gurlitt meine Kritik des Buches Rembrandt als Erzieher (Billige Weisheit, 30 Pf.) mit einer heftigen Erwiderung bedacht. Es wird dort behauptet, der Verfasser habe auf zwei Druckbogen nicht Raum gefunden, auf den Kern des Buches einzugehen. Er entdeckt uns alsdann den Kern in dem Gedanken der sogenannten Sozialaristokratie, d. h. der Herrschaft der Besten über die Gesellschaft. Wenn das der Kern des Buches ist, so darf Herr Gurlitt nicht sagen, dass auf diesen Kern in der erwähnten Broschüre nicht eingegangen worden sei. Ich habe zur Widerlegung dieses mit so stolzem Namen benannten Nichts allerdings nur zwei und eine halbe Zeile gebraucht und zwar auf Seite 16. Das war für den Verständigen genug. Es ist aber doch nicht meine Schuld, wenn Herr Gurlitt diese Zeilen nicht gelesen oder nicht begriffen hat. Gelesen wird er sie wohl haben; denn wenn jemand einen vier Spalten langen Entrüstungsschrei verfasst, so darf man erwarten, dass er auch den Gegner gehörig ins Auge gefasst habe. Er hat sie also nicht begriffen. Ihn zu belehren, ist **hier** nicht der Ort.

Herr Gurlitt erlaubt sich ausserdem, in seinem Aufsatze eine Beschimpfung gegen mich auszustossen, weil ich genötigt war, in meiner Broschüre den Rembrandtfreund auf einige selbstverständliche Dinge aufmerksam zu machen, die das gerade Gegenteil von dem sind, was uns in dem Rembrandtbuche verkündigt wird. Der unbekannte Rembrandtfreund prophezeit uns nämlich das Hereinbrechen eines Kunstzeitalters daraus, dass auf der deutschen Alltagsbühne die Figur des „Professors“ verschwinde, um der des „Künstlers“ Platz zu machen. Dem ist von mir entgegengesetzt worden, dass es unzulässig sei, aus solchen geringfügigen Dingen das Hereinbrechen eines Kunstzeitalters vorauszusagen. Das heisst aus dem Kaffeesatz das Wetter prophezeihen. Hierauf habe ich nun auszuführen gesucht, weshalb uns vorläufig kein Kunstzeitalter bevorstehen kann, und dies aus naheliegenden Gründen, aus Betrachtungen, die jeder anstellen kann, erwiesen. Aus dem Umstande nun, dass ich gezwungen war, etwas Selbstverständliches zu sagen, leitet Herr Gurlitt die Berechtigung ab, mir den Titel und Charakter eines „nüchtern gebildeten Flachkopfes“ zu verleihen. Ich erwidre Herrn Gurlitt darauf, dass es nicht logisch ist, auf die Oberflächlichkeit eines Kopfes zu schliessen, der gelegentlich auch einmal genötigt ist, etwas auf der Hand liegendes zu äussern. Ein Elementarlehrer, der sich mit dem ABC und dem kleinen Einmaleins abgiebt, braucht doch darum kein Dummkopf zu sein; ein Fisch, der an der Oberfläche schwimmt, muss nicht notwendig immer an der Oberfläche schwimmen. Herr Gurlitt beweist also wenig Einsicht, wenn er jemand einen Flachkopf nennt, der einmal etwas äussert, was jedermann einleuchtet. Herr Gurlitt müsste erst beweisen, dass jemand schlechterdings nie etwas anderes als Gemeinplätze sagen könne, ehe er ihn einen Flachkopf heissen dürfte. Das aber wird Herrn Gurlitt hier nicht gelingen; wie ich oben sagte, hat er mich an einer wichtigen Stelle gar nicht begriffen. Er hat mich auch an anderen Stellen nicht begriffen, weil er sich nicht die Mühe nahm, darüber nachzudenken. Er soll also demnächst gehörig bedient werden. Wenn Herr Gurlitt aber das Schmähen nicht lassen kann, so schimpfe er wenigstens mit Vorsicht, und schelte nicht denjenigen einen Flachkopf, dessen Auseinandersetzungen überall zu folgen seine geistige Befähigung nicht ausreicht.

Leipzig, den 6. Oktober 1890. *Nautilus.*

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Hengasse 56. KÖLN Kaiser-Wilhelmring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 2. 16. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DER NEUE „CORREGGIO" DES STÄDELSCHEN INSTITUTS.

Alle Freunde der schönen Frankfurter Galerie haben sicher unsere Befriedigung geteilt, als voriges Jahr den offenkundigen Übelständen in der Verwaltung des Städelschen Instituts durch die Ernennung eines namhaften jungen Gelehrten zum Direktor der Sammlungen ein Ende gemacht wurde. Und ebenso gewiss konnte man es nur mit lebhafter Freude begrüssen, als die Nachricht verlautete, dass der kaum in ihr Amt eingesetzten neuen Direktion der Ankauf eines lange verschollen geglaubten Bildes von *Correggio* gelungen sei. Ein glücklicher und glänzender Anfang!

Freilich folgte dieser Nachricht, wie um die niemals ausbleibende Kritik so zu sagen im Mutterleibe zu ersticken, gleich einer jener offiziellen Zeitungsartikel nach, welche in unserer Zeit der weltbeherrschenden Publizistik üblich geworden und in manchen Fällen auch so glücklich gewesen sind, die „öffentliche Meinung" für solche Ereignisse günstig zu stimmen. Aber in diesem mit T. unterzeichneten, offenbar von Herrn Direktor Dr. Thode herrührenden Artikel finden sich Dinge, welche den Sachkundigen stutzig machen mussten.

Der Artikel (zu lesen in der „Frankfurter Zeitung" vom 31. Mai dieses Jahres) sucht den Nachweis zu führen, dass in dem neuerworbenen „Correggio" des Städelschen Instituts die verschollene „Madonna von Casalmaggiore" jenes Meisters zu erkennen sei. Dort nämlich, in dem kleinen unfern von Correggio gelegenen Orte, hatte der Herzog Francesco I., der Gründer der weltberühmten Modeneser Galerie, im Jahre 1646 anlässlich eines Eroberungszuges ein kleines Madonnenbild des Correggio erbeutet und zugleich mit einem Bilde des Parmegianino seiner Sammlung einverleibt. Er war für Antonio Allegri von der höchsten Begeisterung erfüllt und besass eine ganze Reihe seiner Meisterwerke. Herr Direktor T. spricht von deren acht, — uns sind davon nur fünf als echt bekannt[1]), — genug, die Mehrzahl dieser Correggioschen Bilder kam im vorigen Jahrhundert mit dem Modenesischen Ankaufe nach Dresden, eines blieb zurück: die jetzt nach T. glücklich wiederaufgefundene „Madonna von Casalmaggiore", wie sie im Inventar der herzoglichen Kunstschätze von 1720 heisst.

Der Leser wird zunächst nach den Schicksalen des Bildes in der Zeit zwischen dem eben angegebenen Jahre und der jüngst erfolgten Wiederentdeckung der Madonna fragen. Herr Direktor T. macht darüber folgende, sehr vage Bemerkungen: „Bis zum Ende des letzten Jahrhunderts blieb das Gemälde in Modena, dann kam es *nach der Aussage mehrerer Berichte* (welcher?) mit dem französischen Kunstraube nach Frankreich. Von hier aber *scheint* es nach England gebracht worden zu sein und blieb

1) Es sind dies die vier grossen Tafelgemälde in Dresden: 1) Die Madonna mit dem heil. Franciscus, 2) die Nacht, 3) die Madonna mit dem heil. Sebastian, 4) die Madonna mit dem heil. Georg, und ausserdem 5) die Ruhe auf der Flucht in der Tribuna der Uffizien (bereits in Modena eingetauscht gegen das „Opfer Abrahams" von Andrea del Sarto, jetzt in Dresden). — Als unecht erkannt wurden von den aus Modena nach Dresden gekommenen Bildern: 6) die heil. Magdalena und 7) der sogenannte Arzt des Correggio. — Dazu kommt also 8) das aus uns unbekannten Gründen in Modena zurückgebliebene Bild, die „Madonna von Casalmaggiore."

im Privatbesitz, bis es in der Hinterlassenschaft einer Mrs. Gray, die ihre letzten Lebensjahre in einem kleinen Orte der Lombardei verbrachte, auftauchte und für Frankfurt erworben wurde.“ — Wir sind in der Lage, die letzte Periode dieser Geschichte durch einige authentische Mitteilungen zu vervollständigen. Die genannte englische Dame, welche in Varese seit langen Jahren lebte, besass eine Anzahl mittelmässiger Bilder und darunter auch den fraglichen „Correggio.“ Das Gemälde war keineswegs, wie Hr. Dir. T. zu glauben scheint, den Augen der Kenner und Forscher unbekannt geblieben. Wiederholt kamen italienische Künstler und Gelehrte, welche in der Kunst ihres Vaterlandes wohlbewandert, um die Kritik der alten Meister hochverdient, in ganz Europa als Autoritäten anerkannt sind, in die Lage, ihr Urteil über das Bild abzugeben. Sowohl dem früheren Direktor der Brera-Galerie, *Molteni*, als auch dem jetzigen, *Bertini*, kam es zu Gesicht und beide zauderten nicht, es für ein sogen. *pasticcio* zu erklären. Ganz derselben Meinung wurden *Giov. Morelli*, *Gust. Frizzoni* und der treffliche Restaurator *Cavenaghi*, als man das Bild nach Mailand schaffte, um es dort unter den Hammer zu bringen. Als einmal Konsul Weber in Hamburg bei Giov. Morelli von Nizza aus anfragte, was er von dem Bilde halte, empfing er selbstverständlich die gleiche Antwort mit dem Beisatze, das Bild sei keine 500 Lire wert. Wenn also Herr Dir. T. schreibt, dass „es für *alle Kenner italienischer Kunst*, welche das Bild zu sehen Gelegenheit hatten, nicht einen Augenblick zweifelhaft wäre, dass dasselbe ein echtes und sogar in hohem Grade charakteristisches Werk Correggio's sei“, — so ist das ein uns unbegreiflicher Irrtum.

Aber nicht bloss, was die Geschichte und die bisherige Beurteilung seines „Correggio“ anbetrifft, sondern auch über die Hauptsache, den Wert des Bildes und seine kunstgeschichtliche Bedeutung, enthält der Artikel T.'s höchst auffallende Behauptungen. So heisst es darin z. B., dass der Kunstkenner von heute mit der Kritik des vorigen Jahrhunderts ganz einig darüber sein müsse, in der „Madonna von Casalmaggiore“ ein *Jugendwerk* Correggios zu erkennen. Und wenige Zeilen weiter lesen wir, dass der *„heil. Sebastian“* in Dresden dasjenige Bild sei, „dem nach Stil, Komposition und Ausdruck unter allen Werken Correggio's das Frankfurter Bild *am nächsten* steht.“ Ja, wie ist uns denn? Seit wann zählt der Dresdener „heil. Sebastian“ zu den „Jugendwerken“ des Correggio? Wir schlagen unsern Meyer nach: da finden wir ihn unter den Altartafeln aus der „Zeit der höchsten Entwickelung“ des Künstlers aufgezählt, und soviel wir wissen, hat überhaupt noch niemand an der Überlieferung gerüttelt, dass dieses berühmte Bild 1525 bestellt und 1526 vollendet ist. Unter die Jugendwerke rechnen wir die Madonna mit dem heil. Franciscus in Dresden, die kleine Madonna bei Herrn Dr. Frizzoni, ein Bild im Museo Municipale in Mailand und andere diesen stilverwandte Werke. Der Verfasser des Artikels im Feuilleton der Frankf. Zeitung wird also wohl die eine seiner Behauptungen aufgeben müssen: entweder die, dass seine Madonna dem heil. Sebastian gleichalterig sei oder die, dass sie zu des Malers Jugendwerken gehöre.

Aber er bringt noch eine andere Meinung vor, die uns fast noch verwunderlicher vorkam, als die bisher gehörten. Er sagt: „Das Bild giebt uns in beredtester Weise Aufschluss über eine Zeit in der Entwicklung des Meisters, über die wir bisher nur ungenügend unterrichtet waren, die Zeit, in welcher er *unter dem Einflusse Lionardo's da Vinci stand.*“ Als diese Zeit wird dann weiter „etwa das Jahr 1517 oder 1518“ angegeben. Also die Epoche, in welcher die „Flucht nach Ägypten“ in den Uffizien und die verschollene Madonna von Albinea entstanden, soll die Zeit von Lionardo's Einfluss auf Correggio sein. Zwei bis drei Jahre nach Lionardo's Abreise nach Frankreich soll sich, nach T., Correggio *„direkt* den grossen in Mailand thätigen Florentiner zum Vorbilde genommen“ haben. Und dies beweist die Frankfurter Madonna: „Dieselbe ist durchaus lionardesk!“

Wir gestehen, die letztere Behauptung war für uns, die wir von allen diesen geheimnisvollen Beziehungen zwischen Lionardo und Correggio gar keine Idee hatten, von fascinirender Wirkung. Einen lionardesken Correggio, der zugleich Jugendwerk ist und alle Reize der reifsten Zeit des Meisters an sich trägt, den mussten wir mit eigenen Augen sehen.

Wir nahmen uns also ein Billet von Wien nach Frankfurt und kamen an einem der schönen, jüngstverflossenen Septembertage in der freundlichen Mainstadt an. Das zum neuen Reich bekehrte Frankfurt mit seinem wirtschaftlichen Aufschwung, seinem grandiosen Bahnhof, den lieblichen Anlagen, reizenden Villen und dem Neubau seines ehrwürdigen Städelschen Instituts muss jede kunstfreundliche Seele weich und empfänglich stimmen. Die Sammlungen des Instituts, in ihrem klassischen Verein von alter und neudeutscher Kunst, machen einen weihevollen, befreienden Eindruck. Selbst die

falschen Inschriften der Aera Kohlbacher störten uns nicht. An dem „Gelehrten“ des fraglichen van der Meer vorüber schritten wir schnell dem Saal der Italiener zu.

Da hing also die „Madonna von Casalmaggiore“ und fesselte sofort unsern Blick durch ihre schöne Landschaft, den warmen Gesamtton, die feine Abstufung des Lichtes, die correggieske Süssigkeit der Grundstimmung. Wir waren ganz danach angethan, uns dem Eindrucke prüfungslos hinzugeben. Aber da holte die Hand unwillkürlich das Glas aus dem Futteral und um die naive Hingebung war es geschehen! Hören wir zunächst die Beschreibung des Bildes, wie Direktor T. sie giebt: „Maria hat sich in einer Landschaft niedergelassen und schaut auf den kleinen Johannes herab, der von ihrem rechten Arm umschlossen herausschaut und auf das jünger gebildete Christkind hinweist, das seinerseits rittlings auf dem Schosse der Mutter sitzt und eifrig bemüht ist, die Aufmerksamkeit des Spielgenossen auf sich zu lenken.“ Ein Kinderidyll, einfach genug, um seine Beschreibung in eine einzige, wenn auch etwas relativ satzreiche, Periode zusammenzudrängen! Wie der Gedanke, so ist auch die Komposition genrehaft, die Strenge durch Freiheit aufgehoben, das Ganze vorwiegend malerisch gedacht, im Sinne von Allegri's „Madonna della Scodella“ und anderer späterer Bilder.

Aber nun sehen wir uns einmal genau die *Ausführung* an! Denn *diese* entscheidet ja doch den Wert des Bildes, diese zeigt uns allein, ob wir überhaupt ein Meisterwerk vor uns haben. Direktor T. kann sich gewissen Mängeln in den Formen der Kinderkörper nicht verschliessen; er nennt sie schwulstig, im einzelnen plump und massig; aber er hilft sich über diese Beobachtung mit dem Trost hinweg, dass „derartige Übertreibungen in der besonderen Formenauffassung Correggio's überhaupt begründet sind“ und bei ihm „überall wiederkehren.“ Nun, dieser sein „überall“ schwulstiger, plumper und massiger Correggio ist das gerade Gegenteil von dem uns bekannten! Was aber die *Ausführung* des Frankfurter Bildes anbelangt, — denn für uns handelt es sich nicht um den verschwommenen Begriff der „Formenauffassung“ — so ist diese eine so miserable, in Zeichnung und Modellirung so durchaus unzureichende, dass kein Sachverständiger von unbefangenem Urteil darüber in Zweifel bleiben kann, welcher Gattung von Malereien dieser „Correggio“ zuzurechnen ist. Alle Formen, nicht nur die Körper der Kinder, sind unschön bis zur Missgestalt, die Köpfe und Gesichter wie zerdrückt, der Mund der Madonna und der des Johannes (in Übertreibung des dem Correggio eigentümlichen Lächelns) verzogen, die Nasen der Kinder zusammengekniffen, die Haare wie Perücken auf die Köpfe gesetzt, die Füsse und Hände plump wie die Extremitäten von Sectieren; besonders verfehlt in der Zeichnung und Modellirung sind der Körper und die Arme des Christkindes. Kurz, die Frankfurter sogenannte „Madonna von Casalmaggiore“ ist, wie die italienischen Beurteiler sich ausdrückten, ein „pasticcio“, wie wir Deutschen sagen („O, was ist die Deutsch Sprak für ein plump Sprak!“) — eine *betrügerische Nachahmung*, durch welche Direktor T. und sein Ratgeber sich haben täuschen lassen. Der Fälscher war sichtlich ein besserer Maler als Zeichner; es ist ihm daher der „Ton“ des Bildes, die Stimmung der Landschaft, das Helldunkel einzelner Partien nicht übel gelungen, während ihn bei der Ausführung aller feineren, schwierigen und charakteristischen Details die Kraft im Stiche liess. Als Vorbild nahm er sich nicht etwa ein frühes Bild des Correggio — mit den Jugendwerken des Meisters hat die Frankfurter Madonna gar nichts gemein — sondern dieses oder jenes Gemälde aus dessen späterer Periode und stoppelte sich daraus sein Pastiche zusammen.

Eine erfreuliche Wahrnehmung, die wir bei unserem letzten Besuche der Frankfurter Galerie machten, war die, dass dem neu erworbenen Bilde in dem grossen Saal der italienischen Meisterwerke ein recht bescheidener Platz angewiesen ist: an der Schmalwand rechts neben der Thür. Dort möge es im stillen fortblühen, wie bisher unedirt und unphotographirt! Denn wenn etwa zu der teuren Acquisition auch noch eine kostspielige Publikation unter Correggio's Namen hinzukommen sollte, so wäre das nicht nur ein Luxus für das betreffende Institut, sondern auch eine Blamage für die deutsche Wissenschaft.

KUNSTLITTERATUR.

Adolph Goldschmidt, *Lübecker Malerei und Plastik bis 1530* gr. Fol. 39 S. und 43 Lichtdrucktafeln. Lübeck 1880, B. Nöhring. 25 M.

Mit dieser Darstellung der Malerei und Plastik in Lübeck bis zum Jahre 1530 bietet *A. Goldschmidt* einen wertvollen Beitrag zur deutschen Kunstgeschichte. Der Verfasser hat mit echtem Forschersinn die Lübecker Kunstdenkmäler in der Stadt selbst und in der Diaspora gesammelt, historisch geordnet und mit feinem Verständnis kritisch erörtert. Die Durchforschung der schriftlichen Quellen, gedruckter wie ungedruckter, führte ihn zur Aufstellung eines erklärenden

Verzeichnisses der Namen von etwa siebzig Künstlern, deren Thätigkeit in Lübeck bis 1530 nachgewiesen werden kann. Aber die Arbeit Goldschmidts legt nicht nur Zeugnis ab von allseitiger Beherrschung des kunsthistorischen Rohmaterials, von genauer Kenntnis der erhaltenen Denkmäler und der nur litterarisch überlieferten, sie zeigt auch eine bei Kunsthistorikern nicht allzuhäufige kulturgeschichtliche Tendenz in der Art, wie der Gegenstand behandelt ist. Der einleitende Abschnitt, welcher die Bedeutung der Hansa und der geistlichen Brüderschaften für die Entwicklung der Kunst in Lübeck darlegt, wird dieser seiner Aufgabe in musterhafter Weise gerecht. So wird die vermittelnde Stellung Lübecks einleuchtend präzisirt, nachgewiesen wie Lübeck sich zu dem Westen und Süden empfangend, zum Osten und Norden gebend, kunstverbreitend verhält, während darauf aufmerksam gemacht wird, wie die Kunstthätigkeit, vornehmlich im Dienste jener Brüderschaften, Inhalt und Form der Darstellungen beeinflusst hat. Die historische Schilderung der Lübecker Malerei und Plastik, welcher die Beigabe guter Lichtdruckaufnahmen in dankenswerter Weise zu Hilfe kommt, ist durchaus sachgemäss, bündig und klar; sie hält sich an das Wesentliche und hebt gut die parallele Entwicklung der Lübecker Kunst mit der im stammverwandten Nordwesten Deutschlands hervor. Eine Menge hervorragender Kunstwerke des ausgehenden 15. Jahrhunderts und aus dem ersten Drittel des 16. werden in der Goldschmidtschen Schrift zum erstenmal nach ihrer wahren Bedeutung gewürdigt und mannigfache Irrtümer, die sich bis in die neuesten Geschichten deutscher Kunst verschleppt haben, aufgedeckt und berichtigt. Namentlich erscheint die Bedeutung des niederländischen Einflusses auf den Stil der Lübecker Kunst im Beginne der Renaissancebewegung des 16. Jahrhunderts mit gesunder Würdigung einheimischer Eigentümlichkeit und oberdeutscher Anklänge erwogen. Kurz Goldschmidts verdienstvolle Arbeit bietet der Belehrung die Menge und gereicht dem Verfasser nicht minder zur Ehre als dem Leipziger Meister kunstgeschichtlicher Forschung, dem sie gewidmet ist.

Im Juni. *RICHARD GRAUL.*

Th. Fr. Über die Geschichte der *Karolingischen Bauten zu Ingelheim* bringt in jüngster Zeit die „Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst" sehr wertvolle Studien und Mitteilungen. So behandelt Paul Clemen den Karolingischen Kaiserpalast zu Ingelheim in einem gründlichen Aufsatz (Jahrgang 1890, S. 54 ff. und 97 ff.). Die Geschichte der Bauten, die erhaltenen Reste werden besprochen, eine Rekonstruktion wird versucht. Vieles bleibt allerdings noch aufzuklären. Clemens Artikel ist für jeden von Wichtigkeit, der sich mit dem Studium der mittelalterlichen Kunst beschäftigt. — In derselben Zeitschrift veröffentlicht Jos. Neuwirth, der vor einigen Monaten auch ein Buch über die Wochenrechnungen und den Betrieb des Prager Dombaues in den Jahren 1372 bis 1378 herausgegeben hat, einen Artikel „Zur Geschichte der Bauten in Ingelheim, nach brieflichen Aufzeichnungen in einer Handschrift der Prager Universitätsbibliothek". Für den Zustand der erwähnten Bauten im 17. Jahrhundert ist diese Arbeit von Bedeutung, welche auf die Verwüstung Ingelheims durch die Schweden ein neues Licht wirft.

KUNSTHISTORISCHES.

*** *Über den berühmten „Angelus" von J. F. Millet* sind in Paris merkwürdige Enthüllungen gemacht worden, über die ein Korrespondent der „Vossischen Zeitung" folgendes berichtet: „Bald nachdem der „Angelus", den Millet bei Lebzeiten sogar für einige Tausend Francs nicht verkaufen konnte, durch einige Pariser Händler dem verrufenen Grosspekulanten Secrétan für 200000 Frcs. aufgeschwindelt worden war, verbreitete sich plötzlich zum Erstaunen des Pariser Kunstpublikums, vor allem Secrétans selbst, das Gerücht, der Angelus sei gar nicht von Millet. Dieses Gerücht ist auch bedingungsweise wahr und richtig. Die Sache verhält sich genau folgendermassen: Das Bild war etwas dünn mit nicht sehr gediegenen und soliden Farben von Millet gemalt worden und hatte durch das Herumschicken und das lange Stehen in der staubigen Werkstatt des Malers in seinem Bauernhause gelitten, so dass an einen Verkauf dieses Bildes an reiche Private, schon des Gegenstandes wegen, nicht zu denken war. Nach dem Tode des Künstlers verkaufte ein Pariser Händler dieses verstaubte, unscheinbar gewordene, nichts weniger als wohlgefällige Bild für einen äusserst geringen Preis und übergab es einem Pariser „Retoucheur" oder „Rebouteur", welcher als Nachahmer des Th. Rousseau und des Diaz bekannt und mit vielen Pariser Bilderspekulanten geschäftlich verbunden und vertraut war, um es reinigen und „retouchiren" zu lassen. Dieser „Rebouteur" hatte in Nachahmungen moderner französischer Bilder eine solche Routine erlangt, dass, besonders infolge des betrügerischen Geschwätzes dieser Spekulanten und der von ihnen eingeführten „Marke" — oder „Handelspreise", der „Angelus" nach der Retouche, d. h. nach vollständiger Überpuppung und Übermalung, ganz frisch und neu erschien und auf 300000 Frcs. taxirt wurde. Dieser selbst dem Herrn Secrétan auffallende Glanz der Neuheit wurde einzig und allein der Reinigung zugeschrieben. „Von Retouche und Übermalung auch nicht eine Spur", so hiess es. Die Wahrheit ist also ganz einfach die: die Komposition, d. h. die blosse geistlose Naturabschrift, die Silhouetten zweier auf dem Felde stehender Landleute, Mann und Weib, welche als dunkle Massen von dem duftigen Abendhimmel sich abheben, ist von Millet, die Malerei aber mit ihren koloristischen Feinheiten ist das Werk des „Rebouteurs". Beide sind gestorben, der erstere vor Jahren, der andere vor einigen Wochen. Darum ist erst jetzt die Sache so recht ans Tageslicht gekommen." — Zu gleicher Zeit wird aus Paris gemeldet, dass Fräulein *Courbet*, die Schwester des berühmten Malers, in Brüssel eine ganze Fabrik entdeckt hat, die angeblich Bilder ihres verstorbenen Bruders anfertige und verkaufe. Ein Kunsthändler in Brüssel verkaufte falsche Courbets und Corots, die er von einem Maler in Paris geliefert erhielt. Dieser hat ein grosses Atelier in Paris, in dem die Fälschungen fabrikmässig hergestellt werden. Ein Schüler dieses Malers macht auf den Bildern die Wiese, ein anderer den Baumschlag, ein dritter die Tiere u. s. w. Ein anderer Künstler, ein langjähriger Schüler Courbets, kann die Manier des Meisters so täuschend nachmachen, dass er sogar Kenner irregeführt hat. So befand sich letztes Jahr auf der Weltausstellung ein Gemälde, „Klippen", das nur eine, von jenem Maler ausgeführte Nachahmung Courbets war. Die gefälschten Gemälde wurden erst in Brüssel mit der Unterschrift des Meisters versehen. Damit sie auch die echte „Patina" erhielten, setzte sie der dortige Kunsthändler längere Zeit der Ofenwärme aus, was er die „Courbets kochen" nannte. Die „Chronique des arts" macht darauf aufmerksam, dass Courbet selbst einen so schmählichen Handel begünstigt hat, indem er während seines Aufenthaltes in der Schweiz von seinen Schülern Bilder anfertigen liess, die er mit seinem Namen versah. Deshalb suchen die Kenner nur nach solchen Gemälden Courbets, die vor 1870 entstanden sind.

⊙ *In dem Besitz des Museums zu Brüssel* ist, wie die Chronique des Arts mitteilt, ein dem *Rubens* zugeschriebenes Gemälde mit vier Negerköpfen, Studien nach der Natur, übergegangen. Dieses Bild ist zuerst 1867 mit der Galerie Pommersfelden in Paris versteigert worden, wo es Fürst Narischkin für 35000 Frs. erwarb. Bei der Versteigerung der Sammlung Narischkin im Jahre 1883 soll es Fürst Demidoff für 55000 Frs. erworben haben. Es wird dabei erwähnt, dass es in einem Katalog der Pommersfeldener Galerie von 1719 als ein Werk des *van Dyck* aufgeführt wird, und diese Ansicht vertritt gegenwärtig auch Dr. Bode, der es in seinem Texte zum Berliner Galeriewerke unter den Jugendarbeiten van Dycks aus seiner Thätigkeit bei Rubens aufzählt.

PERSONALNACHRICHTEN.

⁂ *Der Bildhauer Dr. Ferdinand Hartzer* in Berlin hat den roten Adlerorden 4. Klasse erhalten.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Kolmar. Die *Schongauer-Gesellschaft* versendet soeben ihren 15. Bericht, in dem ganz ausführlich über die Schicksale und Besitzverhältnisse der „Madonna im Rosenhag“ berichtet wird. Dabei werden interessante Mitteilungen gemacht über die Kunstgegenstände während der französischen Revolution, Zerstörungen von Kunstwerken etc. Interessant ist auch ein Brief von Goethes Freund Lerse, dem der Dichter im Götz ein ehrendes Denkmal gesetzt hat, worin er auf die traurigen Zustände der Kunstwerke und Künstler hinweist. Der Bericht mit zwei Lichtdrucken geziert, giebt sodann über die Lage des Vereins, über zugegangene Geschenke etc. Auskunft.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

⁂ *Dem Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg* ist in neuerer Zeit wieder eine Reihe erfreulicher Stiftungen zugewendet worden. So haben zu den Anschaffungskosten der Sulkowskischen Sammlung der König von Sachsen 1000 Mark, Prinz Alexander von Preussen und Prinz Georg von Sachsen je 300 Mark, Herzog Ernst Günther zu Schleswig Holstein 100 Mark gestiftet. Von Herrn Philipp Ritter von Schoeller in Wien wurden dem Museum 500 Mark für allgemeine Sammlungszwecke gespendet.

e. l. *In Triest* wird gegenwärtig die historische Abteilung des städtischen Museums mit der Aufstellung in erweiterten Räumlichkeiten einer systematischen Neuordnung unterzogen. Diese wird vor allem der *Antikensammlung* zu statten kommen, welche, schon früher durch ihren nicht unansehnlichen Bestand kleinerer Anticaglien, sowie durch einzelne Stücke von hervorragenderem archäologischen oder künstlerischem Interesse wohl bekannt, in den letzten Jahren unter der sorgsamen und thatkräftigen Leitung des Direktors Prof. A. Puschi eine ausserordentliche Bereicherung erfahren hat. Selbstverständlich sind hieran die Triest benachbarten stets ergiebigen Fundstätten von Aquileja, der istrianischen Küste etc. stark beteiligt. So ist unter anderem eine Kollektion kleiner Bernsteinskulpturen aus Aquileja, ferner die vor kurzem bei Ausgrabung einer römischen Villa in Barcola dicht bei Triest gefundene, etwa lebensgrosse Marmorstatue einer unbekleideten männlichen Figur, deren Publikation in naher Aussicht steht, in das Museum gelangt. Über jenes lokale Gebiet hinaus geht eine Reihe von Erwerbungen aus Tarent. Dank diesen befindet sich das Triester Museum heute im Besitze einer ungemein reichhaltigen, sehr instruktiven Sammlung tarentinischer Terrakotten, in welcher die verschiedenen Gruppen dieser die wissenschaftliche Aufmerksamkeit immer mehr in Anspruch nehmenden Gattung (darunter auch einige noch wenig bekannte Relieftypen) vertreten sind. Zugleich mit diesen Terrakotten wurden auch zwei Metallgefässe gleicher Provenienz erworben, von denen namentlich das eine, ein silbernes, goldgeziertes Rhyton in Form eines Kalbskopfes, oben mit umlaufender Reliefdarstellung, nach Erhaltung und Arbeit ein wahres Prachtstück, den Wunsch baldiger Veröffentlichung ganz besonders nahe legt.

x.— Dem städtischen *Museum zu Neuenburg* (Schweiz) hat Graf *Pourtalès*, Sekretär der deutschen Gesandtschaft in St. Petersburg, 17 grösstenteils ältere Gemälde überwiesen, unter denen ein Giov. Bellini, ein Carlo Dolce, ein Sassoferrato und ein Tiepolo besonders bemerkenswert sind.

O. M. Im Kunstgewerbemuseum zu Berlin sind z. Z. vier in Holz geschnitzte und farbig bemalte, von dem Bildhauer *J. Kaffsack* modellirte Wappenschilder ausgestellt, die gleich dem im Juni ausgestellten Friese von *M. Koch* den von *Kayser* und *von Grossheim* erbauten Pschorrbräu-Ausschank in Köln schmücken sollen. Ornamentales und figürliches Bildwerk in humoristischer Auffassung verbindend, behandeln die Schilder verschiedene dem Kölner Leben entnommene Motive; den Kölner Fasching, den Männergesangverein, die bekannte Firma Joh. M. Farina u. a. Die Schnitzerei ist in Berlin von *Beinlich* und *Hauschke* ausgeführt. — Die Schilder werden bis 15. September im Kunstgewerbemuseum ausgestellt bleiben.

DENKMÄLER.

=tt. *Pforzheim in Baden.* Am 31. August fand die feierliche Enthüllung des dem deutschen Kaiser Wilhelm I. hier errichteten Denkmals statt, das nach dem Modelle des Bildhauers *Robert Bürculd* zur Ausführung gebracht worden ist.

=tt. *Stuttgart.* Am 29. September wurde in einer Nische des neuerbauten König-Karl-Hauses die Büste des Königs zur Aufstellung gebracht. Das Modell fertigte Bildhauer *Federlin* in Ulm; es stellt den Monarchen in doppelter Lebensgrösse, ohne Kopfbedeckung, in Generalsuniform mit dem Hermelin dar. Das Kunstwerk wurde von *Paul Stotz* hierselbst in Erz gegossen.

=tt. *Nürnberg.* Am 17. September wurde das Denkmal des um das Jahr 1459 in Nürnberg gebornen Martin Behaim mit entsprechender Feierlichkeit enthüllt. Das Modell lieferte der Bildhauer Professor *Rösner* und die Ausführung besorgte die *Lenz*'sche Erzgiesserei; der kühne Seefahrer ist in Rittertracht dargestellt, umfasst mit der Rechten leicht den Globus, während die Linke sich auf das Schwert stützt. Am Postament erscheinen die allegorischen Gestalten des Verkehrs und der Wissenschaft.

=tt. *Karlsruhe.* Professor *Adolf Heer* hat das Modell zum Scheffel-Denkmal für die äussere Schlossterrasse in Heidelberg vollendet und vor der Absendung an die Giesserei von *Gladenbeck* in Berlin in seinem Atelier bei der hiesigen Kunstgewerbeschule zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt. Scheffel erscheint in den besten Jahren seines Schaffens, männlich klaren Geistes bei noch jugendlich frischer Lebenskraft.

N. N. *Telldenkmal in Altorf.* Die Kommission für das Telldenkmal hat laut „Urner Volksbl.“ sich mit neun gegen drei Stimmen für den Rathausplatz in *Altorf* erklärt.

Drei Stimmen sprachen sich für den Platz aus, wo bisher das Denkmal stand. Tell soll ohne den Knaben dargestellt werden, in der im 14. Jahrhundert landesüblichen Bauerntracht, die Armbrust in der Hand, in kühner, entschlossener, trotziger Haltung. Die Statue soll in Bronze ausgeführt werden und eine Höhe von drei Metern haben. Das Postament, aus Urner Gestein, wird mit vier Reliefbildern geschmückt: 1. Die Scene auf dem Marktplatz in Altorf und der Apfelschuss; 2. die Tellsplatte; 3. Gesslers Tod und 4. Tells Tod. Diese Beschlüsse sind jedoch nicht endgültige.

x. *Aus Münster.* Das vom westfälischen Provinziallandtag eingesetzte *Preisgericht* traf kürzlich die Entscheidung in dem für das *Kaiser Wilhelm-Denkmal* an der Porta Westfalica eröffneten Wettbewerbe deutscher Künstler. Preisrichter waren: Landtagspräsident v. Oheimb (Minden), Landeshauptmann Overweg (Münster), Professor Zumbusch (Wien), Geheimrat Persius (Berlin), Bauinspektor Kluthmann (Kassel), Bauinspector Ludorff (Münster), Frhr. von Schorlemer-Alst, Frhr. v. Heeremann (Münster), Stadtrat Kleine (Dortmund). Es waren 58 Entwürfe eingegangen. Die beiden ersten Preise erhielten Architekt Bruno Schmitz (Berlin) und die Firma Keutter u. Fischer (Dresden). Architekt Neckelmann (Stuttgart) und Prof. Hubert Stier (Hannover) wurden je mit einem zweiten Preise ausgezeichnet.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

-s. *Magdeburg.* Leider haben die mehr und mehr sich ausbreitenden Neubauten hierselbst wieder die kunstgeschichtlich wertvollen und malerisch interessanten Reste eines alten Baues verdrängt, die „*Kapelle der Wallfahrt zum Ölberge*“ oder auch fälschlich Alexiuskapelle genannt, ein kleines, spätgotisches, dem Ende des 15. Jahrhunderts angehöriges, reich dekoriertes Gebäude, welches neben dem Kloster Unserer Lieben Frauen und dem Bestandteil eines bereits von Kaiser Otto I. gegründeten Hospitals und Elendenhauses bildete. Noch vor wenigen Monaten waren von diesem Bau noch reiche Skulpturen und ein fein gearbeitetes, aus Ziegel geformtes Sterngewölbe vorhanden, deren Untergang unvermeidbar erschien, da sie dem Bauunternehmer im Wege waren. Leider konnte das schöne charakteristische Sterngewölbe nicht erhalten werden, da eine Übertragung desselben unausführbar war; aber die übrigen Skulpturen sind, dank den Bemühungen des kunstverständigen Propstes des Pädagogiums U. L. Fr. Dr. Urban gerettet und nach sorgfältiger Abnahme nach dem geräumigen, von romanischen Formen umgebenen Klosterhofe U. L. Fr. gebracht und dort am Giebel eines angrenzenden Grundstücks wieder aufgerichtet worden. Es sind mächtige Bogen, welche zwei Eingangsthüren umranken, mit stark ausgebildeten Krabben und ineinander greifenden leistenartigen Rahmen. Der Spitzbogen hat die spätgotische Form des Eselrückens. In der Mitte steht die schöne Gestalt der Madonna, auf dem linken Arm die Reste des Christuskindes, in edler Haltung mit leicht gesenktem Haupt, in der hohen Stirn und dem knitterigen Faltenwurfe an die alten Nürnberger Vorbilder erinnernd, welche in hiesiger Gegend jahrhundertelang immer und immer wieder nachgebildet worden sind. Links — vom Beschauer aus gerechnet — steht im feierlichen bischöflichen Amtsgewand mit der Mitra auf dem Haupt eine Gestalt, unter welcher voraussichtlich der heilige Stephan gedacht ist, da auf dem heiligen Buche, welches er in der rechten Hand trägt, mehrere Steine liegen. Interessant ist der Baldachin, unter welchem die Figur steht, denn er zeigt an der Innenseite dasselbe Sterngewölbe, welches in grösserem Umfang bis vor kurzem den oben erwähnten Raum überspannte und das leider nunmehr auf Nimmerwiederkehr verschwunden ist. Ihm entsprechend steht auf der andern Seite eine zweite Gestalt im Pilgergewand mit einer groben Säge in der Hand, vermutlich der heilige Simon, welcher nach der Legende zersägt worden ist. Von grossem Interesse sind mehrere Wappenschilder, welche an dem oberen Rande der ornamentalen Einfassung angebracht sind, da sie scharf ausgeprägte Hausmarken enthalten, die Siegel derjenigen hiesigen Bürgerfamilien, welche das schöne Gotteshaus seiner Zeit haben bauen lassen.

Vermeintliches Bildnis Beethovens. Ich möchte hier über ein jüngst zum Vorschein gekommenes sogenanntes Bildnis Beethovens, das dem *Gerhard von Kügelgen* zugeschrieben wird, einige Worte sagen. Es ist möglich, dass in der Miniatur, um die es sich handelt, die vor kurzem in Bonn ausgestellt war und in Wien von Löwy reproduziert wurde, Beethoven dargestellt ist. Zu beweisen wird das aber ebenso schwierig sein, wie die Autorschaft Kügelgens. Eine sichere Beglaubigung kommt dem gegenwärtig im Besitz von Georg Henschel in London befindlichen Bildchen in keiner Weise zu. Was die Ähnlichkeit betrifft, schliesst man von anderen, sicher beglaubigten Bildnissen und von dem, was man sonst über Beethovens äussere Erscheinung weiss, auf das neuentdeckte Bildchen zurück. Ein circulus vitiosus ist es also, von diesem Bilde (wie es geschehen ist) sich wieder Schlüsse auf Beethovens Äusseres zu erlauben. Was aber die Zuschreibung an Kügelgen anbelangt, so hat man noch gar keine Begründung dafür versucht. Soweit ich über Kügelgens Miniaturen aus seiner Dresner Zeit unterrichtet bin, zwingt mich nichts bei dem neuen sogenannten Beethovenbildnis an diesen Künstler zu denken. Jedenfalls ist es heute noch sehr unvorsichtig, die oben angedeuteten, völlig unbewiesenen Annahmen schon als begründete Dinge hinzustellen, wie es unlängst in zwei vielgelesenen illustrirten Zeitungen geschehen ist. Eine „berufenste“ Persönlichkeit, eine Autorität hat's aber gesagt; nun sollens die übrigen glauben. O, über den bequemen Autoritätsglauben! Ich möchte wissen, wer heute über den Beethoven von 1790 (aus jener Zeit müsste das Bildchen stammen) aus seinem Gedächtnis als Autorität berichten könnte!? Der Leute, die Beethoven in seinen letzten, kranken Jahren gesehen haben, giebt es noch mehrere. Das hilft aber für die Beurteilung eines Jugendbildnisses gar nichts. Mit 55 oder 56 Jahren hat der Tonmeister denn doch etwas anders ausgesehen als mit 20. Ich habe damit auf den wahren Sachverhalt aufmerksam gemacht, um vor der unvorsichtigen Einschmuggelung eines ganz unbeglaubigten Werkes von G. v. Kügelgen zu warnen.

Dr. *THEODOR FRIMMEL.*

* *Eine „Lutherkirche“ in Rom.* Für den Bau einer Lutherkirche in Rom wird eben ein Aufruf veröffentlicht, der zu Beiträgen auffordert.

* *Eine neue Medaille von A. Scharff.* Die Direktion der Theresianischen Akademie in *Wien* hat aus Anlass des fünfundzwanzigjährigen Jubiläums ihres Kurators *Anton* Ritter *v. Schmerling* eine von dem trefflichen Medailleur *Anton Scharff* modellirte Medaille prägen lassen, welche namentlich wegen des ungemein ähnlichen Reliefbildnisses des berühmten Staatsmannes besondere Beachtung verdient. Die Vorderseite trägt ausserdem die Namensinschrift des Gefeierten. Auf der Rückseite sieht man eine auf dessen Wirksamkeit als Kurator der Akademie bezügliche allego-

rische Gruppe mit der Unterschrift: Proximis quinque lustris Academiae Theresianae curator MDCCCLXXXX.

N.N. *Panorama.* Von der Stadtverwaltung von *Athen* wird die Errichtung eines museumartigen Panoramas geplant, das die Stadt in den verschiedenen Perioden ihrer Geschichte in grossen Ansichten, ausserdem aber auch in Einzelbildern die berühmtesten Bauwerke derselben von der ältesten bis auf die neueste Zeit zur Anschauung bringen soll.

N.N. *Die Kaiserin von Russland* gehört, wie ein englisches Blatt berichtet, ebenfalls zu den fürstlichen Persönlichkeiten, die sich der Kunst ergeben haben. Sie hat nicht nur einige Meisonniers glücklich kopirt, sondern auch mehrere treffliche Marinebilder gemalt. Die werkthätige Förderung der bildenden Künste seitens des Kaisers Alexander in der letzten Zeit sei wesentlich auf ihren Einfluss zurückzuführen.

=tt. *Karlsruhe.* Die vom Bildhauer *Weltring* modellirte Nymphengruppe ist im Erguasse zur Ausführung gebracht worden und wurde nunmehr vom Besteller, Fabrikant Lorenz, der Stadt Karlsruhe zum Geschenke gemacht.

y. *Holbeinkauf.* Aus der Gemäldegalerie in Longford Castle wurde für die englische *Nationalgalerie* um dreissigtausend Pfund Sterling ein echter *Holbein* gekauft. Das Bild wurde im Katalog von Schloss Longford als „Die zwei Botschafter" bezeichnet und stellt zwei Engländer in der Tracht der Zeit Heinrichs VIII. vor. Es wird angenommen, dass es die Porträts von Sir Thomas Wyatt und seines Freundes, des Altertumsforschers Leland sind. Durch den Ankauf des wertvollen Gemäldes hat die englische Nationalgalerie eine Lücke ausgefüllt, indem sie von allen grossen Galerien der Welt bisher die einzige war, welche keinen Holbein besass.

z. *Kaiser Wilhelm als Maler.* Kaiser Wilhelm treibt bekanntlich in den ihm so knapp bemessenen Mussestunden mit Vorliebe Malerei, desgleichen Prinz Heinrich. Während der letzten Nordlandreise malten Kaiser wie Prinz in Täfelungen des Rauchkabinetts der *Yacht „Hohenzollern"* je zwei Ölbilder (*norwegische Landschaften*) und unterzeichneten dieselben mit ihren Namen. Auch im Gefolge des Kaisers sind Herren, die mit Pinsel und Palette bestens umzugehen verstehen, so Graf *Görtz* und der Gesandte Graf *Eulenburg.* Sie widmeten ebenfalls ihre Kunst der Ausschmückung des interessanten Rauchkabinetts.

ZEITSCHRIFTEN.

Die graphischen Künste. 1890. Heft 4.
F. A. von Kaulbach. Von Rich. Graul.

Repertorium für Kunstwissenschaft. Herausg. v. Dr. H. Janitschek. 1890. Heft 6.
Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst bis gegen den Schluss des 14. Jahrhunderts. (Forts.) Von Eduard Dobbert. — Die angeblichen Zeitblom-Zeichnungen in Basel. Von D. Burckhardt.

Allg. Kunstchronik. 1890. Nr. 20.
Andreas Achenbach. Zu seinem 75. Geburtstage.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 490. 1. Oktober 1890.
Jean Fouquet. Von H. Bouchot. (Mit Abbild.) — Le musée de l'Ecole des Beaux-Arts. Von E. Müntz. (Forts.) — Silhouettes de collectionneurs: E. Marcille (Schluss). Von H. de Chennevières. (Mit Abbild.) — Nicolas Maximé Doutrelot. Von E. Rio. (Mit Abbild.) — François Rude. Von Foureaud. (Forts.) — Une nouvelle source de documents sur les artistes dijonnais du XV. siècle. Von B. Prost. (Forts.)

L'Art. No. 682 u. 683.
Le dôme d'Orvieto. Von H. Meren. Mit Abbild. (Forts.) — Ulysse Butin. Von A. Patoux (Schluss.) — Andrea Palladio. Von A. Melani.

The Magazine of Art. Nr. 120. Oktober 1890.
Josef Israels. Von D. C. Thomson. (Mit Abbild.) — Should there be a „British artists' Room" at the national portrait gallery? — The modern schools of painting and sculpture. III. French sculpture. Von Cl. Phillips. (Mit Abbild.) — Degas, the painter of modern life. Von G. Moore. (Mit Abbild.) — Embroidered book-covers. Von S. T. Prideaux. (Mit Abbild.)

Die Kunst für Alle. 1891. 1. Heft.
Hubert Herkomer. Von H. Zimmern. (Mit Abbild.)

Bayerische Gewerbezeitung. 1890. Nr. 17.
Die Aufgaben der Hydrotechnik. Von Julius Schlichting. Schluss. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. 1890. Heft 8.
Taf. 58. Bosnischer Teppich. — Taf. 59. Kirchenleuchter, entw. v. Frhr. v. Schmidt, ausgef. v. Dziedzinski u. Hannsch in Wien. — Taf. 60. Kredenz, entw. v. A. Trötscher, in Nussholz ausgef. v. H. Trötscher in Wien. — Taf. 61. Votivkelch, in vergoldetem Silber, m. Steinen besetzt, entw. v. A. V. Barvitius in Prag. — Taf. 62. Thüre in Eichenholz mit Messingbeschlägen, in der Kapelle in Mayerling.

Gewerbehalle. 1890. Lief. 10.
Taf. 64. Arbeitszimmer mit Schlafseparation, ausgef. von W. Müller in Wien. — Taf. 65. Schmiedeeisernes Treppengeländer im Schlosse Sanssouci bei Potsdam. Mitte des 18. Jahrh. — Taf. 66. Kredenz, entw. u. ausgef. v. P. Stegmüller in Berlin. — Taf. 67. Kesselon aus dem Kloster Andechs am Ammersee. — Taf. 68. Stühle aus S. Bernardino und S. Zeno in Verona. — Taf. 69. Kamingarnitur, entw. u. ausgef. v. P. Stetz in Stuttgart. — Taf. 70. Zwickel für Stickerei, entw. v. J. v. Grienberger in Salzburg.

Architektonische Rundschau. 1890. Lief. 12.
Taf. 89. Konkurrenzentwurf zum Umbau des Hauses Königinstrasse 13 in München, von O. Dederer in Augsburg. — Taf. 90. Konkurrenzentwurf zur Garnisonskirche für Klosterpfalz i.E., von Reuter & Fischer in Dresden. — Taf. 91. Billardsaal in Byfleet-Lodge bei London, entw. von Notley & Trollope in London. — Taf. 92. Wohnhaus Hayler am Klosterplatz in München, erb. v. Hauptrisser, das. — Taf. 93. Villa Brüning in Hanau, erb. von W. Manchot in Mannheim. — Taf. 94. Monument in der Kirche zu Sterbeseptic (Belgien), wahrsch. v. Cornelis Vriend (Floris). — Taf. 95. Häusergruppe Hohenstein & Co. in Berlin, erbaut von A. L. Zaar, das. — Taf. 96. Villa Eisenbeiss in Neustadt a. Haardt, erb. v. H. Berg, das.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Hengasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 3. 23. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EIN MONUMENTALER HOLZSCHNITT.*)

MIT ABBILDUNG (auf Spalte 39).

Nach dem feierlichen Einreiten des Kaisers in Augsburg am 15. Juni hat die schwäbische Reichsstadt in den grossen Tagen des Sommers 1530 kein glänzenderes Schauspiel gesehen als die Belehnung König Ferdinands mit den österreichischen Landen, welche dieser, einem Privilegium seines Hauses gemäss, auf eigenem Grund und Boden, einem unfern von Augsburg, in der Markgrafschaft Burgau belegenen freien Felde am 5. September empfing. Noch schwebten die Verhandlungen der Stände über die Forderungen der „Augustana", der Bruch in der Nation war noch nicht entschieden; zum letzten Male versammelte ein festlicher Anlass mit der Hierarchie des Reiches auch hervorragende protestantische Fürsten, Kursachsen an der Spitze, um Karl V., der den an sich nicht eben bedeutungsvollen Akt — die deutsche Linie des burgundisch-spanisch-habsburgischen Hauses war bereits durch die Teilungsverträge von 1521 und 1522, das heutige Österreich durch die Erbvereinigung mit Böhmen (1526) und Ungarn (1527) gegründet — als öffentliche Ehrung seines zum römischen König bestimmten Bruders unter besonderem Gepränge vollzog. Sechs Jahre später gab der Augsburger Maler *Hans Tirol* ein monumentales Gedenkblatt auf dieses Fest in Gestalt eines Holzschnittes heraus, der aus achtzehn Platten zusammengesetzt, mit einer acht Spalten langen Beschreibung als Anhang von H. Stayner gedruckt wurde — gewiss in sehr bescheidener Auflage, da von vorneherein nicht auf einen grösseren Absatz, wohl aber auf ein thatsächlich eingetroffenes Gnadengeschenk Ferdinands zu rechnen war. Bisher ist bloss ein einziges altkolorirtes Exemplar des Riesenblattes — im Germanischen Museum — bekannt geworden, welches in der vorliegenden, von Essenwein veranstalteten und mit einem orientirenden Texte einbegleiteten Faksimilewiedergabe eine bei dem schadhaften Zustande des Originals doppelt dankenswerte Veröffentlichung erfährt. Das umfangreiche Werk fordert uns weniger ein kunst- als ein künstlergeschichtliches Interesse ab, indem in der Person des Zeichners und Verlegers ein vielgewandter und einst vielgenannter Künstler sich von neuem in die Litteratur einführt. H. Tirol erhielt 1532 die Malergerechtigkeit in Augsburg, betrieb alsdann mit seinem ehemaligen Lehrherrn Jörg Brew bis zu dessen Tode (1536) einen gemeinsamen Kunsthandel, trat 1537 in städtische Dienste und war als Banvogt (1542—1548) bei der Neubefestigung Augsburgs vielfach beschäftigt. 1549 verlässt er die Stadt, um erst 1551 in Prag wieder aufzutauchen, wo er nachweislich seit 1553 das Amt eines „Ehrenholds und Baumeisters" am Hofe Ferdinands I. bekleidet. In dieser Eigenschaft führt er den Bau der Residenz wie der Schlösser Podiebrad und Brandeis weiter, macht Vorschläge für den „Lustgarten" die Landrechtsstube und die Dacheindeckung des Domes, entwirft endlich eine interessante Federskizze zum Freskenschmuck der Sigismundkapelle, die in ihrer manierirt venetianischen Haltung an die Augsburger Kirchenbilder Ambergers

*) *Essenwein, Dr. Aug., Hans Tirols Holzschnitt.* darstellend die Belehnung König Ferdinands I. mit den österreichischen Erbländern durch Kaiser Karl V. auf dem Reichstage zu Augsburg am 5. September 1530. Nach dem Original im Besitz der Stadtgemeinde Nürnberg. 18 Tafeln mit 8 Seiten Originaltext und 4 Seiten Vorrede. Imp.-Fol. Frankfurt a.M., Verlag von Heinrich Keller. 1887.

erinnert (Zinkätzung im Jahrb. d. Kunsts. d. Kaiserh. V., S. 63). Als Zeichen der Zeit recht lehrreich ist ein Streit, welcher zwischen dem italienisch gesinnten Künstler, der u. a. 1559 die Errichtung einer Loggia auf die „Janicha“ (jonische) Art in der Landstube empfahl, und einem ihm beigeordneten Architekten, dem bekannten Festungsbaumeister Bonifacius Wolmuet aus Wien entbrennt. Dieser, ein erpichter Gotiker, welcher mit der Restauration des Domes nach dem Brande von 1541 beauftragt, dessen Mittelschiff eben neu in Netzform eingewölbt hatte, beschwert sich im Jahre 1556, dass Tirol die welschen Maurer bevorzuge und einen gar nicht „kirchisch gemachten“ Orgelfuss für St. Veit habe projektiren lassen. Das gespannte Verhältnis der beiden Meister schlägt, nachdem der Bau der Landstube und des Lusthauses im Tiergarten (Belvedere) mit Übergehung Tirols Wolmuet unvertraut worden war, in eine erbitterte Rivalität um, über welche die im XI. Bande des Jahrb. d. Kunsts. d. Kaiserh. aus dem Innsbrucker Statthaltereiarchiv mitgeteilten Regesten bemerkenswerte Nachträge zu dem einschlägigen, von Essenwein bereits verwerteten Urkundenmaterial des V. und VII. Bandes liefern. Begreiflich, dass Tirol als Parteigänger der Renaissance, die am Hofe Ferdinands in italienischen Bankünstlern wie Paolo della Stella ungleich glänzendere Vertreter besass, sich in der Stellung eines Oberstbaumeisters der Krone Böhmen, in welche er 1559 vorgerückt erscheint, nicht lange behaupten konnte; schon 1563 wird er als entlassen bezeichnet. Durch Vorlage von Entwürfen zu einem Habsburgischen Geschlechterbuch mochte er sich in diesem Jahre vergeblich zu rehabilitiren versucht haben. Schulden halber — ein böser Zahler war er zeitlebens gewesen — wird Tirol 1565 in Prag sogar gefänglich eingezogen, entfliebt jedoch nach Augsburg, wo wir ihn 1570 wieder im Genusse eines kaiserlichen Gnadengehaltes antreffen; in dieser seiner mutmaeslichen Vaterstadt ist er zwischen Oktober 1575 und Oktober 1576 verstorben.

Solange von einer künstlerischen Thätigkeit Tirols nichts verlautete, wurde die „Belehnung“ bald Burgkmair bald J. Brew gutgeschrieben, dessen Monogramm nebst einem zweiten, noch nicht befriedigend gedeuteten Zeichen (i) das dritte Blatt trägt. Heute muss der Holzschnitt als Kompagniearbeit der beiden letzteren Maler, Tirol aber als Haupturheber angesehen werden, wie er denn, ohne seines vor der Drucklegung verschiedenen Gesellschafters zu gedenken, im Texte sagt, er habe die Begebenheit „ins Gedächtnis gebracht“. Bei der gleichmässigen, auf Zuthat von Farben berechneten Derbheit des Schnittes, den der Formschneider Stephan Gansedler aus Nürnberg besorgt hatte, dürfte es jedenfalls schwer halten, Brews Anteil an der Visirung auf Grund eines Vergleiches mit dessen beglaubigten Holzschnitten auszuscheiden. Die Darstellung als solche fällt völlig in die Kategorie der grossen Städte- und Lagerprospekte des XVI. Jahrhunderts und findet ihre nächste Parallele etwa in Hans Müelichs 1549 herausgekommener Ansicht des Feldlagers Karls V. und der Schmalkaldener vor Ingolstadt im Jahre 1546 (S. Naumanns Arch. f. d. zeichn. Künste I, 130 ff.). Aus der Vogelperspektive gesehen, breitet sich der Festplatz aus, im Hintergrunde das Dorf Göggingen, Schloss Wellenburg und das St. Ratenkirchlein. Vor dem letzteren ist der kaiserliche Lehenstuhl aufgeschlagen, den König Ferdinand eben „beremt“, indem er, von seinem Hofgesinde gefolgt, durch eine Gasse von „Spiessern“ die Rampe hinansprengt. Noch einmal erscheint der König zur äussersten Linken des Bildes am Ende eines langen Zuges von Reitern mit den österreichischen Landfahnen; derselbe bewegt sich gegen einen vor dem Kaiserstuhl im Halbkreis aufgepflanzten Haufen von Reisigen, die einem Gestech mit „Krönigen“ zuschauen. Im weitgespannten, bis in den Vordergrund reichenden Bogen umzieht diesen Kreis ein zweites, grösseres Reiterspalier, gebildet von den Geschwadern des Kaisers und Königs, die rottenweise zum eigentlichen „Feldscharmützel“ antreten. Auf dem umzäunten Turnierplatz geht es schon heiss her zwischen Kürassen und langen Spiessen; unter den Kämpfenden bemerken wir Kaiser Karl selbst, wie er mit eingelegtem Speere gegen einen spanischen Herrn anrennt und den beim Säbelkampf mit dem Pferde gestürzten König, dem der Markgraf von Brandenburg zu Hilfe eilt. Ungleich wohler als bei der Wiedergabe der weislich in den Hintergrund verlegten Haupt- und Staatsaktion hat sich der Künstler offenbar hier gefühlt bei der Darstellung ritterlich-kriegerischen Pompes, der Schilderung von Mann, Ross und Tross. Gleich im Vordergrunde fällt ein prächtiger Trupp vornehmer „Kürisser“ in Paderüstung auf, denen die beiden seitlich hinter dem Feldgeschütz der Stadt Augsburg postirten Landsknechtsfähnlein an strammer Stattlichkeit freilich nichts nachgeben. Ein anmutiges Bild im Bilde schliesst sich der Zug mit den fürstlichen Frauenzimmern an, die teils in gedeckten, vierspännigen Wagen, teils zu Pferde sitzend, von Ehrenkavalieren nach vorn geleitet werden. Aus dem zusehenden Volke hat der Zeichner nur einige wenige, aber treffsicher hinge-

stellte Typen als Staffage herausgegriffen: Augsburger Patrizier mit ihren Damen auf teppichbehängten Tribünen im Hintergrunde plaudernd, ehrsame Bürgerpaare vor den Marketendezelten im Mittelgrunde auf- und niederschreitend und reitend, endlich mehrere in ihrer dörflichen Einfalt und Neugier ungemein launig charakterisirte Bauerngruppen im Vorderplan. Ein typisirender, sittenbildlicher Zug geht überhaupt durch die ganze Darstellung, hält uns für ihre umständliche Erzählungsweise schadlos und unterscheidet diese Aufnahme eines Zeitereignisses sehr zu ihrem Vorteile von den xylographirten Lokalberichten, den so häufig nach einer fertigen Anschauungsschablone entworfenen Illustrationen moderner „Spezialartisten". Hoffentlich sind die Akten über Hans Tirol, in dem die deutsche Kunstgeschichte einen Künstler von Rang zurückgewonnen hat, noch nicht geschlossen; namentlich stehen über seine Beziehungen zum österreichischen Kaiserhause weitere Aufschlüsse noch zu gewärtigen. Aus diesem Grunde, vor allem aber, um der fortschreitenden Zersplitterung der Fachlitteratur, wo thunlich, Einhalt zu gebieten, wäre es wünschenswert gewesen, dass die Wiedererweckung des Vergessenen nicht in einer, wenn auch noch so verdienstlichen Sonderpublikation, sondern in dem hiezu berufenen Organe, dem Jahrbuch der Kunstsammlungen des Kaiserhauses stattgefunden hätte.

R. STIASSNY.

KUNSTLITTERATUR.

x. — Von *G. Hirths „Kulturhistorischem Bilderbuch aus drei Jahrhunderten"* ist nunmehr die 70. Lieferung erschienen, die 31 Blätter nach Werken verschiedenster Meister enthält. Besonders stark ist *Chodowiecki* vertreten und zum Teil mit Zeichnungen, die nicht nur künstlerisch, sondern auch kulturgeschichtlich hochinteressant sind. Überhaupt enthält das neue Heft des trefflichen Werkes allerlei Kuriosa und Seltenheiten, so satirische und andere Darstellungen von Dominique-Vivant *Denon*, verschiedene Blätter, welche sich auf die ersten Fahrten Montgolfiers beziehen, zahlreiche Charakterdarstellungen von *J. Fr. v. Goetz* u. s. w. Immer reicher und vollständiger wird diese Publikation, die uns nicht allein die Entwicklung der Kunst in den drei Jahrhunderten in umfassender Weise zur Anschauung bringt, sondern auch mit allem bekannt macht, was mit der Kulturgeschichte dieser Zeit in engerem und weiterem Zusammenhang steht.

Katalog des Museums in Schwerin. Das Grossherzogliche Museum, welches, dank der rührigen Leitung, einen besonderen Ehrenplatz unter den deutschen Museen erworben hat, giebt soeben die 3. Auflage des kleineren Katalogs heraus. Drei Auflagen eines solchen Katalogs im Verlaufe von acht Jahren sind ein Erfolg, den kein anderes Museum zu verzeichnen haben dürfte; dabei gehört die mecklenburgische Residenz ihrer Bevölkerungszahl nach zu den kleinsten Museumstädten und ist dem grossen Fremdenverkehr nahezu völlig entrückt. Die Schönheit der auf dem Gebiete der holländischen Malerei besonders wichtigen Sammlung, die musterhafte Aufstellung und nicht zum wenigsten der grosse Katalog, welcher in Fachkreisen als ein Musterkatalog anerkannt wird, haben dem Museum seit einem Jahrzehnt Kunstfreunde und Fachgelehrte aus der ganzen Welt zugeführt, von denen keiner auch den kleineren Katalog missen möchte. Die Durchsicht der neuen Auflage stellt der Leitung des Museums wieder das ehrendste Zeugnis aus. Die für die bescheidenteren örtlichen Verhältnisse bedeutende Vermehrung der Bilder durch Zuweisungen des Landesherrn, Schenkungen oder Ankäufe, bleibt trotz des nicht genug zu ehrenden Kunstsinnes des Fürstengeschlechts und mancher Bevölkerungskreise immer ein grosses Verdienst des Direktors, dessen frische Arbeit auch an der auf Grund des Zuwachses und zwecks besserer Plazirung der holländischen Kabinetbildchen vorgenommenen neuen Umordnung erkennbar ist. Endlich sind hier auch eine Reihe von Restaurirungen vorgenommen, welche in dem Vorworte zu der neuen Auflage mit Recht als die erfreulichsten Veränderungen im Zustande der Sammlung bezeichnet werden. Eine ganze Anzahl wertvoller Bilder haben nach Entfernung der Übermalungen durch den Professor Malchin ein neues Aussehen erhalten. So ist, um einzelnes zu nennen, aus einem Bilde des C. van Poelenborgh (Nr. 824), früher als Wald mit Felslandschaft beschrieben, eine Landschaft mit schlafender Nymphe und einem Satyr geworden; das Bild des Vertangen (Nr. 1072), bisher als Fluss und Gebirgslandschaft mit Hirten und Vieh bezeichnet, stellt jetzt badende Mädchen dar und ähnlich geht es drei Bildern des van der Lisse; zwei Werke des E. Dietrich (Nr. 246, 247), bisher Tierstücke, sind jetzt Venus und Amor genannt. Zu solchen Erfolgen kann dem Museum aufrichtig Glück gewünscht werden. Die sonstige Einrichtung des Katalogs ist die alte; übersichtlich und handlich wie er geblieben ist, wird derselbe dem Besucher keine Last, die er nur um ihrer Unentbehrlichkeit willen nicht von sich weist. Ein guter praktischer Katalog ist für ein Museum von grösstem Werte; er wirbt demselben immer neue Freunde in jenen Kreisen, welche der Kunst sonst ferne stehen und beim Besuche einer Sammlung von ihm abhängig sind.

v. U.

TODESFÄLLE.

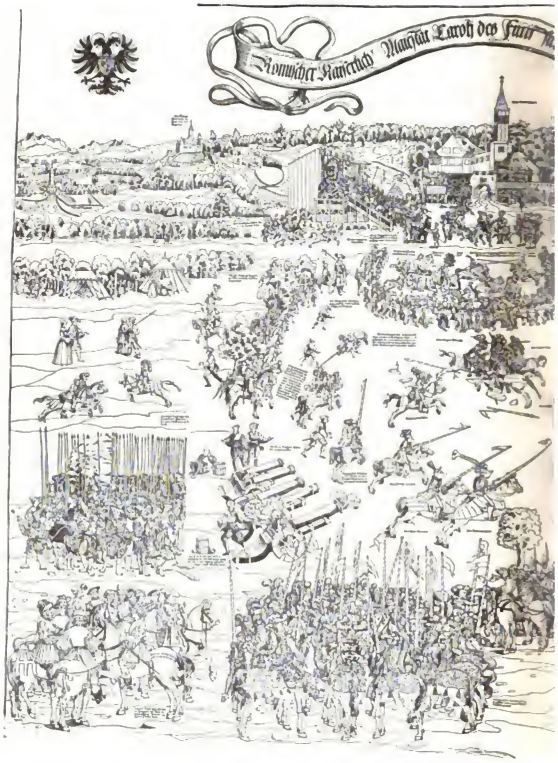
*** *Der dänische Schlachten- und Genremaler Jörgen Valentin Sonne* ist anfangs Oktober in Kopenhagen im 90. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Maler August Borckmann*, ein Schüler der Düsseldorfer Akademie und des Parisers Couture, der sich durch geschichtliche Genrebilder aus dem 18. Jahrhundert bekannt gemacht hat, ist am 9. Oktober zu Berlin im 63. Lebensjahre gestorben.

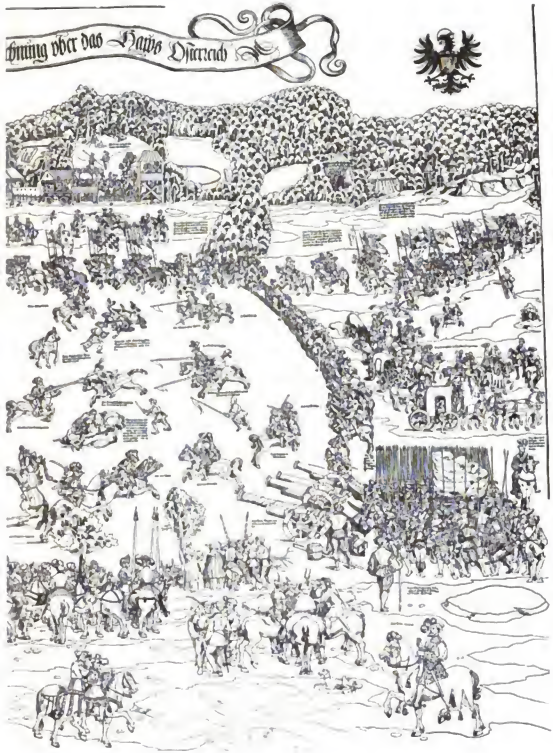
*** *Der schwedische Geschichts- und Bildnismaler Edward Perseus* ist am 8. Oktober zu Stockholm im 49. Lebensjahre gestorben. Er hatte seine künstlerische Bildung in Düsseldorf und München, hier vorzugsweise bei Piloty genossen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

* Dr. Heinrich *Schliemann* hat nach der „N. Fr. Presse" bei Abgrabung eines Grundstückes in der Universitätsstrasse in Athen behufs eines Hausbaues elf Gräber entdeckt, wovon — nach den Beigaben zu urteilen — zehn



Verkleinerte Wiedergabe von HANS TIROLS Holzschnitt: „Die Be
Aus den „Mitteilungen des Ge



hnung König Ferdinands I. mit den österreichischen Erbländern".
anischen Museums in Nürnberg".

jedenfalls aus dem vierten Jahrhundert vor Christi stammen müssen, während das elfte dem sechsten Jahrhundert anzugehören scheint. Von den Beigaben verdienen besondere Erwähnung: zwei Becher, eine Dreifussvase mit Deckel und 18 Lekythoi, fast alle mit rotfiguriger Bemalung schöner Kunst. Auf einem der Lekythoi sieht man einen *Reiter zu Kamel*. Eine solche Darstellung ist erst einmal auf griechischen Vasen gefunden worden, nämlich auf einem rotfigurigen Gefäss aus Nola.

KONKURRENZEN.

*** *Aus Anlass des zweiten Wettbewerbs um das Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I. in Berlin* haben fünf der eingeladenen Künstler, die Architekten *Ifann, Rettig* und *Schmitz*, sowie die Bildhauer *Bilgers* und *Schaper* eine Eingabe an den Reichskanzler gerichtet, in der sie die Aufmerksamkeit des Reichskanzlers auf den Umstand lenken, dass die Bedingungen der Preisbewerbung den bisher üblichen, zu allgemeiner Anerkennung und Anwendung gelangten Gepflogenheiten in wesentlichen Punkten nicht entsprechen. „Es wäre zunächst sehr erwünscht, so erörtert die Eingabe diese Punkte im einzelnen, wenn die öffentliche Ausstellung der Entwürfe, sowie die Gewährung von Preisen laut 6 und 7 der Bedingungen nicht nur vorbehalten, sondern den Bewerbern ein Anspruch auf beides ausdrücklich verliehen würde. Auch dürfte die zu gewährende Entschädigung von 4000 Mark mit Rücksicht auf die Grösse der verlangten Modelle kaum mehr als die Hälfte der Selbstkosten betragen und daher auf 8000 Mark zu erhöhen sein. Die Unterzeichneten gestatten sich übrigens darauf hinzuweisen, dass ihnen, nachdem sie bereits in sehr opfervollem Kampfe gegen die ganze Künstlerschaft Deutschlands ihr Können bewiesen haben, ein Geldpreis selbst für den Fall, dass dessen Betrag höher bemessen und ohne Vorbehalt in Aussicht gestellt würde, immerhin als ein nur kümmerlicher Lohn erscheint. Dieselben müssen es vielmehr als eine unerlässige Forderung bezeichnen, dass denjenigen unter den Bewerbern, dessen Arbeit als die beste erwählt werden wird, an erster Stelle eine Mitwirkung bei der Ausführung des Nationaldenkmals gewährt werde. Vor allem aber erfüllt uns mit schwerer Besorgnis für den Erfolg des jedem von uns in Aussicht stehenden ausserordentlichen Aufwandes von künstlerischer Kraft sowohl als von Zeit und Geld der Umstand, dass in dem gegenwärtigen Ausschreiben nichts darüber gesagt ist, von welcher Art und Anzahl die Männer sein werden, welchen das in so bedeutender Frage hochwichtige Amt der Beurteilung unserer Arbeiten übertragen werden wird. Dass wir nur mit offenem Visier kämpfen wollen, werden Euer Excellenz gewiss nicht für einen unberechtigten Wunsch halten, und wir richten daher schliesslich an Eure Excellenz das ergebene Ersuchen, die Namen derjenigen, welche zugleich mit uns zu dem engeren Wettbewerbe eingeladen sind, uns bekannt geben zu wollen. Die Unterzeichneten bitten somit Eure Excellenz, eine Abänderung der Bedingungen für den in Frage stehenden Wettbewerb im Sinne der obigen Darlegungen bei Sr. Majestät dem Kaiser geneigtest beantragen und befürworten zu wollen.

gez.: *Bilgers, Ifann, Rettig, Schaper, Schmitz.*"

Wie die „Deutsche Warte", die diese Eingabe veröffentlicht hat, mitteilt, sind die Bildhauer Siemering und Donndorf der Erklärung beigetreten. Professor Schilling in Dresden und Professor Hildebrand in Florenz haben sich geweigert, das Schriftstück zu unterzeichnen. Reinhold Begas hat auf die Anfrage, ob er unterzeichnen wolle, geantwortet, dass er bitte, den Reichskanzler von seiner „abweichenden Ansicht" in Kenntnis zu setzen, ohne diese näher zu erläutern.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Dr. Max Fränkel*, Bibliothekar an den königlichen Museen zu Berlin, hat den Professortitel erhalten.

*** *Der Bildhauer Gerhard Janensek in Berlin* hat, wie die „Vossische Zeitung" mitteilt, den Auftrag erhalten, eine Marmorstatue von J. A. Carstens für die Säulenhalle des alten Museums auszuführen, nachdem zuvor ein Wettbewerb zwischen drei Künstlern stattgefunden hatte.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

⊙ *Hinsichtlich der akademischen Kunstausstellung in Berlin* hat der Senat der Kunstakademie auf einen Antrag des Vereins Berliner Künstler, der Ausstellung des nächsten Jahres einen internationalen Charakter zu geben, um mit der Münchener Jahresausstellung erfolgreich wetteifern zu können, in seiner Sitzung vom 8. Oktober beschlossen, von der Veranstaltung einer Ausstellung im nächsten Jahre ganz abzusehen und das Arrangement einer Ausstellung dem Verein Berliner Künstler zu überlassen, der im nächsten Jahr das Fest seines fünfzigjährigen Bestehens feiert. In einer Sitzung vom 18. Oktober hat nun der Verein Berliner Künstler nach einer längeren Erörterung der Angelegenheit, bei der die Mehrzahl der Redner sich zu Gunsten einer Ausstellung aussprach, seinen Vorstand beauftragt, bei dem Kultusminister anzufragen, ob er die Gewährung eines Garantiefonds in Aussicht stellen könne. — In derselben Sitzung wurde beschlossen, den Feldmarschall Grafen *Moltke* aus Anlass seines 90. Geburtstages zum Ehrenmitgliede des Vereins zu ernennen und ihm eine Adresse zu überreichen.

*** *Die Jury der Münchener Kunstausstellung* hat nachträglich noch folgende Auszeichnungen verteilt: Drei erste Medaillen an den Maler *W. Ouless* in London, den Bildhauer *Julien Dillens* in Brüssel und den Bildhauer *Hamo Thornycroft* in London, drei zweite Medaillen: an den Maler *James Paterson* in Glasgow, die Malerin *Therese Schwartz* in Amsterdam und die Malerin *Marianne Stokes* in London.

y. Im *Berliner Kunstgewerbemuseum* ist soeben die den ganzen Lichthof füllende *Ausstellung der Schülerarbeiten* der Unterrichtsanstalt des *Museums* sowie der *Königlichen Kunstschule* eröffnet worden. Sie giebt ein reiches und anschauliches Gesamtbild der Wege und Ziele beider Anstalten. Von besonderem Interesse auch für ein grösseres Publikum wird die Vorführung der Entwürfe und ausgeführten Arbeiten der Kompositions- und Fachklassen sein, sowie die Stickereien verschiedenster Technik, die Emaillmalereien der erst kurze Zeit bestehenden Fachklasse für Emaillmalerei und die grosse Zahl der allerdings nur in Photographien vertretenen, zum Teil in Allerhöchsten Auftrag als Ehrengeschenke und Rennpreise ausgeführten Silberarbeiten etc. der Ciselirklasse.

DENKMÄLER.

*** *Der geschäftsführende Ausschuss für das auf dem Kyffhäuser zu errichtende Kaiser Wilhelmdenkmal* hat mit dem Architekten *Bruno Schmitz* einen Kontrakt abgeschlossen, nach welchem er die oberste Leitung der Bauarbeiten unternimmt, die zunächst in Angriff genommen werden sollen. Erst nachdem die zu erbauende Vorterrasse vollendet sein wird, soll eine zweite Konkurrenz für die

Kaiserfigur und den übrigen plastischen Schmuck ausgeschrieben werden.

⁂ *Ein Denkmal des Herzogs Albrecht von Preussen*, des letzten Hochmeisters des deutschen Ordens, wird an der Nordosteiste des kgl. Schlosses in *Königsberg* errichtet und am 17. Mai 1891 enthüllt werden. Zu der Bronzestatue hat Prof. *Reusch* in Königsberg das Modell geschaffen.

⊙ *Das Berliner Lessingdenkmal*, eine Schöpfung des Bildhauers *Otto Lessing*, eines Urgrossneffen des Dichters, ist am 14. Oktober in Gegenwart des Prinzen Friedrich Leopold feierlich enthüllt worden. Indem wir uns eine kritische Besprechung des Denkmals vorbehalten, geben wir jetzt nur eine Beschreibung auf Grund einer gedruckten Mitteilung des Komitees. Das Denkmal hat seinen Platz am südwestlichen Saume des Tiergartens an der Lenné-Strasse gefunden. Von dem Promenadenwege daselbst führen drei Stufen aus fein gestocktem, grauem, schlesischem Granit zum Plateau des Denkmals, welches von einem schmiedeeisernen, im Rokokostile gehaltenen Gitter umzäunt ist. Innerhalb dieses Gitters erhebt sich auf breitem, achtseitigem Unterbau von drei Stufen aus grauem, geschliffenem Granit der auf zwei Stufen aus rötlichem, polirtem Granit ruhende, aus dem gleichen Material bestehende vierseitige, wenig geschweifte Sockel, an den vier Ecken durch Konsolen gestützt; auf diesem, auf viereckiger Plinthe, die Figur Lessings in weissem, karrarischem Marmor, den Dichter in einem Lebensalter von 45 bis 50 Jahren in dem Kostüm seiner Zeit darstellend. Gegenüber dem weissen Marmor der Hauptfigur ist für die den Sockel schmückenden Figuren und Embleme die dunklere Bronze gewählt und die Inschrifttafel und die drei Porträts sind durch eine hellere Vergoldung hervorgehoben. Die Vorderseite des Sockels zeigt die Inschrifttafel, welche den Namen Gotthold Ephraim Lessing und das Emblem der drei Ringe enthält. Davor am Fuss des Sockels ruht der Genius der Humanität, der eine Schale mit Feuer, als Symbol der reinen Menschenliebe, erhebt und sich auf eine Tafel stützt, auf welcher die Schlussverse aus Nathans Erzählung von den drei Ringen in erhabenen Lettern zu lesen sind. In der Linken hält der Genius einen Ölzweig, als Symbol des Friedens. Zu seinen Füssen liegt ein Lorbeerkranz. Auf der Rückseite ist am Fusse des Sockels der Genius der Kritik dargestellt. Er hält in seiner Linken das dem Gegner entrissene Löwenfell, in seiner Rechten die schonungslose Geissel. Darüber befindet sich das Porträt Christoph Friedrich Nicolais. Die Seite zur Rechten Lessings enthält das Porträt Ew. Christ. v. Kleists, die Seite zur Linken das Porträt Moses Mendelssohns. Unter diesen beiden Porträts ist je ein Wasserbecken; das Zufluss rohr wird durch einen bronzenen Delphinkopf maskirt. Zu der Ausarbeitung der architektonischen Teile war der Baudirektor Rettig, jetzt in Leipzig, hinzugezogen worden. Otto Lessing wurde bei der Enthüllung durch Verleihung des Professortitels ausgezeichnet.

ZEITSCHRIFTEN.

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums für Kunst und Industrie. 1890. Nr. 58.
Über gesetzliche Formenentwicklungen. Von Graf Wurmbrand. — Das steirische Kunstgewerbe auf der Landesausstellung in Graz. Von J. v. Falke. — Die Beziehungen der orientalischen Teppichfabrikation zu dem europäischen Abendlande. Von A. Riegl.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1890. Heft 7.
Spätgotische Glasgemälde in der Pfarrkirche zu Drove. Von Chr. Scheiders. (Mit 1 Lichtdruck.) — Aus der Capilla Real zu Granada. Von C. Justi. — Der ehemalige frühromanische Kreuzaltar in der Klosterkirche zu Corvey. Von W. Effmann. — Einfache Kirchenbauten. 1. von M. Meckel. (Mit 9 Abbild.)

Bayerische Gewerbezeitung. 1890. Nr. 19.
Die Industrie der Luxusglaser seit der Renaissance. Von A Hoffmann-Reichenberg. (Mit Abbild.)

Blätter für Kunstgewerbe. 1890. Heft 9.
Taf. 43. Ofenkachel, deutsche Arbeit von 1582. — Taf. 44 Gasluster. Entw. v. R. Gross, ausgef. v. Dzledzinski & Hausch in Wien. — Taf. 45. Consoltisch, entw. und ausgef. v. F. Michel in Wien. — Taf. 46. Grabkreuz in Schmiedeeisen (XVIII. Jahrh.) — Taf. 47. Bucheinband in Leder mit Goldpressung.

Neuigkeiten vom Kunstmarkt.

(Bei der Redaktion der **Zeitschrift für bildende Kunst**, bezw. des **Kunstgewerbeblattes** eingegangen.)

Burckhardt, Jacob. Geschichte der Renaissance in Italien. Dritte Aufl. 1. Lief. (Stuttgart, Ebner & Seubert) à M. 1 20.
Ostini, Fritz v., Die II. Münchener Jahresausstellung. (München 1890.)
Sarre, Fritz, Der Fürstenhof zu Wismar und die niederdeutsche Terrakotta-Architektur im Zeitalter der Renaissance. (Berlin, Trowitsch & Sohn.) M. 10 —.
Wastler, Josef, Das Landhaus in Graz. Mit Abbild. u. Tafeln. (Wien, Gerold.) M. 12.
Wolfram, Dr. Georg, Die Reiterstatuette Karls des Grossen aus der Kathedrale zu Metz. (Strassburg, Trübner.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. — KÖLN Kaiser-Wilhelmring 94.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 4. 30. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

NEUE KUPFERSTICHE.

Kohlscheins neueste Schöpfung, der Stich nach Murillo's „Immaculata Conceptio" im Louvre wird ohne Zweifel grossen Erfolg haben, in weiten Kreisen Verbreitung finden und dem längst bewährten Meister abermals zahlreiche Verehrer zuführen. Zur offenen Aussprache dieser Überzeugung bewegt die glückliche Wahl des Gegenstandes und seine ganz vortreffliche Wiedergabe. Im Zeitalter der Romantik liebte man oft die Streitfrage aufzuwerfen, ob Raffael oder Murillo als Madonnenmaler die Palme verdiene? Man glaubte in Murillos Madonnen mehr Gedanken, oft auch nur müssige Einfälle, hineinlegen, aus ihrem Kopfe, dem Ausdrucke und der Bewegung mehr von ihrer Lebensgeschichte herauslesen zu können. Wir werden uns hüten, die Streitfrage zu erneuern, welche überdies die historische Stellung der beiden Künstler gänzlich übersieht und von willkürlichen Voraussetzungen ausgeht.

Nur die Thatsache müssen wir zugestehen, dass Murillos Madonnen der modernen Empfindung näher stehen, als namentlich die älteren Raffaelischen. Wir dürfen den Satz auch allgemeiner fassen: die Kunst des 17. Jahrhunderts steht uns innerlich näher als jene des sechzehnten. So wenig wir uns verhehlen können, dass die Antike in unsere Welt nur in stark abgeblasster Gestalt hineinscheint, so wenig leugnen wir den verringerten Eindruck der reinen Renaissance auf unsere künstlerische Phantasie ab. Ihre klassische Ruhe weht das gegenwärtige Geschlecht kühl an, die in sich abgeschlossene Harmonie der Anschauungen deucht uns nicht lebensvoll genug. Das feine mittlere Mass ist nicht mehr bindendes Gesetz für die Künstler. Das 17. Jahrhundert ist uns durch den mächtigen malerischen Zug, welchem auch unsere Künstler so unbedingt nachstreben, sympathisch, ausserdem auch noch in der Auffassung der Dinge wahlverwandt. Unsere Phantasie bewegt sich mit Vorliebe über oder unter der mittleren Linie. Wir stellen die Wahrheit der Schilderung am höchsten und wollen nichts von einer Verklärung der Natur wissen. So wie sie ist, erscheint sie künstlerisch wirkungsvoll. Wir steigern auf der anderen Seite das Ideale und Übersinnliche zum Mystischen. Zwischen den Polen der Mystik und der unbedingten Natürlichkeit bewegt sich unsere Phantasie. Das eine und das andere klingt bereits in der Kunst des 17. Jahrhunderts an. Mystisch vor allem ist die Darstellung der unbefleckten Empfängnis Marias, welche in Murillo ihren grössten Meister fand.

Bis auf bessere Belehrung durch katholische Theologen sind wir der Meinung, dass die Lehre von der immaculata conceptio sich auf die heilige Anna bezieht, welche, wie es z. B. in Schnauss' Heiligenlexikon heisst, „die Allerheiligste Jungfrau in ihrem Leibe ohne Erbsünde empfing." Aber schon das römische Brevier (zum 8. Dezember) und die alten Sequenzen trennen nicht scharf die unbefleckte Empfangene und die unbefleckt Empfangende, die Tochter Annas und die Mutter Christi. Noch weniger konnte die Volksseele und die Volksphantasie die geheimnissvolle Lehre anschaulich fassen. Hier und in der künstlerischen Verherrlichung der Vorgänge haben wir es offenbar mit der unbefleckt empfangenden Jungfrau zu thun. Die „sponsa Dei" die Braut Gottes tritt uns in Murillos zahlreichen Conceptionen entgegen. Die Szene ist jener der Himmelfahrt

nahe verwandt. Nur fehlt der triumphirende Zug, der Freudenrausch, welcher bei der Himmelfahrt die Engel in der Regel beherrscht, der Ausdruck eines glorreich vollendeten Daseins, eines mächtigen Aufschwunges. Sehnsüchtig harrt vielmehr die Braut des Herrn, innig demütige Hingabe spricht aus dem Antlitz und Mienenspiel. Von allen Conceptionen Murillos ist die berühmteste und bekannteste das Gemälde im Louvre, vom Meister 1678 für die Kirche de los Venerables in Sevilla gemalt, vom Marschall Soult entführt und 1852 für die Summe von 600000 Francs für die Louvregalerie angekauft. Das Bild ist nicht vollkommen gut erhalten. In Bezug auf Farbenharmonie steht es anderen Conceptionen (Madrid) nach. Unübertrefflich ist aber die Stimmung festgehalten. Die Madonna über Wolken auf der Mondsichel stehend, faltet nicht die Hände zum Gebete, sondern kreuzt sie über der Brust. Eine tiefe innere Erregung hat sich ihrer bemächtigt, welche in dem leicht geschwellten Gewande noch nachklingt. Der Kopf ist leicht geneigt, die Augen sind nach oben gerichtet. So kommt die Sehnsucht, die Hingabe vollkommen zur Geltung. Erhöht wird die Wirkung noch durch die vielen reizenden Engelsköpfe und Engel. Im Gegensatze zu der nur innerlich bewegten, leise wie unbewusst emporschwebenden Madonna sprechen sie die ungebundene Freude über die Erhöhung der himmlischen Frau aus und atmen eine frische Natürlichkeit. Dieses Werk hat nun Kohlschein in seinem 71,5 cm. hohen, 49 cm. breiten Stiche ganz im Sinne des Originals nachgebildet.

Kohlschein gehört zu den Künstlern, welche mit jedem neuen Werke wachsen, er hat sich von den deutschen Stechern der Gegenwart mit am tiefsten in die malerische Richtung eingelebt. Es ist ein wahrer Genuss, seine Entwickelung von Veronese's Hochzeit zu Cana zu Raffaels Cäcilia und Madonna mit dem Schleier und jetzt zur Conception zu beobachten. Trefflich sind ja alle diese Stiche; doch wird die Strichführung immer freier, es kommt immer mehr Kraft und Saft, Kühnheit in sie. In der Conception scheut er sich nicht, bis zum tiefsten Schwarz vorzudringen und sucht der farbigen Wirkung des Gemäldes gerecht zu werden. Mit breiten Tonmassen kann man die Verteilung von Licht und Schatten vergleichen. Das hellste Licht fällt auf den Kopf, die Hände und das Untergewand der Madonna, wo durch die ganze Gestalt etwas Strahlendes empfängt. Sie tritt aus dem Dämmerscheine hervor. Er ist leuchtend in der Nähe der Madonna, in weiterer Entfernung verliert er sich in dem Dunkel. Der Blick, der auf dem Blatte ruht, empfängt den Eindruck eines Webens und Wogens in den Lüften, als ob sich die zitternde innere Bewegung der Himmelsbraut der ganzen Umgebung mitgeteilt hätte.

Wir begreifen, dass das Blatt in Frankreich mit dem grössten Beifalle aufgenommen wurde. Erinnert es doch vielfach an die alten grossen französischen Meister! Wir aber wünschen Meister Kohlschein und der deutschen Kupferstichkunst aufrichtig Glück zu dieser neuesten Schöpfung.

Kohlscheins Stich nach Murillo ist im Verlage von Conzen in Düsseldorf (Kommissionsverlag von R. Schuster in Berlin) erschienen. Es verdient hohe Anerkennung, dass einzelne Männer den Mut und den Kunstsinn besitzen, so kostbare Blätter in die Welt zu senden. Dankbar müssen wir aber auch die Bemühungen einzelner Gesellschaften für die Förderung der Kupferstichkunst rühmen. Das Publikum darf nicht in dem Wahne gelassen werden, als ob der Kupferstich schon im Aussterben begriffen wäre. Es müssen ihm fortwährend Kunstblätter vor die Augen gebracht werden, damit der Sinn für die Kunst des Grabstichels genährt und gestärkt werde. Unter den Gesellschaften, welche der Pflege des Kupferstiches ihre Kraft widmen, steht die Wiener Gesellschaft für vervielfältigende Kunst oben an. Sie hat in jüngster Zeit ihrem Galeriewerke drei neue Blätter einverleibt, drei Stiche nach Bildnissen van Dycks, welche sich den früheren Publikationen der Gesellschaft würdig anreihen. Von *Sonnenleiter* in Wien stammt der sogenannte junge Feldherr im Wiener Belvedere, von *Kühn* der Freund und Kunstgenosse van Dyck's Charles de Malery in der Münchner Pinakothek, von *Hecht* die Königin Henriette von England in Dresden. Das erste Blatt ist eine Grabstichelarbeit, das zweite eine Radirung, das dritte ein Holzschnitt, richtiger gesagt ein Holzstich. Hechts Blatt ist eine virtuose Leistung ersten Ranges. Die vollkommene Herrschaft über sein Werkzeug macht es Hecht möglich, die malerische Wirkung des Originals flott und frei wiederzugeben, förmlich mit dem Kupferstiche zu wetteifern. Kühns fruchtbare Nadel hat einen glücklichen Griff gethan, als sie sich an die Wiedergabe eines Künstlerporträts von van Dyck wagte. Gegenüber den offiziell bestellten Bildnissen zeichnen sich diese durch eine grössere Frische und Natürlichkeit, einen intimen Charakter aus. So fesselt auch das Bildnis des Charles de Malery durch die psychologische Wahrheit. Kühn hat den kräftigen Kopf mit dem ernsten, fest prüfenden Blick im Ganzen gut wiedergegeben, höchstens

möchte man einen weniger stumpfen Ton wünschen. Der „junge Feldherr", wahrscheinlich ein Glied der Familie van den Burgh, welchen Sonnenleiter gestochen hat, besitzt zwar nichts vom Feldherrncharakter. Wir haben einen hübschen jungen Lebemann vor uns, der seine Glieder in eine Prachtrüstung gesteckt hat. Das Bildnis, aus van Dycks früherer Zeit stammend, besitzt aber einen grossen künstlerischen Wert und zählt mit Recht zu den besten Leistungen des Meisters. Vor Sonnenleiter hat bereits Unger, in kleinerem Formate, das Bildnis radirt. Die beiden Stiche zu vergleichen, bietet ein nicht geringes Interesse. Die gründlichere, genauere Zeichnung, z. B. des Ohres, findet sich bei Sonnenleiter, auch in der malerischen Wiedergabe der glänzenden Rüstung besitzt er eine glücklichere Hand. Dagegen erscheint der Kopf in Ungers Radirung feiner und ausdrucksvoller wiedergegeben. — Man sieht, dass die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst auf dem alten ruhmreichen Wege rüstig vorwärts schreitet und nach wie vor im Dienste der guten und wahren Kunst steht.

ANT. SPRINGER.

DIE PFARRKIRCHE ST. JOHANNIS IN WERBEN.

Wenn man an der hoch aufgetürmten Stadt Tangermünde in der Altmarkt, der uralten Grenzfeste des deutschen Reiches gegen die Wenden und späteren Lieblingsresidenz Kaiser Karls IV. vorüber die Elbe hinunter fährt, so erblickt man nach nicht langer Zeit am fernen Horizont die mächtig lagernde Masse einer Kirche, deren gewaltiges Dach trotz der nicht beträchtlichen Höhe des Turmes das ganze wiesenreiche Flachland beherrscht. Wir nähern uns der nicht minder alten Stadt Werben, welche ebenfalls ihre Rolle in den blutigen Kämpfen mit dem heidnischen Grenzvolk gespielt hat, im Mittelalter aber gegen das glänzendere Tangermünde bescheiden zurückgetreten ist. Trotzdem hat sie sich bedeutender Monumentalbauten zu erfreuen, welche man in so kleinem städtischen Wesen nicht zu finden erwartet, und die sich über den grossen Stadtbrand im Jahre 1439 und die verheerenden Stürme des dreissigjährigen Kriegs, welcher Werben ganz besonders zugesetzt hat, hinaus glücklich erhalten haben; es ist dies in erster Linie das schöne, wohlerhaltene sog. „Elbthor"; ein Thorhaus mit massivem Rundturm, mit reich gegliederten Zinnen und Wappenblenden geschmückt, die Mauer belebt durch Streifen dunkelgebrannter und glasirter Ziegeln, welche im Zickzack die Fläche bedecken, wehrhaft und trotzig, ein charakteristisches Zeugnis des selbstbewussten mannhaften Bürgersinns der alten Bewohner der ewigen Angriffen und Beutezügen ausgesetzten Stadt.

Wir treten durch das Thor und wandern durch die unansehnlichen Strassen der Stadt mit gleichgültigen modernen Gebäuden zu dem zweiten und hervorragenderen Baudenkmal, der alles überragenden Johanneskirche, welche vor kurzem mit Sorgfalt und grossem Verständnis restaurirt worden ist, dem kostbaren Juwel der Stadt.

Schon im Jahre 1160 hat die Kirche bestanden, zu welcher Zeit Albrecht der Bär, dem die Altmark so viel zu verdanken hat, die Pfarrkirche dem Johanniterorden überwies. Aus dieser Zeit stammt jedenfalls der im Erdgeschoss mit einem Tonnengewölbe überdeckte und mit romanischen Fenstern und Sägefriesen versehene Westturm, dessen unterer Teil rein romanischen Charakter hat, während das obere Stockwerk spätere Bauformen zeigt.

Der Hauptbau der schönen Kirche gehört dem 14. Jahrhundert an, und nachdem dieselbe durch den grossen Brand von 1439 stark beschädigt worden, erfolgte bald darauf eine umfassende Restauration. Jede dieser Bauphasen lässt sich genau verfolgen und es gewährt einen besonderen Reiz, denselben im einzelnen nachzuspüren. Das Äussere der Wände ist mit reichen Profilen und mit Krabben versehenen Wimpergen geschmückt; Thüren und Fenster sind in wechselvoller Weise mit glasirten Ziegeln umrahmt; die Strebepfeiler und sonstigen Wandflächen durch Gitterfriese von ähnlicher Schönheit wie bei der Burgkapelle in Ziesar belebt.

Noch wirkungsvoller stellt sich das Innere der Kirche dar. Wir treten in ein dreischiffiges Langhaus ein; die Schiffe sind von gleicher Höhe — eine Hallenkirche —, jedes derselben hat seinen polygonen Abschluss. Der ganze Bau ist aus Ziegeln in tiefroter Farbe ausgeführt. Ein Strom von Licht flutet durch den hellen Raum und lässt die vielfach gestabten Dienste in scharfer Licht- und Schattenwirkung zur Geltung kommen.

Die Kirche ist von jeher reich gewesen durch Zuwendungen und Stiftungen aller Art; ebenso reich aber ist sie noch jetzt an hervorragenden Kunstschätzen trotz all der vorangegangenen Stürme. Als im Jahre 1516 die Reformation eingeführt wurde, fand man ausser dem Hochaltar noch 50 Nebenaltäre, welche sämtlich künstlerisch ausgeschmückt waren. Noch jetzt zählt der gewaltige Flügel-

hochaltar, welcher dem Ende des 15. Jahrh. zugeschrieben wird, in seinem kostbaren, reich vergoldeten und bemalten Schnitzwerk zu den hervorragendsten Erzeugnissen dieser Gattung; ebenso ein kleinerer, gleichfalls sehr reich gehaltener, wenn auch in plumperer Formengebung auftretender Nebenaltar. Ersterer stellt die Hauptszenen aus dem Leben, dem Tod und der Himmelfahrt der Maria dar.

Von Interesse ist auch ein mit der Jahreszahl 1588 bezeichnetes, auf schweres Eichenholz gemaltes Gemälde, „das jüngste Gericht", in welchem links die Seligen zu dem Weltenrichter emporsteigen und rechts die Verdammten mit ungemein derb drastischem Humor geschildert werden, wie sie von den bösen Geistern auf alle mögliche Weise geplagt und gemartert werden, während vom Himmel fallendes Feuer und mit Schwefel geladene, auf der Höllenburg aufgefahrene Feldschlangen den Erdkreis in Flammen setzen. Das Bild ist erst kürzlich durch Zufall entdeckt und durch sorgfältige Wiederherstellung dem Verfall entrissen worden.

Dass den beutegierigen Plünderungen so vieler verworrenen Jahrhunderte ein überaus kostbarer, schwer vergoldeter Kelch entgehen konnte, ist ein wahres Wunder. Derselbe ist von hohem Kunstwert, denn die fein eingravirten biblischen Darstellungen sind von einer wundernswerten Sorgfalt der Durchführung und Zeichnung, nicht minder die umrahmende Ornamentik des heiligen Geräts. Dasselbe stammt aus dem Ende des 12. oder Anfang des 13. Jahrhunderts.

Nicht unerwähnt bleiben darf ein mächtiger fünfarmiger Erzleuchter, auf drei Löwen ruhend, mit der scharf eingeschnittenen Inschrift:

anno domini MCCCCLXXXVII do makede herman bonstede dese luchte.

Von weit höherer Bedeutung aber, sowohl kunstgeschichtlich als auch historisch, sind die köstlichen Glasmalereien, welche die Polygonendigungen der Seitenschiffe und namentlich den siebenseitigen Chorschluss der Kirche schmücken und die in wertvollen Teilen noch erhalten, vor kurzem von der Königl. Anstalt für Glasmalerei in Berlin zusammengestellt und in streng richtiger Weise ergänzt worden sind.

Die alten Gemälde stammen aus dem Jahre 1467 und zeigen im südlichsten Fenster die ersten Menschen im Sündenfall und aus dem Paradiese vertrieben, auf rotem und blauem Grunde. Unter denselben befinden sich drei Wappen, umgeben von der Kette des Schwanenordens mit herabhängendem Kleinod, auf weissem Feld den roten brandenburgischen Adler mit kronengeschmücktem Helm und zwei schwarzen, mit goldenen Herzen bestreuten Adlerflügeln, auf anderm Feld den Nürnberger Löwen mit dem Helmschmuck der Büffelhörner. Aus der in Bruchstücken erhaltenen Inschrift ist mit Sicherheit zu folgern, dass es der Stifter des Schwanenordens Friedrich II. war, welcher die Glasmalerei gespendet hat. Weiter sind hervorzuheben die Darstellung des Todes und der Krönung der Maria zwischen Gott Vater und Sohn, welchen nach dem begeisterten Ausspruch des früheren Konservators von Quast seit den Zeiten des Meisters Stephan kaum etwas Ähnliches an die Seite gestellt werden kann, und die derselbe für die schönsten malerischen Kunstwerke der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Deutschland erklärte.

Ebenso vollendet sind die Gestalten der Madonna mit dem Christuskinde zwischen Johannes dem Täufer und der heil. Katharina unter reichem Tabernakel. Zu Füssen der heiligen Gestalten schweben auf drei blaugemusterten Feldern mit schachbrettartigem Boden in weissen wallenden Gewändern mit Goldsaum drei Engel mit lichtem Blondhaar und mächtigen Flügeln aus goldenen und grünen Pfauenfedern; jeder derselben stützt mit beiden Armen ein Schild, welches das weisse Johanniterkreuz auf rotem und bezw. schwarzem Grund, (ersteres das Wappen des Johannitermeisters in Deutschland) und in der Mitte den roten brandenburgischen Adler auf weissem Grunde zeigt. Diese drei Gestalten mit den scharf hervortretenden, die Blütezeit des Johanniterordens kennzeichnenden Wappen und in ihrer schönen ornamentalen Umrahmung sind nicht minder von hervorragender Bedeutung. Andere Bilder zeigen in leuchtender Farbenwirkung einen Geistlichen, welcher von lieblichen musizirenden Engelgruppen umgeben, die Messe am Hochaltar abhält; ferner Magdalena, vor dem Heiland, welcher am gedeckten Tische ruht, niederknieend und mit ihrem prächtigen Haar seine Füsse trocknend; sodann eine Fülle von Märtyrern und Propheten, der heilige Andreas mit dem Kreuz, Petrus und Paulus mit Schlüssel und Schwert, die heilige Ottilia, welche ihre ausgeschnittenen Augen in goldener Schale trägt, die heilige Elisabeth mit den Blumen, in welche sich das Brot verwandelt hat, Katharina mit dem Rade.

An diese schönen alten Gemälde, welche im wesentlichen erhalten waren und nur in untergeordneten Teilen einer Ergänzung bedurften, schliesst sich nun die unter sorgfältigster Beachtung aller erhaltenen Bruchstücke und getreuster Anlehnung an Stil und Zeichnung des Vorhandenen erfolgte Ausstattung

derjenigen Fensterteile, denen malerischer Schmuck im Laufe der Jahrhunderte vollständig verschwunden war. Wenn es auch bei eingehender Prüfung des Ganzen nicht schwer fällt, das Neue von dem Alten zu unterscheiden, so ist doch zu bewundern, wie harmonisch das Gesamtbild wirkt und wie selbstlos der restaurirende Künstler sich in die Seele des alten Künstlers hineingedacht, wie er es verstanden hat, der Empfindungs- und Darstellungsweise desselben sich anzuschmiegen. Das schöne Werk macht dem Institut für Glasmalerei alle Ehre.

Magdeburg. *OSIUS.*

KUNSTLITTERATUR.

x. — *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild.* Die eben erschienene 118. Lieferung dieses grossen und reich illustrirten Werkes bildet das 17. Heft des zweiten Bandes „Ungarn"; sie setzt die geschichtliche und kulturelle Schilderung der Stadt Temesvar und ihrer Umgebung (aus der Feder Eugen Szentklárays) fort und beschliesst sie auch. Temesvar weist, wie die meisten grösseren Städte Ungarns, ein gut Teil modernen Lebens auf; es besitzt zwei Eisenbahnstationen und Bahnhöfe, es war die erste Stadt Ungarns, die 1857 die Gasbeleuchtung einführte und 1884 zur elektrischen Beleuchtung überging. Die Zahl der Einwohner, mit Ausschluss der Besatzung, beträgt jetzt über 33500. An die Schilderung der Stadt schliessen sich die kleineren Darstellungen der Umgebung an; hierauf folgt, von Anton Hermann verfasst, Panesova und Umgebung in ausführlicherer Behandlung. Wie der Text anziehend gestaltet ist, so auch die meist landschaftlichen Charakter tragenden Illustrationen. Prächtige Bilder in ihrer Art sind z. B. die Partie aus dem Stadtpark zu Temesvar, am Béga-Kanal, von Béla Spányi: einer Seelandschaft gleich, mit dichten Baumufern, die einer jeden Residenzstadt zu wünschen wäre — die Vedute: „Der Losonczy-Platz" von Ludwig Rauscher, mit Architektur und bewegter Marktscenerie — Török-Becse, Pancsova und das Vojloviczer Kloster von Julius Háry. Ausser diesen Illustrationen enthält das neueste Heft des Kronprinzenwerkes noch zahlreiche andere bildliche Darstellungen. Die trefflichen Holzschnitte der Bände über die Länder der ungarischen Krone sind unter der Leitung des Professors Gustav Morelli in dem eigens für das Werk ins Leben gerufenen xylographischen Institut geschnitten und bilden zugleich Muster des modernen Holzschnitts in Ungarn.

TODESFÄLLE.

⊙ *Der französische Genremaler August Toulmouche,* der sich hauptsächlich durch seine elegant gemalten Szenen aus der vornehmen Welt bekannt gemacht hat, ist in der Nacht vom 17. zum 18. Oktob. im 61. Lebensjahre zu Paris gestorben.

⊙ *Der belgische Maler Charles Verlat,* Direktor der Kunstakademie zu Antwerpen, ist daselbst am 23. Oktober, 66 Jahre alt, gestorben.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

* Über einen reichen Fund *antiker Bildwerke* in der Nähe von *Athen* wird von dort berichtet: Bei *Rhamnus* an der Strasse von Marathon nach Oropus haben die Ausgrabungen der griechischen archäologischen Gesellschaft der Reste des Tempels der Themis zahlreiche Statuen zu Tage gefördert. Man fand zunächst einige Bruchstücke des Fussgestelles der Statue der Nemesis, die von Pausanias beschrieben wird, nämlich drei kleine Köpfe, einen Pferdekopf und Bruchstücke männlicher Körper, alle in Hochrelief und, wie man glaubt, aus der Schule des Phidias, wenn nicht von Phidias selbst. Unter den Trümmern des Tempels entdeckte man am 28. September ein ganzes Museum — zunächst eine schöne und grossartige Statue der Themis, die wohl erhalten ist und der nur die Vorderarme fehlen. Am Fussgestelle enthält eine Inschrift den Namen des Spenders und jenen des Künstlers, der aus Rhamnus war. Das Kunstwerk stammt aus dem vierten Jahrhundert oder aus dem Anfange des dritten v. Chr. Der sanfte und edle Gesichtsausdruck der Göttin ist wunderbar ausgeführt. Man fand ferner die lebensgrosse Statue eines Priesters der Themis und die etwas kleinere eines Epheben — eines der dem Dienste fürs Vaterland geweihten Jünglinge — die beide wohl erhalten sind. Nach der Inschrift am Fussgestelle der letzteren stammt sie aus dem fünften Jahrhundert. Die Ausgrabungen wurden bis zum 2. Oktober fortgesetzt, an welchem Tage man noch Bruchstücke der erwähnten Statuen entdeckte.

PERSONALNACHRICHTEN.

⁂ Dr. *Ludwig Kaemmerer* ist zum Direktorialassistenten an den königlichen Museen zu Berlin ernannt und dem Kupferstichkabinet überwiesen worden. — Der Sekretär Dr. *Max von Bäguelin* ist zum Bibliothekar an den königlichen Museen in Berlin bestellt worden.

l. *Krakau.* Jan Matejko, gekränkt über den geringen Erfolg seiner vieljährigen Bemühungen für die Erweiterung und bessere Unterbringung der seiner Leitung anvertrauten Anstalt, ist um seine Entlassung als Direktor der Kunstschule bei der galizischen Statthalterei eingeschritten. Man bedauert allgemein diesen Entschluss des um die Hebung der heimischen Kunst so hochverdienten Mannes und hofft, dass es durch den Einfluss massgebender Persönlichkeiten noch gelingen werde, den Künstler zum Weiterverbleiben auf seinem Posten zu bestimmen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* Im Museum zu *Boston* findet gegenwärtig eine *xylographische Ausstellung* statt, welche einen interessanten Überblick über die Entwickelung der Holzschneidekunst in alter und neuer Zeit gewährt und besonders für das Studium der so glänzend sich entfaltenden amerikanischen Xylographie reiches Material darbietet. Der Katalog dieser von der „Society of American Wood-Engravers" veranstalteten Ausstellung umfasst 566 Nummern. Eine besondere Abteilung enthält die Arbeiten des unlängst verstorbenen *Fr. Juengling.*

l. Die *Ausstellung in Turin* ist durch die bautechnische Abteilung des *Krakauer Magistrates* mit einer umfangreichen Sammlung von Zeichnungen und Photographien beschickt worden, zu welcher das Kaiserliche Oberhofmeisteramt in Wien die Aufnahmen und Pläne des Königsschlosses am Wawel zur Verfügung stellte. Der Kunstforscher V. Wdowiszewski hat hiezu ein höchst interessantes, auf archivalischen Quellen beruhendes Material zur älteren Geschichte der Architektur in Krakau und insbesondere der in Krakau thätig gewesenen italienischen Werkleute und Baumeister geliefert.

‡ *Bremen.* Die mit der nordwestdeutschen Gewerbe- und Industrieausstellung verbundene 27. Kunstvereinsausstellung, die mit der Gesamtausstellung am 15. Oktober ihr Ende erreichte, bot unter der grossen Menge von etwa 1500 Werken nicht nur zahlreiche hervorragende Gemälde, sondern auch, da die Säle und Kabinette des Ausstellungsgebäudes es diesmal zuliessen, ausnahmsweise eine reiche Auswahl von plastischen Schöpfungen. Unter jenen, die zu unserer Freude weder eine starke Vertretung der Hellmalerei, noch des Impressionismus zeigen, sind als bedeutende Historienbilder zu nennen die „Apotheose des Kaisers Friedrich" von *Ferd. Keller*, „Philippine Welser vor Kaiser Ferdinand I." von *Lieven-Meyer* in München, „der Tod der heil. Elisabeth von Thüringen" von *Joseph Flüggen* und „Christus Consolator" von *Ernst Zimmermann* in München, denen man aber auch einige nur durch ihre Dimensionen, aber weder durch die Wahl des Stoffes, noch durch die Behandlung desselben hervorragende Historienbilder gegenüberstellen könnte. Mit derselben Auszeichnung sind unter den neuen Genrebildern die Werke von *Fugerlin*, *Kirberg*, *Stollenberg-Lerche* und *Volkhart*, die Münchener *Claus Meyer*, *Jakobides*, *W. Räuber* und *Breling*, sowie die Kabinettemaler *Anton Seitz*, *Hugo Kauffmann*, *Lüwith*, *Kowalski* und der vor kurzem nach Berlin übergesiedelte *Karl Spielter* zu nennen. In der Landschaftsmalerei ragen die Brüder *Achenbach* sowohl an Zahl, wie an Wert ihrer Bilder dermassen hervor, dass manche andere Landschafts-, Marine- und Tiermaler, wenn auch nicht in Schatten gestellt, doch gar leicht übersehen werden. Und unter ihnen finden sich Namen wie *Kalckreuth* und *Kameke*, *Fahrbach*, *Ebel*, *Frische*, *Lutteroth*, *Baisch*, *Bracht*, *Kröner*, *Munthe*, *Kallmorgen*, *Hans Herrmann* und manche andere. Was aber neben allen diesen Werken der Malerei unsrer Ausstellung einen ebenso seltenen, wie hohen Reiz verleiht, das ist die in Marmor, Gips, Bronze und anderen Stoffen reich vertretene Plastik. Die hierin am glänzendsten erscheinenden Meister sind *Calandrelli*, dessen Bronzestatuette „Die Selbstgefällige" überaus reizend ist, der Hildesheimer *Kästhardt* mit einigen älteren kirchlichen Bildwerken, der hochbejahrte *Engelhard* in Hannover, *Anton Hess* und *Joh. Hirt* („Arethusa", Gipsmodell) in München, der höchst originelle *August Sommer* in Rom mit einer „schlafenden Sphinx" und anderen meisterhaften Bildwerken, und der uns bisher unbekannte, gleichfalls in Rom lebende *Weixenberg* mit den beiden herrlichen Marmorstatuen „Koit" und „Aemmarik" (Morgen- und Abendrot) aus der esthnischen Volkssage, denen wir als besonders anziehenden Schluss noch ein tief empfundenes Werk des vor kurzem verunglückten talentvollen *Kaffsack*, die Gruppe „O selig, o selig, ein Kind noch zu sein", hinzuzufügen haben. — Schon am 17. Juni, als kaum alle Räume des Ausstellungsgebäudes den Besuchern geöffnet waren und sich mit Recht noch manche Nachzügler erwarten liessen, trat das grossenteils aus namhaften deutschen Künstlern bestehende Preisgericht zusammen und erteilte folgenden Malern die aus vergoldeten silbernen Eichenzweigen bestehenden Ehrenpreise: 1) *Andreas Achenbach*, auf der Düne. 2) *Oswald Achenbach*, das Blumenfest in Genzano. 3) *von Canal*, Westfälische Landschaft. 4) *Ludwig Dettmann*, Herbstmorgen in Holstein (Aquarell). 5) *Fugerlin*, Ein Liebeszeichen. 6) *Grönvold*, Im April. 7) *Theod. Hagen*, Westfälische Mühle. 8) *Hans Herrmann*, Holländisches Fischerdorf. 9) *Paul Wicker*, An Bord S. M. S. „Deutschland". 10) *Jakobides*, Angenehme Lektüre. 11) *Kallmorgen*, Sommerabend. 12) *Ferd. Keller*, Verherrlichung Kaiser Friedrichs. 13) *Leemputten*, Torfkarren im Postelschen Moor. 14) *Lüwith*, Im Archiv. 15) *Claus Meyer*, Die Urkunde. 16) *Munthe*, Winterstimmung. 17) *Scheurenberg*, Porträt des hanseatischen Gesandten Dr. Krüger. 18) *Ernst Zimmermann*, Christus Consolator; ebenso den Bildhauern 19) *Hirt*, Arethusa und 20) *Aug. Sommer*, Schlafende Sphinx.

H.A.L. *Die letzte Vierteljahrsausstellung des kgl. Kupferstichkabinettes zu Dresden* bietet den Besuchern einen Überblick über das Schaffen Adolf *Menzels*, dessen hauptsächlichste Werke in Lichtdruckblättern aus dem grossen, in der F. Bruckmannschen Verlagsanstalt in München erschienenen und vor kurzem erst vollendeten Menzelwerke in dem Ausstellungssaale des Kabinettes zur Ansicht gebracht worden sind. *K. Woermann*, der Direktor des Kupferstichkabinettes, hat zur Eröffnung der Ausstellung einen die Bedeutung Menzels für die Kunst der Gegenwart behandelnden Artikel im Dresdener Journal (Nr. 239—240) veröffentlicht, dessen lichtvolle Klarheit aufs neue den Wunsch nahelegt, der geschätzte Verfasser möge seine Geschichte der Malerei bis auf unsere Zeit fortführen.

H.A.L. *Aquarelle holländischer Meister.* Kurz nach Schluss der grossen internationalen Aquarellausstellung zu Dresden hat die Kgl. Hofkunsthandlung von Ernst *Arnold* daselbst eine Sonderausstellung von Aquarellen holländischer Meister veranstaltet, welche die bereits auf der grossen Ausstellung wahrgenommene Meisterschaft der Holländer auf dem Gebiete der Wasserfarbenmalerei in ganz besonders glänzender Weise darthut. Wir begegnen in der Arnoldschen Ausstellung den ersten und besten holländischen Meistern der Gegenwart. An ihrer Spitze steht der bereits hochbejahrte *Josef Israëls*, dessen beide Blätter: „Ein Fischerkind" und „die Kinder des Meeres" seine seltene Meisterschaft in der Abtönung der Farben erkennen lassen. Eine vorzügliche Szene aus dem Arbeiterleben, die in das Innere einer Hütte verlegt ist und ihr Licht durch Fenster im Hintergrunde empfängt, liefert *G. Henkes* in seinen „Korkschneidern". Von den übrigen holländischen Figurenmalern sind *A. Arnt*, *B. J. Blommers*, *Johann ten Kate*, *Taunmann* und *J. Boekom* mit zum Teil ganz ausgezeichneten Aquarellen vertreten. Fast noch bedeutender als die Genreerscheinen uns die Landschaftsmaler, unter denen wiederum die besten Stücke von *Du Chattel*, *Weissenbruch*, *Wysmüller* und *van de Sande-Bakhuyzen* herrühren. *Du Chattels* „Flusslandschaft" überrascht nicht nur durch grosse Feinheit der Zeichnung, sondern auch durch Leuchtkraft und Frische der Farbe, die verhältnismässig selten an holländischen Bildern wahrgenommen wird. In diesem Punkte wetteifert diesmal *Johann ten Kate* „in seiner Ruhezeit" mit ihm, einem Bilde, das ebenso gelungen in seinem figürlichen wie in seinem landschaftlichen Teil ist. *E. Verveers* Ansicht von Scheveningen in Abendbeleuchtung gewinnt uns durch seine zarte Stimmung, und *Pieter Stortenbeker* bewährt seinen Ruf als Thiermaler aufs neue besteus. Besondere Hervorhebung verdient schliesslich noch der „Buchenwald" von *M. Bilders van Bosse*, ein Blatt, das unseren deutschen Waldmalern zum Studieren warm empfohlen sei, weil wir auf ihm wirklich den Wald mit allen seinen Reizen und nicht bloss einzelne Bäume mit zierlichem Blätterwerk zu sehen bekommen. — Alles in allem genommen: die Ausstellung der Holländer ist vortrefflich und bietet allen eine wahre Augenweide, welche malerisch zu sehen gelernt und Sinn für die schlichte Grösse der Wahrheit haben.

DENKMÄLER.

⁂ *Denkmälerchronik.* Am 18. Oktober ist das am Klausfelsen in Giebichenstein bei Halle errichtete Denkmal

für die beiden Kaiser Wilhelm I. und Friedrich III., das von dem kürzlich verstorbenen Bildhauer *Kaffsack* in Berlin herrührt, enthüllt worden. — Am 19. Oktober hat die Enthüllung des Denkmals für Friedrich Rückert in Schweinfurt stattgefunden. Der architektonische Teil des Denkmales, das die Gestalt eines Brunnens erhalten hat, ist nach dem Entwurfe des Prof. *Thiersch*, die sitzende Figur des Dichters nach dem Modelle von *W. Rueemann* in München ausgeführt. — Am 21. Oktober ist das Denkmal des Fürsten Anton von Hohenzollern in Sigmaringen eingeweiht worden. Die Modelle zu der in Erz gegossenen, stehenden Figur des Fürsten, der in kleiner Generalsuniform dargestellt ist, und zu der am Sockel befindlichen, sitzenden Figur der Germania hat Prof. *Donndorf* in Stuttgart geschaffen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Die Kathedrale von Siena* ist am 18. Oktober von einem Brande heimgesucht worden, der sich glücklicherweise nur auf das Dach beschränkt hat, ohne dass die Architektur und das Innere wesentlich beschädigt worden sind. Die Wiederherstellungskosten werden auf 100 000 Frcs. geschätzt.

AUKTIONEN.

W. *Kupferstichauktion in Stuttgart* (11. November, H. G. Gutekunst). Der Katalog, den drei Lichtdrucke mit fünf Abbildungen der seltensten Blätter der Sammlung zieren, enthält 1016 Nummern. Neben trefflichen Werken aus allen Schulen und Jahrhunderten ist insbesondere auf mehrere äusserst wertvolle Seltenheiten hinzuweisen, so auf das „Vorneheme Paar“ vom Meister E S, auf „Christus am Kreuz“ von Wenzel von Olmütz in vorzüglichem Abdruck, auf die beiden Blätter von Israel van Meckenen, in gleicher Vorzüglichkeit. Auch A. Dürer, die Kleinmeister, Schongauer, so wie W. Hollar (dabei der Abendmahlskelch) und G. F. Schmidt bringen viele ihrer geschätztesten Arbeiten. Von niederländischen Meistern sind Lucas von Leyden, Rembrandt, Ostade und Snyderhoef und eine reiche Anzahl Stiche nach Rubens hervorzuheben. In der italienischen Schule sind neben Marc-Anton einzelne Niellen, Blätter der beiden Campagnola und insbesondere die grosse Seltenheit, die Kreuzigung von Fra Filippo Lippi zu beachten. Unter den Schlagworten: Englische Schule, Flugblätter, französische Schule des 18. Jahrhunderts und Monogrammisten begegnet man auch vielfach schönen Blättern. Den Schluss des Katalogs bildet eine Sammlung alter Handzeichnungen und Bücher mit Illustrationen.

Z. *Gemäldeauktion.* Am 24. November gelangt im Gemäldesaale von *Rudolf Bangel* in Frankfurt a/M. die Levinsonsche Sammlung, 60 Gemälde und 15 Skizzen und Studien umfassend, zur Versteigerung. Ausser Bildern moderner und älterer Meister enthält der Katalog noch feine Porzellane, einige Meisterwerke der Elfenbeinschnitzerei und einen Gobelin „Diana und Endymion“ von O. Sallandrouge de Lamormaix Aubusson. — Am 25. November wird im gleichen Institute eine dem jüngst verstorbenen Friedr. Kayser in Amsterdam gehörige Sammlung meist älterer Gemälde versteigert werden.

Y. *Kölner Gemäldeauktion.* Am 10. November wird im Kunstauktionssale von J. M. Heberle (H. Lempertz Söhne) in Köln die Freiherrl. *v. Bodeck-Ellgut*'sche Gemäldegalerie versteigert werden. Der Katalog enthält 94 Nummern, Gemälde vorwiegend der vlämischen, deutschen, niederländischen und italien. Schulen des 15. — 18. Jahrhunderts — Am 11. Novbr. versteigert dieselbe Firma die 111 Nummern umfassende Freiherrl. *v. d. Ropp*'sche Sammlung, die gleichfalls zum grösseren Teile aus Bildern holländischer und vlämischer Meister besteht. Die Kataloge beider Sammlungen sind mit zahlreichen in Lichtdruck gut ausgeführten Reproductionen einzelner Bilder versehen.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 5. 13. Oktober.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE SAMMLUNG KÖNIGSWARTER IN WIEN.

Die Jahresausstellung bildet im Wiener Künstlerhause alljährlich den Abschluss der eigentlichen Ausstellungssaison; die Künstler nehmen ihre Mappen und wandern ins Weite, ganz Wien geht in die Sommerfrische. Immerhin bleiben von der Millionenstadt — und das wird sie, seit die Vororte-Vereinigung endlich entschieden ist — noch einige zurück, die selbst in der toten Saison künstlerischen Genüssen nicht abhold sind; und dem Fremden, der namentlich von München her gewohnt ist, im Sommer ebenfalls Bilder aufzusuchen, muss ja auch hier aus der „Modernen Schule" etwas geboten werden. Die früher zeitweilig zusammengestoppelten Sommerausstellungen erregten bisher wenig Interesse, und so kam man im Genossenschaftshause auf den gewiss glücklichen Gedanken, die dem Publikum sonst nicht zugänglichen Privatsammlungen Wiens in den Sommermonaten dem Publikum vorzuführen. Die Sammlung Lobmeyr machte 1889 den Anfang, und im letzten Sommer beherbergten die Parterre-Ausstellungsräume des Künstlerhauses die in der That vornehme Gemäldesammlung des Herrn Baron Moritz v. Königswarter.

Die Sammlung umfasst nur 120 Bilder; der Kunstfreund musste aber daran mehr Freude und Genuss finden, als ihm so manche prunkvolle Ausstellung mit einigen Tausend Nummern zu bieten vermag. Die Königswarterschen Bilder sind eben „gesammelt" im wahrsten Sinne des Wortes, und zwar mit feinem Geschmack und nach gesunden künstlerischen Prinzipien, so dass man an jedem Werke seine ungeschmälerte Freude haben kann. Zudem zeigte der erste Blick auf die gebotenen Schätze, dass es dem Besitzer nicht bloss um Namen zu thun war, um überhaupt Gemälde von diesem oder jenem illustren Meister zu besitzen: es sind fast durchweg Leistungen ersten Ranges, ja in der Mehrzahl vielleicht das Beste, was die betreffenden Künstler geschaffen haben.

Mit Ausnahme von 16 Nummern hatten wir nur moderne Gemälde von zumeist noch lebenden Malern vor uns; etwas weiter zurück greift die Sammlung nur ins ältere Wiener Genre mit den Namen Danhauser, Waldmüller, Gauermann, Ranftl u. a. In glänzender Weise sind die hervorragenden Münchener und Düsseldorfer Meister vertreten, daneben dann auch ältere französische Künstler mit einer Reihe reizvoller Kabinetstücke. Die Mehrzahl der Bilder mögen wohl dem grossen Publikum von den verschiedenen Ausstellungen her bekannt gewesen sein; sie waren Zierden derselben und haben zumeist in graphischer Vervielfältigung ihren Weg durch die Welt gemacht; hier finden wir sie von kunstsinniger Hand zu seltenem Genuss im schönen Kranz vereinigt.

Wir beginnen mit den älteren Meistern und bezeichnen sofort *Danhausers* „Grossmutter und Enkelin" als eine wahre Perle der Sammlung. An dem frischen lebensvollen Kolorit, der feinen, stimmungsvollen Abtönung und gewissenhaften Zeichnung könnte mancher unserer modernen Effektsucher lernen, was mit einfachen und natürlichen Mitteln in der Malerei zu

erreichen ist. Von *Ferd. Waldmüller* begegnete uns ein interessant durchgeführtes Porträt des Hofschauspielers Lucas, und *Fr. Gauermann* war mit zweien seiner gelungensten Alpenbilder „Herannahendes Gewitter" und „Der Dorfbrunnen" vertreten. Trefflich ihre Meister charakterisirende Bilder aus der älteren Wiener Schule sind ferner die Werke von C. Marco, C. Schindler, M. Ranftl und A. Einsle. Pettenkofens „Russisches Bivouak" und „Klostergarten bei Salzburg" datiren aus der besten Zeit des Künstlers und zeigen dessen volle Kraft und den zartesten Farbenschmelz. Auch Calame's grosses Gemälde „Partie am Vierwaldstädter See" zählt zu den Hauptstücken der Sammlung. Die gewaltige Gebirgsscenerie, die sich von Brunnen aus gegen Flüelen und den Gotthard aufbaut, wird uns hier mit grösster Meisterschaft vor Augen geführt. Es ist ein Duft und Farbenglanz, namentlich in den tief gehaltenen Schattenpartien, der das Auge stets mit neuem Entzücken erfüllt. *Hildebrandt*, der virtuose Maler südlicher Zonen, erscheint mit einer effektvollen Ansicht Jerusalems, dann aber auch mit einem nördlichen Motiv „An der Küste der Normandie". Die landschaftschaftlichen Prachtstücke der Sammlung bilden übrigens eine Reihe ausgewählter Gemälde der beiden *Achenbach*. Oswalds „Villa Torlonia in Rom" in der Abendsonne ist in seinem berauschenden Farbenzauber von bestrickender Wirkung. Das Entschwinden der Umrisse in den transparenten Lichtpartien ist mit unvergleichlicher Meisterschaft wiedergegeben und in den Schatten steigt die Farbenskala in Tiefen, die eben nur das lichtgesättigte Auge in der südlichen Natur empfindet. Das Gemälde gehört übrigens auch in Betreff seiner Komposition zu den poesievollsten des Meisters. Ein weiteres landschaftliches Glanzstück von Oswald Achenbach ist dann ein grossartiges Vesuvmotiv mit der Bucht von Neapel; ein kleineres Nachtbild gleichfalls aus Neapel versetzt uns mit seinen zarten, silbergrauen Tönen in die weihevolle Stimmung einer südlichen Mondnacht. Von Andreas Achenbach waren nicht weniger als fünf grössere Gemälde ausgestellt: meisterhafte Marinemalereien aus neuerer Zeit und ein hochinteressantes Bild aus der Jugend des Künstlers vom Jahre 1843, ein „Waldinneres aus Norwegen". Ein Giessbach schäumt in grossartiger Waldscenerie über steinige Triften dem Grunde zu. Das in Farbe und Zeichnung noch strenge gehaltene Gemälde zeigte den Künstler von einer weniger gekannten Seite und der Vergleich dieses Werkes mit den daneben hängenden späteren war von grossem Interesse.

Unter den Genrebildern leuchtete Meister *Vautier* mit einer seiner poesievollsten Schöpfungen voran. „Das neue Gemeindemitglied" wird an einem heiteren Sonntagsmorgen zur Taufe in die Kirche getragen. Ein so schlichter, anspruchsloser Vorwurf, und doch wie fesselnd durch die meisterhafte Individualisirung der einzelnen Gestalten, den Reiz des Vortrags und die beseligende Stimmung, die über das ganze Bild gebreitet ist! Wie Vautier Seele und Empfindung in den Köpfen zu zeichnen versteht, bezeugte übrigens auch der kleine Studienkopf einer Bäuerin. Von *C. Spitzweg* waren zwei seiner köstlichsten Bilder „Der Botaniker" und „Der Bücherwurm" ausgestellt. Beiderseits lachte uns stille Behaglichkeit im engsten Raume, das friedliche Glück harmloser Gemüter humorvoll entgegen. Voll Komik ist besonders „der Bücherwurm", hoch auf der Stufenleiter in der Bibliothek in alten Scharteken herumkramend. Von *Defregger* besitzt die Sammlung neben guten Studienköpfen das durch Vervielfältigung bekannte Bild „Sepps erster Brief" und die reizvoll durchgeführte Familienscene „Kriegsgeschichten"; von *Moth. Schmid* sind die allerwärts bekannten vorzüglichen Gemälde „In der Bildergalerie" und „Die Karrenzieher" zu notiren. *Ed. Grützner* war mit der „Klosterbrauerei", den „Zechbrüdern" und der in den Episoden so köstlichen „Bauernkomödie" vertreten. Von *Eugen Blaas* hat sich das von den jüngsten Ausstellungen her bekannte, fein pointirte Gemälde „Das Marionettentheater im Kloster" der Sammlung angeschlossen und von *Jul. Blaas* das in der letzten Jahresausstellung ausgestellte Reiterbildnis Sr. Majestät des Kaisers Franz Josef. Zu den vorzüglichsten Stücken im Genre gehören ferner *M. Schönns* „Juden in der Synagoge von Krakau". Es sind durchweg Originaltypen der Serwanitza, des Judenviertels von Krakau, Vornehme und Niedere, die hier an der Pforte des Heiligtums im matten Lampenschein ihre Psalmen singen und ihre Gebete verrichten. Tüchtig gemalte Studienköpfe und Porträts sind ferner zu verzeichnen von *E. Kurzbauer, Gab. Max, L. Knaus, H. v. Angeli* und *Fr. v. Lenbach*, von letzterem das charaktervolle Bildnis Fr. Defreggers. Zum Schlusse wollen wir nur noch erwähnen, dass die Namen *Willems, Dia:, A. Rotta, Ten-Kate, Gudin, Modon* und *Meissonier* in der Sammlung ebenso würdig vertreten sind, wie unsere heimischen Aquarellisten *Passini, Seelos, R. Alt* und *Dürnaut*. — Auch unter den Werken der alten Schulen, besonders den Niederländern des 17. Jahrhunderts, finden sich einige Prachtstücke.

J. L.

AUSSTELLUNG IN DER BERLINER NATIONALGALERIE.

Die am 3. November in der Königl. Nationalgalerie eröffnete Ausstellung zum Ehrengedächtnis dreier im Laufe eines Jahres verstorbener Meister deutscher Malerei enthält ein so unermesslich reiches Material, dass der Berichterstatter im Angesichte dieser Nekrologe in Denkmälern darauf verzichten muss, ihnen Schritt für Schritt mit der Feder zu folgen. Aus einem Ausstellungsbericht würden sonst drei Monographien werden, und selbst diese würden nur ein unvollkommenes Bild von einer Austellung bilden, deren Hauptreiz in der farbigen Erscheinung, in dem Eindruck auf das Auge liegt. In rund 1200 Gemälden, Studien, Skizzen und Zeichnungen jeglicher Art wird uns nicht etwa der Nachlass der drei Meister *Eduard Bendemann*, *Wilhelm Gentz* und *Carl Steffeck*, sondern fast ihr gesamtes Schaffen vorgeführt. Wo, wie besonders bei dem Erstgenannten, monumentale Malereien in Betracht zu ziehen waren, ist Ersatz durch Entwürfe, Kartons, Vorstudien und Farbenskizzen geboten worden, so dass auch die intimen Kenner keine allzugrossen Lücken zu beklagen haben. Bei der ungeheuern Masse der von allen Seiten zusammengeströmten Kunstwerke und noch aus einem andern Grunde war eine Trennung der Ausstellung geboten. Bendemann auf der einen und Gentz und Steffeck auf der anderen Seite sind die Repräsentanten zweier grundverschiedener Kunstepochen: jener der letzte Vertreter der alten Düsseldorfer Kunst, der in unsere Zeit wie eine ehrwürdige Säule hineinragte, hat mit seinen Werken einen Platz im zweiten Corneliussaale erhalten, im Schutz des Meisters, dem die Düsseldorfer dieser Richtung im Grunde genommen geistig doch näher standen, als sie selbst glaubten. Die Werke von Gentz und Steffeck, die an der Spitze derer stehen, die den französischen Kolorismus und Realismus in die Heimat brachten und ihn dort nach ihrer Art verarbeiteten und auf andere verpflanzten, sind im dritten Stockwerk des Gebäudes, dem gewöhnlichen Schauplatz dieser Sonderausstellungen, neben einander gereiht worden. Demnach sind auch zwei besondere Kataloge ausgegeben worden, die Professor Dr. von *Domop* mit sehr sorgfältig gearbeiteten Charakterbildern der drei Künstler versehen hat, die ausführlicher gehalten sind, als es bisher üblich gewesen und die auf Grund des vorgeführten Materials so ziemlich alles Neue hervorheben, was sich über die drei Meister noch sagen lässt.

Am wenigsten ist dies in Betreff Bendemanns der Fall. Als er noch lebte, war er bereits eine kunstgeschichtliche Grösse, über die das Urteil längst abgeschlossen war. Die Ausstellung vermag diesem Urteil nichts hinzuzufügen, noch etwas daran zu ändern. Für denjenigen, der mit dem Schaffen des Meisters nur soweit vertraut war, als es der allgemeinen Öffentlichkeit angehörte, ist von hohem Interesse, aus dieser Ausstellung zu erfahren, dass Bendemann auch ein hervorragender Porträtzeichner war, der im Laufe seines langen Lebens eine ungemein interessante, besonders kulturgeschichtlich wertvolle Sammlung von Bildnissen bekannter und berühmter Zeitgenossen geschaffen hat, die es wohl verdiente, in einer öffentlichen Galerie als geschichtliches Dokument erhalten zu bleiben. Es ist sogar nicht unwahrscheinlich, dass die Nachwelt in den Bildnissen Bendemanns den besten Teil seiner Kunst verehren wird. Noch zu einer zweiten, für weitere Kreise neuen Beobachtung veranlasst diese Ausstellung. Dass Bendemann sich in den zwei letzten Jahrzehnten seines Schaffens, das übrigens noch bis kurz vor seinem Tode rege gewesen, mit Eifer bemüht hat, das Gute in der neueren koloristischen Bewegung anzuerkennen und sich selbst anzueignen, wussten wir aus seinen grossen Geschichtsbildern, der Wegführung der Juden in die babylonische Gefangenschaft und der Penelope auf ihrem Lager (im Antwerpener Museum). Noch stärker treten diese Bestrebungen aber in den während dieser Zeit gemalten Ölbildnissen hervor, von denen die Ausstellung eine stattliche Reihe — u. a. General und Generalin von Obernitz, Georg Bescler, J. G. Droysen, W. Camphausen — aufzuweisen hat. —

Die Ausstellung der Werke von W. Gentz ist die reichhaltigste der drei (571 Nummern) und zugleich die an neuen Ergebnissen fruchtbarste. Die meisten Zeitgenossen haben nur den fertigen Meister gekannt, der sich etwa dreissig Jahre lang auf gleicher künstlerischer Höhe gehalten, die nur wenige Schwankungen erlitten hat. Was man aus der Kunstlitteratur über seine Entwicklung und seine Jugendarbeiten entnehmen konnte, sprach wenig zu seinen Gunsten. Jetzt erhalten wir zum ersten Male einen umfassenden Einblick in die ersten Stufen seiner künstlerischen Entwicklung, in die Jahre seines Ringens und Sammelns. Die günstige Vermögenslage seines Vaters gestattete ihm, seine Studien mit Musse zu betreiben, ohne dass ihn das drohende Gespenst der Notwendigkeit baldigen Broterwerbs zur Überstürzung trieb. Von Antwerpen ging er bald (1846)

an die Quelle nach Paris zu Gleyre, von da nach Spanien, wo er fleissig Velazquez kopirte, und nach Marokko. Nach einer zweiten, bis nach Nubien ausgedehnten Orientreise hatte er bereits einige für jene Zeit überraschend gute Genrebilder aus dem orientalischen Volksleben gemalt, als er 1853 abermals nach Paris ging, um sich im Atelier Couture's weiterzubilden. Nach dem, was uns unsere Ausstellung bietet, darf man wohl behaupten, dass sich kein zweiter deutscher Maler die „peinture Couturienne" so zu eigen gemacht hat wie Gentz. Das zeigt sich am deutlichsten in einem Genrebilde „Ägyptische Studenten unter Palmen ruhend" (1854) und in den beiden grossen biblischen Kompositionen, „Das Gastmahl Christi beim Pharisäer Simon" (1854, in der Klosterkirche zu Neu-Ruppin) und „Christus unter den Pharisäern und Zöllnern" (1857, in der Kunsthütte zu Chemnitz). Die letzteren, die in ihrem eigenartigen, aus Paul Veronese und Couture gemischten Stil an die unter Couture's Einfluss gemalten Jugendbilder Feuerbachs erinnern, stiessen bei ihrem ersten Erscheinen auf die Abneigung der Kritik und des Publikums, weil sie niemand verstand und verstehen konnte. Wie anders wirken diese Zeichen jetzt auf uns ein, die wir in einem Zeitalter leben, dessen Beförderungsmittel es gestatten, dass wir allen Bewegungen der modernen Kultur und Kunst fast auf dem Fusse folgen und uns ein Urteil durch Vergleichung aller Erscheinungen bilden können. Etwa um das Jahr 1860 hatte Gentz alle Eindrücke und Studieneinflüsse so verarbeitet, dass er eine individuelle Darstellungsweise fand, die zuerst in dem „Sklaventransport durch die Wüste" (1860, in der Stettiner Galerie) zum Durchbruch kam. Es war sein erster durchgreifender Erfolg. Von da ab war seine Stellung gesichert, und er hat sie bis zu seinem Tod behauptet. Seine wirkliche Bedeutung wird uns aber erst durch diesen Überblick über sein gesamtes Schaffen klar: die deutsche Malerei der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat in ihm einen ihrer Grössten verloren, einen Mann von ungewöhnlicher Energie des Strebens und von grosser Fruchtbarkeit des Schaffens, dessen Grundlage eiserner Fleiss und eine gewissermassen religiöse Gewissenhaftigkeit waren. —

Auch die Vorstellung, die man bisher in weiteren Kreisen mit dem Namen Karl Steffeck verbunden hatte, erfährt durch diese Ausstellung, die etwa 250 Arbeiten seiner Hand umfasst, eine beträchtliche Erweiterung. Der Mäder des Sports, der Meister des Reiterbildnisses, war in vielen Sätteln gerecht. Er hat Geschichtsbilder grossen Stils, Genrebilder, Porträts jeglicher Art und Gestalt, Tierstücke und Landschaften gemalt — alle mit der grossen koloristischen Fertigkeit, die er sich schon zu Anfang der vierziger Jahre in Paris unter dem Einflusse von Delaroche und Horace Vernet erworben hatte, und man darf sagen, dass er selten hinter seiner Aufgabe zurückgeblieben ist. Ein völliges Fiasko hat er eigentlich nur einmal in seinem Leben erlitten, als man ihm wider seinen Willen und seine Neigung eines der Wandgemälde in der Feldherrnhalle des Berliner Zeughauses übertrug, die Überreichung des Briefes Napoleon III. an König Wilhelm durch General Reille. Der Sesshaftigkeit, die die Komposition und Ausführung eines Wandgemäldes erfordert, war seiner beweglichen Natur, zumal bei seinem damals schon hohen Alter, völlig abhold, und die Gerechtigkeit erfordert es, dass man ihm dieses Bild nicht zur Last legt. Dass er trotzdem auch als Geschichtsmaler Grosses und Gutes zu leisten wusste, dafür haben wir zwei glänzende Zeugnisse in dem von höchstem dramatischen Leben erfüllten Kampfe des Markgrafen Albrecht Achilles mit den Nürnbergern um eine Standarte (1848, in der Berliner Nationalgalerie) und in dem Ritt König Wilhelms über das Schlachtfeld von Königgrätz (1867, im Königl. Schlosse zu Berlin). *ADOLF ROSENBERG.*

KUNSTLITTERATUR.

* *René Reinicke's „Spiegelbilder aus dem Leben".* Unter diesem Titel erscheint soeben bei Fr. Ad. Ackermann in München ein Prachtwerk in Kupferlichtdruck, welches von dem Talente des durch seine Zeichnungen für die „Fliegenden Blätter" schnell populär gewordenen jungen Meisters einen vollen und glänzenden Begriff giebt. Es sind vierzig in Ölmalerei und Tusche ausgeführte Darstellungen, „Augenblicksbilder ohne Worte", zu einem höchst elegant ausgestatteten Album vereinigt. Reinicke besitzt das Genie, den Mann aus dem Volke wie die Modefigur aus der sogenannten Gesellschaft mit gleicher Wahrheit und ebenso geschmackvoll wie charakteristisch wiederzugeben. Er ist durch und durch Realist, aber voll Geist und Schönheitsgefühl. Er weiss Ernst und Humor auf das Liebenswürdigste zu verbinden. Die Erscheinung verlangt eine ausführliche Kritik; hier soll zunächst nur auf ihr Hervortreten kurz hingewiesen werden.

TODESFÄLLE.

*** *Dr. Johann Jakob Merlo*, der sich um die Erforschung der rheinischen, insbesondere kölnischen Kunstgeschichte hoch verdient gemacht hat, ist am 27. Oktober in Köln gestorben.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Über die Ausgrabung von Delphi* wird der Vossischen Zeitung aus Athen geschrieben: Die Meldung der

„Akropolis" scheint sich zu bestätigen, wonach Frankreich die Ausgrabung von Delphi sich, d. h. dem französischen Archäologischen Institut zu Athen gesichert hätte, durch Annahme der von der griechischen Regierung gestellten Bedingungen. Diese bestehen in einer Zahlung von 500 000 Frs., um das Dorf Castri, welches heute auf dem Boden des alten Delphi steht, abzureissen, die Einwohner zu entschädigen und an einem anderen, beiläufig gesunderen Ort anzusiedeln (Otfried Müller unterlag dort dem Fieber). Jene für den Erwerb eines elenden griechischen Dorfes recht ansehnliche Summe war zuerst von den Amerikanern geboten worden; den Franzosen aber, die sich schon länger darum benühht, ist der Vorkauf gelassen worden. Da die Verlegung der Ortschaft gewiss ein halbes Jahr in Anspruch nimmt, werden die Ausgrabungsarbeiten schwerlich vor nächstem Sommer beginnen.

KONKURRENZEN.

* Bei der Konkurrenz um das *Wiener Raimund-Denkmal* hat der Entwurf des dortigen Bildhauers *Franz Vogel*, von welchem der Giebelschmuck am Deutschen Volkstheater herrührt, den ersten Preis erhalten. Der zweite Preis wurde dem Bildhauer Prof. *Weyr*, der dritte dem Prof. *O. König* zuerkannt. Die Denkmalskizzen sind gegenwärtig im Wiener Künstlerhause ausgestellt.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Maler Walter Firle in München* hat anlässlich des Abschlusses der Münchener Jahresausstellung vom Prinzregenten von Bayern den Professortitel erhalten.

*** *Dr. Reinhold Kekulé*, Direktor der Skulpturensammlung des Berliner Museums, ist zum ordentlichen Professor der Archäologie an der Universität Berlin ernannt worden.

*** *Die Malerin Frau Vilma Parlaghy* in Berlin ist vom Kaiser von Österreich durch Verleihung der grossen goldenen Medaille für Kunst ausgezeichnet worden.

*** *Zu Ehrenmitgliedern der Münchener Kunstakademie* sind anlässlich des Namensfestes des Prinzregenten erwählt worden: die Maler *Duran* (Paris), *Onless*, *Reid* (London), *Thoma* (Frankfurt a. M.) und *Guthrie* (Glasgow), die Bildhauer *Kopf* (Rom) und *Thornycroft* (London), die Radirer *Unger* (Wien) und *Macbeth* (London) und der Architekt Baurat *Wallot* (Berlin).

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Aus den Berliner Kunstausstellungen.* Seit dem Schlusse der akademischen Kunstausstellung, die in diesem Jahre weder den Künstlern noch dem Publikum grosse Freude bereitet hat, ist der Berichterstatter, der seiner Pflicht gerecht werden will, vier Wochen lang von Schulte zu Gurlitt und von Gurlitt zum Künstlerverein und umgekehrt gewandert, um als höflicher Mann freundlichen Einladungen zu folgen. Wenn er aber aus der Fülle der ihm gewordenen Gesichte dem Charakter dieser Zeitschrift entsprechend nur das Bedeutsamste, nach irgend einer Richtung hin für die Entwicklung unserer Kunst Bezeichnende hervorheben soll, blickt er auf eine karge Ausbeute. Eduard Schulte, der den Reigen der Herbstausstellungen eröffnet hat, bot als Hauptanziehungspunkt ein im Jahre 1878 gemaltes und zuerst auf der Pariser Weltausstellung desselben Jahres erschienenes Genrebild aus dem altrömischen Leben „Weib oder Vase?" von *H. Siemiradzki*, ein durch das leuchtende, warme Kolorit sehr anziehendes, aber durch das brutale Motiv ebenso abstossendes Werk, und eine Reihe von Marinen und Strandbildern des wunderlichen Russen *Iwan Aiwasowski*, der jetzt noch ebensogiatt und charakterlos malt wie vor zwanzig Jahren und dieselben phantastischen, bläulichen, grünen, roten und violetten Lichtwirkungen liebt, die ihn zu einer Spezialität in der Malerei gemacht haben. Man braucht sich nicht auf die Seite derer zu stellen, die unabläßig nach Wahrheit in der Kunst schreien, um gegen diese Unnatur eine unüberwindliche Abneigung zu empfinden. Zu Siemiradzki und Aiwasowski gesellten sich zwei neue, in diesem Jahre gemalte Bilder von *Andreas* und *Oswald Achenbach* „Ausfahrt bei Nebel" und „Sturm in der Campagna", deren markiger Vortrag und energisch ausgedrückte Stimmung erkennen lassen, dass das gottbegnadete Brüderpaar noch weit davon entfernt ist, eine Abnahme seiner schöpferischen Kraft zu verspüren. — In der Gurlittschen Ausstellung erschien das neueste Bildnis des Fürsten Bismarck von *F. v. Lenbach:* der Fürst als Gutsherr von Friedrichsruh in schwarzem Rock und mit einer Schirmmütze auf dem Haupt, die die Stirne beschattet, unter der die grossen Augen den Beschauer beinahe wie vorwurfsvoll und anklagend anblicken. Ob der Künstler etwas derartiges beabsichtigt hat, wissen wir nicht. Jedenfalls ist das Bild dunkler und schwerer im Tön gehalten, als es sonst selbst bei Lenbach üblich ist. Ein neues Bild von *Boeklin* zeigt die drei Grazien stehend in einer Frühlingslandschaft und über ihnen in der Luft einen Engelreigen: eine Landschaft voll köstlichsten Farbenreizes und gesättigt von poetischer Stimmung in beinahe antikem Stile — aber wie verkümmert und armselig sind die Figuren, auf die sich kein Hauch antiker Anmut herabgelassen hat! — Ein mit der Jahreszahl 1886 versehenes Bild von *J. B. E. Meissonier* „Halt eines Postillons vor einem Wirtshause" gehört nicht zu den besseren Arbeiten des Meisters, jedenfalls nicht zu denen, die würdig sind, allgemeiner Bewunderung empfohlen zu werden. Man hat auch gegen die Echtheit des Bildes Zweifel erhoben, die noch nicht widerlegt worden sind. — Der Künstlerverein hat in *Karl Marrs* „Flagellanten", die auf der vorjährigen Münchener Ausstellung mit einer ersten Medaille ausgezeichnet wurden, ein Zugstück gewonnen, das durch das Ungewöhnliche des Vorwurfs, die Kühnheit der Komposition und die Bravour der Darstellung wohl geeignet ist, das etwas gesunkene Interesse des Berliner Publikums an Kunst und Kunstausstellungen etwas zu beleben. Nächst diesem Bilde sind ein neues, ungemein ähnliches und mit grösster Sorgfalt gemaltes Bildnis des Kaisers Wilhelm II. in Garde-du-Corps-Uniform von *A. v. Werner*, von dem F. Böttcher eine fleissige Radirung angefertigt hat, und die neueste Bilderreihe des Zeichners *C. W. Allers*, die herzoglich Meiningensche Schauspielergesellschaft, hervorzuheben.

* *Im Wiener Künstlerhause* sind gegenwärtig zahlreiche Ölgemälde, Zeichnungen und Aquarelle aus dem Besitze des regierenden Fürsten Johann von und zu Liechtenstein ausgestellt, welche sonst die Paläste und Schlösser des Fürsten in Wien und in der Brühl bei Mödling zieren und der Künstlergenossenschaft auf einige Monate zur öffentlichen Ausstellung überlassen wurden. Mitte Dezember wird die Sammlung durch Bilder aus den fürstlichen Schlössern zu Eisgrub und Feldsberg noch eine Bereicherung erfahren. Es sind vorzugsweise Werke der neueren Wiener Schule, darunter allein 22 Waldmüller, besonders zahlreiche köstliche Landschaften des Meisters, mehrere vorzügliche Gauermann, Fendi, Schindler, Ranftl, Pettenkofen, Amerling, Rud. Alt, Hansch, Selleny, Lichtenfels, Schäffer, ferner von deutschen Meistern Vautier, Wilhelm Sohn, Ludwig Richter,

Pletsch, Defregger, auch einige fremde, wie N. de Keyser, Calame u. a.

*** *Über die Vorbereitung zu einer Kunstausstellung in Stuttgart*, welche im nächsten Jahre in den neuen Festsälen des Kunstgebäudes stattfinden soll, wird geschrieben: Das Unternehmen ist, dank den Bemühungen der an der Spitze stehenden Persönlichkeiten, nunmehr soweit gefördert, dass die Durchführung desselben, so wie es von Anfang an geplant war, keinem Zweifel mehr unterliegt. Der König von Württemberg hat das Protektorat der Ausstellung übernommen und den Prinzen Wilhelm mit dem Ehrenpräsidium betraut. Obwohl die Ausstellung einen privaten Charakter hat, so erhält sie doch durch die persönliche Teilnahme des Königlichen Hauses und der massgebenden Persönlichkeiten der mit der Kunstpflege betrauten staatlichen Behörden, desgleichen durch ihre Unterbringung in der Königlichen Staatsgalerie zum voraus schon ihr besonderes Gepräge. Dazu kommt, dass die Beschränkung der Ausstellungsräume (die nur eine Aufnahme von höchstens 500 Bildern gestattet), wie überhaupt der ganze Plan und die Tendenz der Ausstellung das Bestreben, eine möglichst zahlreiche Konkurrenz von Kunstwerken zusammen zu bringen, von vornherein ausschliest. Um so günstiger sind die Bedingungen für eine räumlich begrenzte, nach einem bestimmten künstlerischen Plan auserlesene Ausstellung vornehmen Charakters, für welche der eine Gesichtspunkt in den Vordergrund tritt, an den besten Beispielen und mit planmässiger Auswahl ein möglichst wahrheitgemässes und möglichst vielseitiges Bild modernen Kunstschaffens zu entrollen. Beziehungen sind nach München, Berlin, Düsseldorf, Karlsruhe, Wien und den anderen deutschen Kunststätten, desgleichen aber auch schon nach Frankreich, England, nach den Niederlanden und Belgien, Italien und Spanien angeknüpft und die bereits eingetroffenen Zusagen berechtigen zu der Hoffnung des Gelingens.

DENKMÄLER.

*** *Denkmälerchronik.* Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal an der Porta Westfalica soll nach Beschluss des Provinziallandtags nach dem preisgekrönten Entwurfe des Architekten *Bruno Schmitz* in Berlin ausgeführt werden, aber nur in zwei Drittel der projektirten Grösse, wozu die Mittel ausreichend vorhanden sind. — Auf der Hohensyburg soll ein Denkmal des Kaisers Wilhelm I. errichtet werden, zu welchem Zwecke sich ein Komitee gebildet hat. An dem Denkmal sollen auch Bismarck und Moltke zur Darstellung kommen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

* *Fr. Overbecks* „Vierzehn Stationen des Leidens Christi", welche diesen Sommer mit anderen Kartons des Meisters im Wiener Künstlerhause ausgestellt waren, wurden vom Oberstkämmerer Grafen Ferdinand Trauttmansdorff für das kaiserl. Hofmuseum in Wien angekauft. Die Abteilung der Handzeichnungen und Aquarelle moderner Meister, in welcher Schwinds Melusine und ausgewählte Werke von R. Alt, Passini, Matejko, Defregger u. a. sich befinden, erhält hierdurch eine sehr erwünschte Bereicherung.

* *Canova's Theseus* hat bei dem unlängst von uns erwähnten Transport aus dem Theseustempel des Wiener Volksgartens in das neue Hofmuseum einen Armbruch erlitten. Der Transportwagen passirte eine verschüttete Wasserleitung und geriet dadurch aus dem Gleichgewicht. Der Schaden wird sich von geschickten Händen leicht repariren lassen.

AUKTIONEN.

x. *Berliner Kunstauktion.* Am 19. November findet bei *Rud. Lepke* in Berlin eine Versteigerung von Aquarellen, Handzeichnungen, Ölstudien, Radirungen und sonstigen Kunstblättern statt. Der Katalog führt ebensowohl alte wie neue Meister auf und umfasst 1074 Nummern.

BERICHTIGUNGEN.

* Unter dem Aufsatz über den neuen *„Correggio"* im *Städelschen Institut* in Nr. 2 der Kunstchronik d. J. ist aus Versehen die Namenschiffre des Autors: C. v. L. weggefallen, was wir zur Vermeidung von Irrtümern hier nachtragen.

In dem Aufsatze: „Ein monumentaler Holzschnitt" (Kunstchronik Nr. 3) Spalte 35, Zeile 7—5 von unten ist zu lesen: „Hente muss der Holzschnitt als eine *Kompagniearbeit Tirols und Brenes*, ersterer aber als Hauptverleger angesehen werden"; und Spalte 36, Zeile 2 von oben: *„Gansefer"* statt Gansedler.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. 1890. Nr. 4. Über ein vorgeschichtliches Denkmal im Eringerthale. Von R. Ritz. — Zusammenstellung meiner archäologischen Beobachtungen im Kanton Wallis. Von B. Reber. — Antiquarisches aus Solothurn. — Die Glasgemälde der Baseler Karthause. Von Dr. Wackernagel.

Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen. 1890. 4. Heft. Unbekannte oder vergessene Künstler der Emilia. Von A. Venturi. — Zu den Skulpturen des Bamberger Domes. Von G. Dehio. (Mit Abbild.) — Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst in Berlin. II. Von W. Bode. (Mit 2 Tafeln u. 4 Abbild.) — Marco Dente und der Monogrammist SB. Von P. Kristeller.

Allg. Kunstchronik. 1890. Nr. 21. Hans Schwaiger. Von E. Rauzeni (Mit Abbild.).

Die Kunst für Alle. 1891. 2. u. 3. Heft. Geschichte der Münchener „Fliegenden Blätter" (Mit Abbild.). — Hubert Herkomer. Von H. Zimmern. (Schluss.)

L'Art. No. 634 u. 685. 1890. La Porte de l'église du Corpus Domini à Bologne. Von E. Molinier. — Le musée F. Spitzer et son catalogue. Von Marc Bessière. Forts. (Mit Abbild.) — La statue d'Henri IV. de Franceville au chateau de Pau. Von P. Lafond. (Mit Abbild.) — Une fresque de l'église inférieure d'Assise. Von A. Forti. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1889: Cent ans de gravure (1789—1889). Von H. de Chennevières. Forts. (Mit Abbild.) — Le Dôme d'Orviete. Von H. Meren.

Gazette des Beaux-Arts. Lief. 401. 1. Novbr. 1890. Pierre Breughel le vieux. II. Von H. Hymans. — François Rude. (Forts.) Von L. de Fourcaud. — L'art décoratif dans le vieux Paris. (Forts.) Von A. de Champeaux. — Jean Fouquet. (Schluss.) Von H. Bouchot. — Courrier de l'art antiqué. Von S. Reinach.

The Magazine of Art. Nr. 121. Warwick Castle and its Treasures. Von J. M. Gray. — The english school of miniature art. Von J. Lumsden Propert. — The modern school of painting and sculpture. Von Cl. Phillips. — A great painter of cats. (Henriette Ronner). Von H. Spielmann. — The Salting collection of oriental porcelain. Von L. S. Myers.

Bayerische Gewerbezeitung. 1890. Nr. 18. Geschichte der Hanauer Goldschmiedekunst. Von J. L. Sponsel.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1890. Heft 8. Altenbeintriptychon des 14. Jahrhunderts im Privatbesitz zu Köln. Von Schnütgen. — Inneres Aussehen und innere Ausstattung der Kirchen des ausgehenden Mittelalters im deutschen Nordosten. III. Von Dr. Fr. Dittrich. — Entwurf zu einem Kassikreuz nebst Stolen in Aufnäharbeit. Von Schnütgen. — Einfache Kirchenbauten. II. Von M. Meckel.

Zeitschrift d. bayer. Kunstgewerbevereins. 1890. Heft 9 u. 10. Über den Bernstein. Von P. Groth; nebst Ergänzung von Dr. O. von Falke. — Über drei Brixener Grabsteine und ihre Urheber. Von Dr. H. Semper. — Tafeln: Taf. 89. Ehrengeschenk. Entw. u. ausgef. in Silber von Winterhalter in München. — Taf. 90. Stoffmuster, nach einem Stich von D. Morot († 1726). — Taf. 91. Lüster für elektrisches Glühlicht und Gas. Entw. von Löwel, in Bronze ausgef. von J. Rockenstein in München. — Taf. 92. Lindenkommoder, preisgekrönter Entwurf von H. Kaufmann, München. — Taf. 93. Tortenmesser und Fischmesser. Entwürfe: ersteres von Br. Wahl, letzteres von Jul. Dietz, beide in München. — Taf. 94. Bernsteinschale, aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. — Taf. 95. Möbel, entw. u. ausgef. von O. Fritzsche, München.

Hierzu eine Beilage der **G. Grote**'schen Verlagsbuchhandlung in **Berlin.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Hengasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 6. 20. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 50 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

BARTHOLOMÄUS EGGERS,

Urkundliches zu seiner Berliner Thätigkeit.

Bald nach Beginn der Regierung des Grossen Kurfürsten traten bekanntlich in der Mark Brandenburg holländische Künstler und Ingenieure auf. Diese gelangten hier, namentlich in der Hauptstadt Berlin, zu bedeutendem Einfluss und Ansehen. Kurfürst Friedrich III. hielt zunächst zwar an der Verbindung mit den Holländern, die sein Vater zuletzt beschäftigt, fest, aber als die Eggers und Nehring starben, sah er sich nach Ersatz an anderen Quellen als in der Heimat dieser Leute um, und er berief Künstler wie A. Schlüter, Hulot und de Bodt. Weit ersprieslicher als für die Architektur — denn die borussifizirten Niederländer des 17. Jahrhunderts waren wenigstens als Ingenieure, überhaupt als Praktiker im Gesamtgebiet des Bauwesens schlechtweg unübertrefflich — erwies sich der künstlerische Wechsel für die *Bildnerei*. Wir kennen freilich nur wenig von dem, was Plastiker wie Franz Dusart, Georg Larson, Pieter Streng aus Rotterdam, Johann van der Ley, Artus Sitte u. a. geleistet; aber es genügt schon, einen Blick in gewisse Räume des alten Berliner Schlosses zu werfen, um der Kunstaera des prachtliebenden ersten preussischen Königs einen Vorrang gegenüber der voraufgegangenen Zeit einzuräumen.

Unter denjenigen Meistern, die ausser einer vielseitigen Thätigkeit in ihrer Heimat auch wiederholt Gelegenheit fanden, für den kurbrandenburgischen Hof zu arbeiten, steht Bartholomäus Eggers obenan. Seine Beziehungen zum Grossen Kurfürsten reichen weit zurück. Auch geben die Urkunden des Königl. Geheimen Staatsarchivs zu Berlin über sein Schaffen ausführlicher Nachricht, als über dasjenige anderer fremder Bildhauer der Zeit. Seine grossenteils noch erhaltenen Werke aber sind kunstgeschichtlich deshalb so interessant, weil sie uns das Niveau der vorschlüterschen Plastik am Berliner Hofe vergegenwärtigen. Meine Mutmassung, B. Eggers stamme aus Norddeutschland, muss ich jetzt selbst als unwahrscheinlich erklären, nachdem ich den Künstler in jenen Urkunden stets als „Bildthawer aus Ambsterdam" bezeichnet gefunden habe. Erwähnen will ich gleichzeitig, dass ein Willem Eggert, dessen Söhne Eggerts, d. h. Eggertszoon hiessen, in Amsterdam Stifter der im 15. Jahrhundert gebauten gotischen Liebfrauenkirche (Nieuwekerk) gewesen ist. Auch in Dänemark kam früher dieser Name nicht selten vor.

Nikolais Angabe, dass Eggers bereits 1662 für Friedrich Wilhelm gearbeitet, findet offenbar Bestätigung durch einen Brief des Kurfürsten an den kurbrandenburgischen Statthalter Johann Moritz von Nassau, den Brasilianer, der im Haag einen Palast besass (Moritzhaus), der aber auch zu den deutschen Bauherren der Zeit gerechnet werden muss. Das Schreiben, in Königsberg unterm $\frac{\text{2. July}}{\text{22. Juny}}$ 1663 verfasst, ist nach Cleve, der Residenz des Brasilianers, gerichtet und lautet:

„Unser Hochwürdiger, Hochgeborener Fürst, Freundtlich lieber Vetter. Wir haben aus beyliegender, des Bildthawers zu Amsterdam Eggers eingeschickter unterthän. Supplication ersehen, was derselbe wegen verfertigter arbeitt praetendiret. Ob

wir nuhn in durchsehung der dabey gefügten Rechnung so viel befunden, dass derselbe alles über die maassen hoch angesetzet, So wollen dennoch Euer Liebd. mit demselben über dasjenige, was er etwa allbereits darauff empfangen oder Ihm noch restiren möchte, liquidiren, ferner auff's genaueste wegen der Verfertigten arbeitt mit demselben (ver)handeln, Vndt darauff dasjenige, was liquid Vndt billig aus Vnserm Zoll gefällig zahlen zu lassen, Vnd Wollen Wir Eu. Lieb. fernere Berichte, wie Hoch die forderung behandelt, erwarten. Vndt verbleiben deroselben etc. — Gegeb. Königs Perg etc."

Aus einem zweiten kurfürstlichen Handschreiben vom 7. Januar 1664 geht hervor, dass die Einigung mit dem Künstler inzwischen noch nicht erfolgt war:

„Unser Hochwürdiger etc. E. L. schreiben Vom 4. Dec. wegen des Bildthawers zu Amsterdam Bartholomai Eggers haben wir woll erhalten, Zweifeln auch nicht, es werde E. L. Unser üngsthin dieses postul. (?) halber an dieselbe abgelassenes schreiben gleicher gestalt woll eingeliefert sein, und weil es Zu Vnserem sonderlichen despect gereichen würde, wofern Ihm nicht schleunige Zahlung widerfahre und er dadurch die arbeitt Zu Verkauffen Veranlasset werden solde, also ersuchen Wir E. L. nochmahl Erkenntlich die gewisse und ohntehlbare anstalt bey der Cammer Zu thun, damit vorsteh. Bildhawer ohne eintzigen ferneren Vertzug befrediget und nicht langer auffgehalten werden möge. Dero etc. Geb. Coeln (a. d. Spree) etc."

Um welche Skulpturen es sich in diesen beiden kurfürstlichen Briefen handelt, vermögen wir nicht einmal vermutungsweise anzugeben.

Eine Zeitlang enthalten die brandenburgischen Urkunden nichts über den Meister. In diese Zwischenzeit (ca. 1665—1680) fällt seine uns ebenfalls nur in Umrissen bekannte holländische Thätigkeit, von welcher sich Näheres in meiner Geschichte der Holländischen Baukunst und Bildnerei (p. 357—359) findet. In seinen holländischen Arbeiten (Grabmal Wassenaar-Obdam, Haag 1667; Statue zu Midwolde 1669; Waagrelief zu Gouda 1669; Büste Munters, Amsterdam 1673) enthüllt sich uns Eggers Kunst, die bei sichtlicher Verwandtschaft mit der gleichzeitigen französischen Barockskulptur dennoch etwas spezifisch Holländisches in der derben, wenig geschmack- und schwungvollen Formenbehandlung besitzt. Zuletzt artete letztere ganz in Manierismus aus. Deshalb kann man Eggers, trotzdem manche seiner Werke z. B. einzelne der unten erwähnten historischen Figuren brandenburgischer Kurfürsten originelle Auffassung verraten, nicht auf eine Stufe mit so feinsinnigen geistvollen Plastikern wie Quellinus d. ä. und Rombout Verhulst stellen. Die flandrische Richtung dieser Meister wurzelt offenbar in der Schule Jan van Bolognas, deren Einfluss ausserordentlich nachhaltig gewesen ist. Verhulst und Eggers kann man in ihrem Gegensatz am besten an dem schönen Midwolder Grabmal (Zeitschrift f. B. Kunst 1883. p. 99, Holzschnitt) studiren.

Nach Nicolai soll Eggers im Jahre 1680, auf Veranlassung des holländischen Baumeisters M. M. Smids in Berlin, für das kurfürstliche Schloss vier Kinderfiguren aus Marmor ausgeführt haben. Doch scheint mir das in einer Verfügung des Kurfürsten vom 5. Juni 1680 erwähnte Honorar auf grössere Arbeiten hinzudeuten. Möglicherweise entstand damals auch jener „Raub der Proserpina" mit ca. $^2/_3$ lebensgrossen Figuren, eine Gruppe, die früher in der Bildergalerie des Schlosses gestanden haben soll. Die Verfügung lautet nach einem Konzept im Kgl. Geh. Staatsarchiv:

„Se. Churfst. Durchl zu Brandenburg. Vnser Gdst. Herr, remittiren dieses an den Raht und Geheimen Kämmerer Hauptm. Sigissmund Hyderkampf Gdst. befehlend, dem Bildthawer Zu Ambsterdam Bartholomäus Eggers wegen Verfertigung der hierauf erwähnten *Marmorssteinernen Bilder*, diese hier (mit) in drey gedachten Terminen, als auf Jeden 866 Thlr. 10 Gr., so wie sie specificiret, an gutem Reichs oder holländischen Gelde gegen seine Quittung, anszuzahlen: Vierhundert Rthlr. aber, so ihm, Eggers, auf abschlag des ersten Termines gezahlet Zu decortiren, sich aber auch vorher erkundigen, ob Eggers auch dem Contract eingenügen thut. Signatum Potztam 5 Juny 1680."

In der Folge fand der Bau des sog. Alabastersaales im Berliner Schlosse statt, und zur Ausschmückung dieses Saales wurden die später nach dem sog. Weissen Saale übergeführten *Kurfürstenstatuen* bei Eggers in Amsterdam bestellt. Ein teilweise unleserliches kurfürstliches Handschreiben an den Kommissar Rombswinkel zu Amsterdam lautet:

„Etc. Lieber getreuer. Demnach wir mit Eggerss in Ambsterdam über *11 Statuen* einen gewissen Contract auffgerichtet und derselbe Unss bey Unseriger anwesenheit Unterthänigst Zu verrathen gegeben, dass 8 stück derselben Zur ablieffering fertig . . . So haben wir demselben sogleich 600 Rthlr. alhier durch Unsern . . . Regierungsrath . . . und Envoye Extraordinarii . . . machen lassen, dass der Rest ad 2109 Thlr. 9 Gr. ebenfalls sorgsambst erleget und

dagegen die *8 Statuen* von gedachtem Eggerss angenommen und nach Berlin gesendet werden sollen, und befehlen Wir solchem noch hiermit in gnaden mit Zu Ziehung Verständiger Bild Hauer und Künstler Bey gedachtem Eggerss die Verfertigten Statuen in Augenscheinen Zu nehmen; Wan solche woll conditioniret Befunden selbige alssdann woll Einpacket ... über Limburg auf Berlin an Unsern Hoffbaumeister Michel Mathiass Schmidt senden und nochmahls die ... an Dich kommenden 2109 Rthlr. besagtem Eggers abfolgen Zu lassen ... Cölln den $\frac{12}{2}$ August 1686."

Mit den drei letzten Statuen scheint Eggers im nächstfolgenden Jahre persönlich nach Berlin gekommen zu sein, was auch Nicolai bekannt war. In einer kurfürstlichen Verfügung liest man Folgendes:

„Auff Jeremias Süssmers Bildthauers Supplicatum. Se. Churfl. Durchl. Zu Brandenbg. Unser Gnädigster Herr, Committiren und befehlen hierauf dem Ober-Jägermeister und Cammerherrn Von Lüderitz Und dem Ober Ingenieur Nehring hiermit in gnaden, des Supplicanten Sache ca. Döbeln (Doebeler) *mit Zu Ziehung des Bildthauers von Amsterdam Eggers* Zu untersuchen, ob ... Potzdam den 29 Oct. 1687." Ursprünglich stand im Konzept: „Se Churf. Durchl. ... befehlen hierauf dem etc. Von Lüderitz, Ober Ingenieur Nehring und Eggers Bildthauers von Amsterdam hiermit in Gnaden ..." Die Korrektur beweist, dass Eggers als ein *nicht* im Dienste des Kurfürsten stehender Ausländer betrachtet wurde.

Die Hoffnung des Meisters auf neue künstlerische Aufträge in Berlin sollte erst nach dem Tode Friedrich Wilhelms († 1688) in Erfüllung gehen. Eggers säumte nicht, sich bei Friedrich III., dem spätern ersten preussischen König, in Erinnerung zu bringen.

„Bey des Churfl. würklichen Geheimen Etats Rath, Herren Von Dankelmanns Excellence erinnert der holländische Bildthauer Eggers gehorsamst, Bittende Ihm anzu Verdingen nachfolgende Statuen:

1. Sr. Churfürstl. Durchl. Statue	für 700 Thlr.
2. Julius Caesar mit eine Adler	für 700 Thlr.
3. Constantinus Magnus mit einem Kinde oder Engel	für 700 Thlr.
4. Carolus Magnus auff einem Drachen stehendt	für 700 Thlr.
5. Rudolphus die Welt haltendt	für 700 Thlr.
	3500 Rthlr.

Bartholomäus Eggers.

Bald darauf wurde folgender Kontrakt mit dem Meister geschlossen:

„Demnach S. Churf. Dchl. Zu Brandenburg, Unser gnädigster Herr, gnädigst wollen, dass gewisse Statuen Verfertiget werden sollen; Als haben Sie solche dem holländischen Bildhauer Bartholomaeus Eggersen folgender gestalt anverdungen, als

1. Es nimbt derselbe auf und über sich zu verfertigen,

(folgen wörtlich die obigen Angaben der 5 Statuen)

Alle in Lebensgrösse, Jedes von Sechs Reinlandische Fuss hoch, vom besten Italiänischen weissen Marmor (welchen er auff seine Kosten anschaffen muss) nach denen hievon gemachten modellen, und zwar ein Jegliches aus einem gantzen stücke, dergestalt, dass solche von Jedermänniglich, sonderlich denen Kunst Verständigen gelobet und sonder tadel befunden werden sollen;

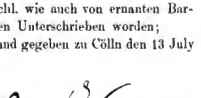
2. Zum andern Verpflichtet er sich zu ende dieses Jahres Zwo, und im Julio des Künftigen 1689. Jahres die übrigen drey Statuen wolgemacht anhero Zuliefern.

3. Dahingegen und wan solche fünf Statuen Versprochener massen, gleich einem Erlichen aufrichtigen Bildhauer und Künstler gebühret, nach denen modellen auf's Zierlichste Verfertiget seyn werden, wollen Höchstgnäd. Seine Churfürstliche Durchl. dem besagten Eggersen für solche fünf Statuen die obbeschriebenen und Versprochenen 3500 thlr. zahlen lassen, und solle Ihm im anfange Zu ein Kauffung des Marmors Eintausendt thlr., das übrige nach und nach, so wie die arbeit wirdt gefodert werden, und von statten gehn, gereichet werden.

Die Unkosten, welche *Zu überbringung derselben von Amsterdam* bis hierher erfodert werden, wollen Seine Churfürstl. Durchl. gleichfalls Zahlen lassen.

Uhrkundtlich seind hievon Zwey gleichlautende Exemplaria ausgefertiget und Von mihr, Höchstgnäd. Sr. Churfürstl. Durchl. wie auch von ernanten Bartholomaeus Eggersen Unterschrieben worden;

So geschehen und gegeben zu Cölln den 13 July 1688.



An dieser verkleinert reproduzirten Unterschrift erkennt man die zitternde Hand eines Greises, der seinen langen Namen selbstbewusst ausschrieb und mit einem kraftlosen Schnörkel versah. Im Jahre 1692

befand sich Eggers nicht mehr unter den Lebenden. Er war in *Amsterdam* gestorben; etwas Genaues müssten die dortigen Kirchenbücher ergeben. Sein Berliner Aufenthalt war bloss ein vorübergehender und durch den unvorhergesehenen Thronwechsel ausgedehnt worden. Aus dem Umstand, dass der Kurfürst in jenem Jahre die *Modelle* zu den letzterwähnten Statuen aus der Nachlassenschaft des Meisters forderte*), wozu er nicht eigentlich berechtigt war, vor allem aber aus der für Eggers entschieden zu geringen Qualität des zwölften Kurfürsten und der sog. vier Kaiser, die am Treppenhause neben dem Weissen Saale stehen, glaube ich folgern zu dürfen, dass der Meister diese Arbeiten noch unvollendet hinterlassen hatte. Eggers wird einige Zeit nach seiner Rückkehr aus Berlin erkrankt und so an der Erfüllung seines Kontraktes verhindert worden sein. Am schwächsten erscheint mir die Statue Konstantins und die Figur Friedrichs III., die beide durch manierirt gebogene Haltung, unschöne Proportionen und mangelhafte Detailbildung auffallen und jedenfalls von einem Gehilfen des um 1690 verstorbenen Meisters nachträglich geliefert wurden.

G. GALLAND.

*) Ich fand diese Angabe in Königs Collectaneen (Manuskript in der K. Bibliothek zu Berlin) als Auszug aus einer Urkunde des K. Geh. Staatsarchivs.

BÜCHERSCHAU.

B. Engelmann, *Bilder-Atlas zu Ovids Metamorphosen.* Leipzig MDCCCXC. Verlag des Litterarischen Jahresberichts (Artur Seemann). Kart. M. 2.60.

Überraschend schnell sind dem Homer-Atlas die gleichzeitig in Aussicht gestellten antiken Bildwerke zu Ovids Metamorphosen gefolgt. Es ist schon zu glauben, dass der Erfolg des ersten Werkes, den die Vorrede mit vollem Recht rühmt, die Schritte des Herausgebers ermutigt und beschleunigt hat.

Wie verschiedenartige Empfindungen erweckt doch dieses neue Werk gegen den Homer-Atlas! Dort der älteste Verkünder der Olympischen Götterwelt, für griechische Anschauung der Schöpfer ihres ganzen Mythenbaues, um den sich auch die bedeutendsten Kunstschöpfungen, namentlich auf dem Papier geschen, nur wie Putten ausnehmen, die den Vater Nil umspielen. Hier der elegante Spätling und Nachdichter einer längst ausgelebten Sagenwelt, illustrirt durch Kunstwerke grossenteils vergangener Jahrhunderte, denen es mit jenen Sagen heiliger Ernst war, und die ihre ganze Kraft in deren Wiedergabe legten; das Verhältnis von Text und Illustration erweckt hier bisweilen den Eindruck — sit venia verbo — als ob der Braten zum Dessert oder nach demselben servirt werde. Die in den Bildwerken dargebotenen Versionen stimmen ja auch meist gar nicht zu Ovid. — Dieses unvermeidliche Missverhältnis, welches vorauszusehen war, hier aber minder übelempfunden wird als bei Homer, hat Prof. Engelmann nicht besser ausgleichen können, als indem er möglichst viel Bildwerke römischer Zeit, mit Vorliebe Pompejanische Wandgemälde gab. Er hätte darin unseres Erachtens noch weiter gehen können. Hocharchaische Bildwerke wie Nr. 110 (Herakles und Kentauren) oder die geradezu komisch wirkende Nr. 135 (Tod des Achilles; die fallende en-face-Figur sieht aus, als ob jemand sie in die Seite kitzelte) hätte ich überhaupt ausgeschlossen, namentlich wenn es reifere Darstellungen des Gegenstandes in Fülle gab. Die Auswahl der Bildwerke, die im Homer-Atlas gewiss den Beifall aller Parteien gefunden, ist hier, wo der Standpunkt am entgegengesetzten Ende der antiken Welt genommen wird, insofern leichter, als man von da aus über den ganzen Antikenvorrat nahezu zweier Jahrtausende ohne Rücksicht auf ein *Ὅμηρος οὐκ οἶδεν* verfügen kann; sie ist ungleich schwieriger, wenn die Illustration mit dem Charakter des Schriftstellers harmoniren soll. Es sollte mich freuen, wenn der Herausgeber, der, wenn ich mich nicht täusche, schon hier im allgemeinen jüngere Vasenbilder zu bevorzugen scheint, in einer neuen Auflage sich dem angedeuteten Ziele noch weiter nähern sollte.

Nicht ganz klar ist uns geworden, weshalb so zahlreiche Nummern, die schon in dem ersten Atlas auftraten, hier wiederholt sind (95. 114. 123. 126. 130. 135. 147). Für das *δὶς καὶ τρὶς τὸ καλόν* pflegen Schüler gerade so undankbar zu sein wie Erwachsene. Und hoffentlich werden doch die meisten nicht von Tertia abgehen, sondern auch noch den Homer und dessen Illustrationen zu Gesicht bekommen. Leicht hätte sich statt dessen ja ein anderes Bildwerk gleichen Gegenstandes und auch manche jetzt fehlende Scene anbringen lassen. So z. B. vermisse ich im vierten Buche die Musen und den blinden Seher Teiresias, im fünften eine Arethusa, wenigstens die sogenannte der sicilischen Münzen (populär benannte Bildwerke verschmäht der Atlas ja nicht); im siebenten vor allem ein reicheres und dem Ovid näher kommendes Niobidenbild, wie es sich in dem Pompejanischen, von Heydemann publizirten Wandgemälde, Ber. d. Sächs. Gesellsch. 1883, III so bequem darbietet. Vollständig alle von Ovid be-

rührten Mythen, soweit Monumente da sind, wiederzugeben, wäre wohl unmöglich gewesen, obwohl auch katalogartig verzeichnete Sagengruppen wie Met. VI, 70 nicht unberücksichtigt geblieben sind.

Natürlich könnte auch bei grösster Vollständigkeit von einer Benutzung zu litterarischen Quellenstudien, wie sie Engelmann in der Vorrede andeutet, im Ernst nicht wohl die Rede sein, wie die wenigen versichern dürfen, denen es gelungen, die verborgenen Fäden Ovidischer Lektüre und Komposition aufzuzeigen (Robert, Bild und Lied 231, Mayer, Hermes XX, 137, Knaack, Quaest. Phaethont. 68). Solche Studien, wenn sie die Bildwerke zu Rate ziehen, pflegen doch nicht mit einer beliebigen, zu Schulzwecken getroffenen Auswahl zu operiren. Sollte dem Vf. nicht vielmehr etwas vorgeschwebt haben, wie der gelegentlich zu beobachtende Einfluss bildender Kunst auf Ovid? — Der Unterzeichnete für seinen Teil lässt sich an dem vielen Schönen genügen, welches dieser Atlas in bewährter Ausstattung reproduzirt, er ist dankbar für einige nach neueren Zeichnungen oder Photographien gegebene Mosaiks und Wandgemälde, und konstatirt im übrigen gern die fortschreitende Genauigkeit in der Angabe, woher die Publikationen entnommen sind (z. B. No. 135 gegen Homer-Atlas Od. 14); ein Punkt, worin das Gewissen nicht aller Publikatoren sich so geschärft zeigt, wie das des Herausgebers.

In dem Texte selbst, der, wie er sein soll, knapp gehalten ist, fallen einige Widersprüche auf. Was in Nr. 47 am Schlusse verworfen, wird in 53, 54 wieder als nicht unmöglich aufgenommen. Nr. 128 giebt ein ganzes Bild, das als falsch gedeutet und nicht hergehörig durch den Text erwiesen wird. Sonst trennen uns von seiner Methode des Interpretirens noch immer unüberbrückbare Klüfte. Engelmann beharrt auf seiner Neigung, auf tadellosen Vasenbildern die Einheit der Scene zu zerstören und dieselbe Person, selbst in verschiedener Kleidung, zweimal dargestellt zu finden, worüber ich schon in meiner ersten Anzeige das Nötige gesagt. Auf dem sorgfältig gezeichneten Rhesos-Abenteuer 147 soll der hinwegstürmende, umblickende Krieger wieder Diomed sein, welcher sich überlegt, was er thun solle. Dass schwarzfigurige Vasen wie 152 beim Auszug des Aeneas die Figur der Frau mechanisch und verständnisslos hinter der Gruppe wiederholen, sollte doch bekannt sein; und auch für den hier ebenfalls wiederholten Knaben wird es bei einigem Nachforschen an Beispielen nicht fehlen, ohne dass man darum eine zweite Scene anzunehmen hätte. Die unteritalische Vase 49 mit der Befreiung Andromeda's kann man unmöglich richtig interpretiren, ohne die ganz entsprechende, Neapel 3225, zu Rate zu ziehen (abgeb. Minervini, Memorie accademice, I, tav. 2—4, ders. in Mem. della Accad. Ercol. 5—7); eine dritte ähnliche, die Schulz Ann. 1838, 184 im Privatbesitz sah, (vgl. Anf. Ztg. 1862, 360* 15) ist noch nicht wieder zum Vorschein gekommen. Da würde sich gezeigt haben, dass die von äthiopischen Dienern rechts herbeigeführte Gestalt nicht die Amme, sondern der alte König Kepheus ist. Die Erklärung von 129 klingt, als ob das ‚Kind', natürlich eine junge Sklavin, die in der Weise dieses Stils die Herrin stützt, mythologische Bedeutung habe. Andre mehr als zweifelhafte Deutungen übergehe ich. Auf dem bekannten Vasenbilde mit dem Tode Meleagers (99) die übliche Beziehung des *φόβος* auf den kleinen Eros als korrekt anzuerkennen, wird Engelmann von dem unterzeichneten Verf. von Euripid. mythop. p. 79 ff. nicht erwarten, der allerdings gehofft hat, dass mindestens in einem Schulbuch auf das eminent Ungewöhnliche einer solchen Vorstellung kurz hingewiesen würde. So lange bis Gegengründe vorgebracht worden, halte ich an dem in obiger Dissertation auseinandergesetzten Sachverhalt fest und erachte die Hineinlegung des Götter- oder Schicksalsneides in den kleinen Eros, das Schosskind der Aphrodite, als eine Monstrosität ohne Beispiel.

Das Pompejanische Gemälde 119 verspricht noch interessanter zu werden, als der Engelmannsche Text selber ahnen lässt. Die beiden Marmorgruppen, welche den dort dargestellten Saal zieren, erklärt Vf. als Pan (bezügl. Marsyas) und Olympos. Ich glaube aber rechts ganz deutlich den Pferdeleib des Cheiron zu erkennen. Wenn also nicht beide Gruppen, wie ohnehin unwahrscheinlich, denselben Gegenstand wiederholen sollen, so würden wir hier die zwei hochberühmten, aus römischen Nachbildungen hinreichend bekannten Meisterwerke vor uns haben, welche in den Saepta des kaiserlichen Roms standen. Noch sei zum Schlusse der Ausfall einer Versangabe in Nr. 11 und der Inschrift *Μισωπός* in Nr. 85 erwähnt.

Das Lob, welches ich im allgemeinen dem Engelmannschen Unternehmen spenden konnte, stehe ich nicht an, auch auf diese Fortsetzung zu übertragen, welche sich auf keine Vorarbeiten stützen konnte und natürlich der Kritik um so mehr ausgesetzt ist, als der richtige Gesichtspunkt hier erst gefunden werden muss. Vielleicht hat der Vf. selber durch das im Homer Dargebotene unsern Appetit gereizt und die Ansprüche gesteigert. Vergessen wir darüber

nicht, welchen Abstand solche immerhin anspruchslosen Werke gegen diejenige Ovid-Illustration markiren, welche unserem historisch verfahrenden Jahrhundert vorausfliegt. Die Maler aller Schulen haben ja aus den Metamorphosen, wie aus einem Kompendium der Mythologie geschöpft. Nirgends waren seine Stoffe populärer als in der Barock- und Rokkokozeit, mochte es Dekorationsmalerei, ein Schäferspiel oder Hoffest, mit oder ohne Perücken gelten, überall mussten seine Scenerien herhalten, um ein Arkadien oder den Olympos herzuzaubern. Von allen alten Schlossgalerien, aus allen alten Stichen blicken uns diese pseudo-ovidischen Helden und Nymphen in ihren römischen Kostümen, mit ihren Balletposen und Hofdamengesichtern entgegen, umtanzt von den fetten Urenkeln Raffaelischer Putten, umsprungen von geschwollenen, langgeschwänzten und schwerflüssigen Pferdeleibern, wie sie vor den Karossen der Serenissimi dazumal einhertrabten. Das war die eigentliche Glanzzeit Ovids und seiner Illustration. Sie wird auch wiederkommen, wenn erst das Griechische genügend von den Schulen verbannt sein wird.

Athen. *MAXIMILIAN MAYER.*

KUNSTLITTERATUR.

z. — *Hellenistische Reliefbilder.* Von dem von Prof. Dr. *Schreiber* in Leipzig herausgegebenen Kupferwerke über die hellenistischen Reliefbilder liegen bereits acht Lieferungen vor. Das siebente und achte Heft umfasst folgende Darstellungen: Opfernde Greisin (Villa Albani); Hirsch am Altar (Wien, k. k. Sammlungen); Fragment mit bacchischen Attributen (Mus. Vaticano); Rest einer Umfriedigung (Berlin, Museum); Altarfragment (Thorwaldsenmuseum, Kopenhagen); Ländliches Opfer (Paris Louvre); Altar mit Flammenschutz (Neapel, Mus. naz.); Knabe mit Palmzweig (Avignon, Mus. Calvet); Schildtanz (Lateranmuseum); Altarfragment (Parma, Mus. di Antichità); Bauer und Kuh am Brunnen (Mus. Vatic.); Herakles und Nymphe (Rom, Sammlung Barocco); Rinderherde (München, Glyptothek); Knappe im Walde (Villa Albani); Hirt eine Ziege melkend (Zeichnung des Pier Leone Ghezzi); Löwe einen Stier zerfleischend (Zeichnung im Codex Piglianus); Einfahrt in den Hafen (Mus. Capitolino); Bauer zu Markte ziehend (München, Glyptothek); Dornausziehende Bäuerin (Neapel, Mus. naz.); Mann im Fellgewand, Fragment, (Mus. Vatic.); Komödienscene (Neapel, Mus. naz.); Philiscus meditans (Mus. Lateranense).

* Ein neues grundlegendes Werk über die *Radirungen Rembrandts* bietet uns der gelehrte russische Kunstfreund, Senator *Dmitri Rovinski* in seinem soeben in St. Petersburg erschienenen „Oeuvre gravé de Rembrandt". Dasselbe umfasst in drei Tafelbänden mit begleitendem Text (in französischer und russischer Sprache) nicht weniger als 1001 phototypische unretouchirte Reproduktionen sämtlicher von Rembrandt herrührenden oder ihm zugeschriebenen Originalradirungen in ihren sämtlichen aufeinander folgenden Etats. Die Blätter sind in der Regel in der Grösse der Originale wiedergegeben, nur wenige grosse Radirungen erscheinen in verkleinertem Format. Die Ordnung ist nach Bartsch getroffen, unter Hinzufügung der Nummern von Clausin, Wilson, Ch. Blanc, Dutuit, Gersaint und Middleton. Wir kommen auf das für jeden Rembrandtsammler unentbehrliche Werk ausführlich zurück.

KONKURRENZEN.

*** *Zu der Bewerbung um das Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I.* wird der „Voss. Ztg." mitgeteilt, dass der Reichskanzler an die Absender der mehrfach erwähnten Eingabe nunmehr eine Antwort hat gelangen lassen. Betreffs des Preisgerichts wird gesagt, dass darüber noch nichts bestimmt sei. Doch wird versichert, dass in dem Falle der Ernennung eines Preisgerichts die Künstler Nachricht erhalten würden. Fristverlängerung ist genehmigt worden (bis 1. Juli), auch soll eine Ausstellung der eingegangenen Arbeiten in Aussicht genommen werden.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Bildhauer Prof. Fritz Schaper* in Berlin hat den roten Adlerorden 3. Klasse erhalten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

O. M. *Aus dem Kunstgewerbemuseum zu Berlin.* Die Ehrengaben, welche der Generalfeldmarschall Graf von Moltke zu seinem 90. Geburtstag erhalten hat, sind im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums öffentlich ausgestellt. Die Zahl der überreichten Ehrengaben ist so gross, der Charakter derselben ausserdem in vielen Fällen ein so rein persönlicher, dass eine Auswahl notwendig wurde. Diese wurde zumeist durch das Interesse an der künstlerischen Ausstattung bedingt. Unter den ausgestellten Stücken befinden sich in erster Reihe die Ehrengaben des Kaisers: der goldene mit Brillanten besetzte Marschallstab, der Kaiserin: eine goldene Dose, der Kaiserin Friedrich: Porträtmedaillon des Kaisers Friedrich, des Königs von Sachsen: eine Porzellanvase. Ferner die Ehrengaben deutscher Städte, von München die silberne Votivtafel, von Köln der goldemaillirte Marschallstab, von der Deutschen Kunstgenossenschaft eine gemalte Votivtafel; — sodann eine lange Reihe von Adressen von zum Teil hervorragend künstlerischer Ausstattung, ferner Medaillen, Abbildungen und Erinnerungsblätter verschiedenster Art.

*** *In Bezug auf die Veranstaltung einer internationalen Kunstausstellung in Berlin für 1891* hat der Verein Berliner Künstler in seiner Sitzung vom 15. November den Beschluss gefasst, eine solche zu unternehmen und am 1. Mai zu eröffnen. Die Kaiserin Friedrich hat das Protektorat übernommen.

DENKMÄLER.

*** *An das Komitee des Grimm-Denkmals in Hanau* hat der Kultusminister *Dr. von Goßler* ein Schreiben gerichtet, in dem er mitteilt, dass er mit Rücksicht darauf, dass das Komitee dem von dem Preisgericht fast einstimmig gefällten Urteile nicht die erforderliche Beachtung geschenkt und ohne Rücksicht auf die Entscheidung des Preisgerichts statt mit dem Urheber des an erster Stelle prämiirten Entwurfs, Professor Wiese in Hanau, mit einem anderen Künstler, (Eberle in München), unterhandelt habe, den in Aussicht gestellten Staatszuschuss von 25000 M. nicht gewähren, sondern auf Vorschlag der Landeskunstkommission nur die Honorare der an dem Wettbewerb beteiligten Künstler mit 7200 M. auf den Kunstfonds übernehmen werde. Die ferneren Entschliessungen werden dem

Komitee anheimgestellt. Professor Wiese wird als Entschädigung für die erlittenen Täuschungen zur Ausführung einer Marmorstatue für die Säulenhalle des alten Museums in Berlin in Vorschlag gebracht werden. Ausdrücklich wird bemerkt, dass der Minister gegen die Wahl eines Künstlers, dessen Entwurf den besonderen Beifall des Komitees, sowie der Bürgerschaft Hanaus gefunden, nichts zu erinnern hat.

x. *Denkmal auf Makarts Grab.* Am Sonntag, den 27. Oktober fand die seitens der Wiener Künstlergenossenschaft veranstaltete Feier der Übertragung der Überreste *Hans Makarts* nach dem neuen Ehrengrabe statt. Nach erfolgter Überführung des Sarges, wobei Professoren der Akademie und Mitglieder der Künstlergenossenschaft die Zipfel des Bahrtuches trugen, hielt Maler *Felix*, Vorstand der Künstlergenossenschaft, die Gedenkrede. Das neue Grab, das in der Nähe derjenigen des Feldmarschalls Hess, Amerlings und Eitelbergers liegt, schmückt ein von Prof. *Edm. Hellmer* modelliertes Monument. Auf einer Bronzetafel befindet sich das von einem Genius gestützte Medaillonporträt Makarts. Zu Füssen des Genius liegt auf einem Lorbeerzweige ein aufgeschlagenes Buch, in dessen offenen Seiten die Namen der Hauptwerke Makarts eingegraben sind. Am Sockel ist der Name Makarts und in römischen Ziffern sein Geburts- und Todesjahr (1840—1884) eingetragen. Das ganze Denkmal wird von einer verhüllten Urne gekrönt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Die Frage nach dem Sitz des neuen schweizerischen Landesmuseums* ist von der Kommission von Sachverständigen, welche ein Gutachten über die Wahl der in Betracht kommenden Städte abzugeben hatte, dahin beantwortet worden, dass die Hauptstadt *Bern* der geeignetste Ort für das Museum ist.

*** *Kunstpolizei in London.* Am 3. Nov. drang die Polizei in eine Privatgalerie ein, wo anstössige Gemälde des französischen Malers Jules Garnier, Illustrationen zu den Werken von Rabelais, ausgestellt waren. Die Polizei konfiszirte die pikantesten dieser Gemälde. Mehrere Gemälde waren schon vorher mit Beschlag belegt worden. Der Galeriebesitzer wird gerichtlich verfolgt werden.

AUKTIONEN.

P. — *Köln.* Die Versteigerung der Sammlung Hartel hat ein günstiges Resultat ergeben. Die Möbel wurden zum Teil recht gut bezahlt, ohne Rücksicht darauf, ob sie restaurirt waren oder nicht. Auch die Schnitzereien, unter denen sich ganz vorzügliche Exemplare befanden, fanden Käufer bei guten Preisen, und die Käufer thaten wohl daran, denn das Holz wird rar und die Preise steigen. Auffallend war nur, dass sich so wenig Museen an den Ankäufen beteiligten, das meiste ging in Privathände über. Dagegen zeigten die rheinischen Steinzeugkrüge einen erheblichen Rückgang im Preise: mit der Abnahme des Interesses an der deutschen Renaissance ist offenbar auch die Liebhaberei für diese Erzeugnisse jener Periode im Sinken. Museen, die noch wenig Krüge besitzen, können jetzt jedenfalls billig dazu kommen; ebenso wie die Renaissance wieder kommt, werden auch Krüge wieder gesucht und teuer werden. Auch Gläser wurden relativ niedrig bezahlt: wer Zeit hatte den ganzen Tag dabei zu sitzen, konnte manches gute Stück billig kriegen. Trotzdem ist das Ergebnis der Versteigerung als gut zu bezeichnen, es sind an 85000 M. gelöst. Nachstehend die Preise der wichtigeren Stücke. Nr. 1 7200 (Privat), Nr. 2 3350 (Museum Köln), Nr. 7 2000 (Privat), Nr. 8 4000 (Privat), Nr. 23 2500 (Privat), Nr. 31 1000 (Händler), Nr. 40 2300 (Privat), Nr. 45 1800 Mark (Privat).

P. *Köln.* Durch *H. Lempertz* wird während der Tage vom 24. November bis 2. Dezember wiederum eine grosse Auktion — *nicht* im Auktionshaus, sondern Neumarkt 27—29 — stattfinden, welche sich der grossen vorjährigen Versteigerung des Nachlasses des Prinzen Moritz von Hanau würdig zur Seite stellt. Es handelt sich um den grössten Teil der Ausstattung und Kunstwerke des Schlosses *Beauraing* bei Dinant (Belgien), früher im Besitz des *Herzogs von Osuna y Infantado.* Bekanntlich brannte das Schloss ab, während die Einrichtung verpackt wurde, um nach Köln transportirt zu werden; doch waren glücklicherweise die Hauptstücke bereits auf Wagen verladen und konnten noch gerettet werden. Unter den letzteren befanden sich in erster Linie die herrlichen flandrischen Wandteppiche mit Darstellungen aus der Geschichte der Esther, ferner die Waffensammlung, darunter eine ganze Anzahl kompletter Rüstungen, prächtige Schilde, Hieb- und Schusswaffen aller Art, im ganzen 370 Nummern. Die Faïencen und Majoliken und orientalischen Porzellane werden überragt von den europäischen Porzellanarbeiten, an deren Spitze zwei mächtige in Goldbronze montirte Vasen aus der Petersburger Manufaktur stehen, Geschenke des Kaisers Alexander II. an den Herzog von Osuna. Umfassend ist die Gruppe der Silberarbeiten, 240 Stück, der mannigfachsten Art, darunter auch gutes modernes Wirtschafts- und Tafelsilber. Liebhabern vorzüglicher moderner Bronzen französischer Herkunft werden die trefflichen Figuren und Geräte, vor allem die kostbaren Pendulen und Kaminganituren reiche Ausbeute gewähren. Eine Malachit-Schreibtischgarnitur hat als Geschenk des Kaisers von Russland noch historischen Wert. Als Kuriosum sei die Kollektion von Pfeifen und Spazierstöcken erwähnt, die ca. 150 Nummern zählt. Zahlreich sind die Möbel, darunter Kabinette spanischer Arbeit, Boulearbeiten, Uhren, Konsolen, Tischchen etc. Ein Jagdzimmer, Mobiliar aus Geweihen und eine Anzahl moderner Bilder bilden den Schluss.

x. *Kunstauktionen.* Am 24. und 25. November werden im Auktionssaal von *Rudolf Bangel* in Frankfurt a. M. die Sammlungen der Herren *Levison* in Mannheim und *Friedr. Kayser* in Amsterdam zur Versteigerung kommen. Die Levisonsche Sammlung enthält eine Auswahl von 96 Gemälden nur neuer Meister, während die Kollektion Kayser aus Bildern neuerer sowie älterer Meister besteht. Die Kataloge beider Sammlungen weisen ausser den Gemälden noch zahlreiche vorzügliche Kunstgegenstände aus Elfenbein, Bronze, Porzellan u. s. w. auf.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1891. Heft 4.
Über Berliner Damenmalerei.

Archivio storico dell' arte. Bd. III. Heft 7 u. 8.
Pitture di Maestri italiani nelle gallerie minori di Germania. III. Museen in Karlsruhe, Darmstadt, Gotha, Breslau. Von H. Thode. — Le opere di Mino da Fiesole in Roma. IV. Von D. Gnoli. (Mit Abbild.) — Lo stanzino da Dagno del Cardinal Bibbiena. Von H. Dollmayr. — Le pitture Bolognese nel secolo. XV. Von A. Venturi. (Mit Abbild.)

Bayerische Gewerbezeitung. 1890. Nr. 21.
Geschichte der Hanauer Goldschmiedekunst. (Schluss.) Von J. L. Sponsel.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

(Bei der Redaktion der **Zeitschrift für bildende Kunst,** bezw. des **Kunstgewerbeblattes** eingegangen.)

Renan, Ary, Le costume en France. (Paris, Quantin.) 4 Frs. 50.
Gurlitt, Cornelius, Kunst und Künstler am Vorabend der Reformation. Mit 16 Abbild. (Halle, Niemeyer.) M. 2. 40.
Lemcke, Karl, Ästhetik in gemeinverständlichen Vorträgen 6. Aufl. 2 Bände. (Leipzig, Seemann.) Geheftet M. 10. —; gebd. M. 12. —

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 94.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 7. 27. November.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

NEUE RADIRUNGEN.

„Die Kupferstechkunst, im weitesten Sinne, verdankt ihr Bestes nicht den Stechern von Fach, sondern den Malern. Schongauer, Dürer, Rembrandt stehen auch als Stecher und Radirer obenan und haben erst die Bahnen gewiesen, die dann die Stecher von Fach breit getreten haben." Diese unlängst in den „Graphischen Künsten" veröffentlichten Sätze aus der Feder eines bekannten Berliner Kunstgelehrten wird jeder Einsichtige gebilligt haben; freilich nicht, ohne die Absichtlichkeit des Ausdrucks „breitgetreten" zu empfinden, in dem eine ganze Kriegserklärung liegt. Der Verfasser hätte ja sagen können: „auf denen dann die Stecher von Fach nachgefolgt sind"; aber nein, „breitgetreten" muss es heissen, die Stecher von Fach müssen gewissermassen als „schwerhinwandelnd" gekennzeichnet werden, eine Eigenschaft, die Homer einer bekannten Tierklasse beilegt, mit der sich kein Mensch gern vergleichen lässt.

Doch breitgetreten oder nachgewandelt: die Sätze sind wahr. Wirklich verdankt die Kupferstechkunst ihr Bestes den Malern; das wird kein noch so gewandter Kopf wegdisputiren. Nur entsteht die Frage, ob der Umstand, dass sie neben der Stecherei auch die Malerei trieben, wichtig oder zufällig ist. Wäre das erstere die Meinung des Verfassers, so sollte man denken, er müsse etwa so fortfahren: „Die Versuche Menzels auf dem Gebiete der Malerradirung, die unlängst in den Heften des Berliner Vereins für Originalradirung zu finden waren, sind daher mit lebhafter Freude zu begrüssen". Oder: „Es wäre zu wünschen, dass Männer von der Bedeutung Lenbachs auch einmal zum Stichel griffen" oder Ähnliches. Aber merkwürdiger Weise wird Menzel oder ein anderer Maler ersten Ranges in der Folge gar nicht erwähnt; der Berliner Verein bekommt statt einer Lobeserhebung ein paar Nasenstüber, die so absichtlich erteilt werden, dass man auf den Gedanken kommt, der Verfasser müsse ausser der Hauptabsicht, der Belehrung, noch Nebenabsichten verfolgt haben. Es werden uns alsdann drei Kupferstecher vorgeführt, deren Bedeutung als Maler mindestens noch sehr fraglich ist. Klinger, der Maler, wird mehrfach von dem Herold seines Ruhms ausdrücklich unter Klinger den Radirer gestellt. Bei Stauffers Werken ist gerade das, was wir als „malerisch" bezeichnen, am wenigsten zu finden, das Zeichnerische überwiegt beträchtlich; und von Geyger als Maler hat man doch eigentlich noch nirgendwo Aufhebens gemacht.

Demnach scheint dem grossen Stecher die Malerlaufbahn dennoch entbehrlich? Wäre es so, dass ein grosser Radirer immer zuvor oder gleichzeitig ein grosser Maler sein müsse, so würde man ihm die Palette zu gebrauchen empfehlen, statt der Nadel. Denn der Weg zur Freiheit der Nadelführung ginge ja dann über die Palette.

Das Paradoxon vom Radirer, der erst Maler sein muss, löst sich sogleich auf, wenn wir aufhören, den Künstler in Maler und Stecher zu spalten. Dürer als Maler und Dürer als Stecher — das ist nur dann ein Verschiedenes, wenn wir den Geist herantreiben, um die Teile in die Hand zu bekommen. Nicht weil sie auch Maler waren, sondern weil sie überhaupt genial angelegt waren, führten

Schongauer, Dürer und Rembrandt der Kupferstechkunst neue Fülle zu. Der Umstand, dass sie Maler sind, ist unwesentlich; wie es bei Chodowiecki, bei Gaillard, bei W. Unger, bei Koepping unwesentlich sein muss. Der bedeutende Künstler, der statt des Pinsels den Stichel oder die Nadel ergreift, steigt keine Stufe herab, er wechselt nur das Ausdrucksmittel; und der unbedeutende Stecher, der nach dem Pinsel greift, wird seiner künstlerischen Grösse keine Elle damit zusetzen.

Wir haben also kein Recht, den „Stecher von Fach" nur deshalb geringzuschätzen, weil er dieses Fach ergreift; denn zu den wirklichen Stechern von Fach gehören ja auch die Schongauer, Dürer und Rembrandt. Der Umstand, dass diese vielleicht mehr Zeit ihres Lebens aufs Malen verwendeten, hebt das nicht auf.

Der ganze Unterschied ist der, dass das Werk des Malers warten muss, bis die Menschen zu ihm kommen, während das des Stechers den Weg zu den Menschen sucht, seiner Vielheit wegen. Das Bild ist vornehmer.

Diese kleine Rettung eines mit Unrecht gering geschätzten Berufs schien uns nötig, ehe wir daran gehen, die neuen Erscheinungen, die wir ihm verdanken, zu betrachten.

Die Thatsache, dass das Gebiet des Kupferstiches lange Zeit mit wenig Erfolg bestellt worden ist, lässt sich nicht ableugnen. Das wird aber nur daher rühren, dass die Dürers und Rembrandts unserer Zeit, d. h. die am höchsten veranlagten Künstler sich nur malerisch bethätigten, und alle ihre Emsigkeit, ihre Begabung auf die Ausbildung der Pinselführung und Farbenbehandlung legten. Woher rührt das? Offenbar daher, dass die Künstler auf diesem Gebiete eine bessere Rechnung fanden; ihr Ruhm verbreitete sich schneller, sie erwarben leichter, als wenn sie die mühevolle Technik des Stechens gepflegt hätten. Bezahlten wir die Stecher so hoch, dass diese Thätigkeit dem Genie grössere Vorteile brächte, als das Malen, so würden sich binnen kurzem die am reichsten begabten der Stecherei zuwenden, um dort um die Palme zu ringen, und zwar vor allem die Genies, die sich erst bilden; kommt es ferner dahin, dass sich der Ruhm eines Künstlers rascher und lauter ausbreitet, wenn er radirt oder sticht, als wenn er malt, so wäre die zweite Bedingung gegeben, die auf die Entwickelung der Stecherei günstig einwirken könnte.

Wie die Zustände liegen, ist kaum zu hoffen, dass diese beiden Bedingungen sich erfüllen. Bilder zu beurteilen, erlaubt sich heutzutage jeder, der das Sehen notdürftig gelernt hat. In Ausstellungen und Kunstvereine läuft der grössere Teil des kunstsinnigen Volkes, weil man darüber spricht und es fatal ist, dabei ein Gesicht machen zu müssen, wie Abner, der Jude, der nichts gesehen hat. Aber von Radirungen und Stichen spricht man weit seltener; da wird keine Kenntnis, keine gewisse Summe von Eindrücken vorausgesetzt, da kann man mit heiterer Unbefangenheit bekennen, dass man nichts davon verstehe, ohne fürchten zu müssen, dass ein anderer stolz die Hand in den Busen schiebt und das bekannte Gebet des Pharisäers verrichtet: „Herr, ich danke dir, dass ich nicht bin wie dieser Zöllner". Daher waltet in den graphischen Ecken der Kunstausstellungen eine himmlische Ruhe, weil es nicht Mode ist, hineinzugehen. Die Kämpfe, die dort bemerklich sind, stören weitere Kreise nicht.

Es ist zweifellos eine aussergewöhnliche Erscheinung, wenn ein Graphiker es zuwege bringt, dass in dieser stillen Ecke sich ein Lärmen anhebt. Der Radirer *Klinger* hat das vermocht. Verfolgt man seine Thätigkeit, so wird man auch deutlich erkennen, dass er fortschreitet und zwar ziemlich rüstig. Seine Gestalten gehen wunderliche Wege und sind aus einer eigenen Welt. Man darf hoffen, dass sie mehr und mehr das Reich des Bizarren verlassen, um in das Reich des Schönen einzutreten. Dass sie stellenweise stark mit Philosophie gesättigt sind, wird ihre Entwickelung nicht stören. Ich wüsste nicht, warum man Allegorien wie „die Zeit" oder den „Hymnus an die Schönheit" nicht gelten lassen sollte. Den guten Kunstwerken wohnt ein unzerstörbares spezifisches Schönheitsgewicht inne, das sich nur erkennen oder nicht erkennen, nie aber fortschaffen lässt. Wirkt das Kunstwerk überhaupt, so wirkt es ja im Stillen immer fort und keine Absichtlichkeit wird ihm den Garaus machen. Die Nachwelt bringt alles auf den rechten Punkt und korrigirt den Irrtum oder die etwaige unlautere Absicht des Kunstbetrachters. Das Kunstwerk, dessen Wert vom Kunstrichter abgewogen wird, wägt auch zugleich die Fähigkeit des Urteilenden; alle Kritik ist rückwirkend.

Das Unfruchtbarste, was man einem etwaigen Niedergange einer Kunst gegenüber thun kann, ist öffentliches blosses Bejammern dieser Thatsache. Es ist ja nur nötig, dass die Bethätigung auf diesem Gebiete sich lohne, um die Begabten darauf zu bringen, das Gebiet zu bestellen.

Freilich der materielle Lohn allein wird nicht

viel helfen. Denn gesetzt, man bezahlte die Radirer aussergewöhnlich hoch, so dass die Maler anfingen zu stechen, so entzöge man der Malerei vielleicht nahezu so viel, wie man der Stecherei zuführte. Wir werden die einzelnen Faktoren, welche zusammengenommen die Kunstsumme unserer Zeit ausmachen, zwar verschieben, aber nicht sonderlich erhöhen. Zu vermehren ist die künstlerische Leistungsfähigkeit einer Zeit nur durch Hebung des Kunstsinnes, was ja stets nur ganz allmählich geschehen kann.

Die Erziehung des Volkes zum Kunstgenusse kann nun in grossem Massstabe nur durch die reproducirenden Künste geschehen. Die Unzahl guter Holzschnitte und Kunstblätter aller Art sind ein künstlerisches Erziehungsmittel, dessen Einfluss durch die Vielzahl unberechenbar wird und ohne Zweifel eben darum den bildenden Einfluss der Gemälde ganz erheblich überwiegt.

Aus diesem Grunde sind die edlen vervielfältigenden Künste gar nicht hoch genug zu schätzen; ihre Erzeugnisse laufen wie Scheidemünze um, während die grossen Goldstücke der Kunst, die Ölgemälde, weit seltener den Besitzer wechseln. Die guten Nachbildungen sind es vor allem, welche den allgemeinen Geschmack heben, und ohne sie würde sich die Wertschätzung der höchsten Kunstleistungen auf viel kleinere Kreise beschränken.

Es widerspricht daher eigentlich der Thätigkeit des Stechers, wenn seine Platten so gearbeitet sind, dass sie nur wenige gute Drucke geben, wie z. B. die von *Stauffer*-Bern, oder wenn man überhaupt nur wenige Exemplare drucken lässt, wie dies bei Klingerschen Werken geschah. Es ist ganz widersinnig, wenn die Originaldrucke erst wieder durch Heliogravüre vervielfältigt werden müssen, um in einer grösseren Zahl erscheinen zu können.

Die Pflege der vervielfältigenden Künste ist nach dem Vorstehenden eine wichtige Vorbereitung, ein Förderungsmittel zur Erreichung hoher Ziele in der Kunst überhaupt. Die Unzahl der Blätter, welche auf dem Kunstmarkte erscheinen, sind dem Wachstum unserer Kunst so unentbehrlich, wie dem wachsenden Baume die Blätter; denn ohne sie trägt er keine Früchte. Den Stechern von Fach aber deswegen Geringschätzung bezeigen, dass sie keine Genies ersten Ranges sind, ist etwa ebenso wie den Blättern eines Baumes daraus einen Vorwurf machen zu wollen, dass sie keine Früchte sind: solche Vorwürfe, solche Geringschätzung kann nur der zu Tage fördern, der von dem Organismus der Kunst eine sehr unvollkommne Vorstellung hat.

Unser Standpunkt bei der Beurteilung ist daher, ich möchte sagen, ein naturwissenschaftlicher. Es ist nicht ein schlechthin wohlwollender, sich über das Mittelmässige erbarmender: wir betrachten die emsige Thätigkeit der deutschen Stecher zweiten und dritten Grades als Pionierarbeit für die Thätigkeit der Stecher ersten Grades und für die selbstschöpferische Thätigkeit der künstlerischen Genies, deren Bedeutung eben durch die weiter zurückstehende Menge tüchtiger Kräfte hervorgehoben wird.

Einer von denen, die durch redlichen Fleiss ihre Begabung fortschreitend hoch entwickelt haben, ist *Bernhard Mannfeld*. Seine grossen Architekturstücke sind mit so glücklicher Hand ausgeführt, dass man sie technisch und malerisch als Musterblätter bezeichnen kann. Diese Leistungen fallen nicht nur durch ihre räumliche Grösse auf, sondern imponiren wirklich durch einen vollen künstlerischen Eindruck, der durch sorgliches Zusammenstimmen von einer grossen Menge von Gegensätzen erreicht wird. Volle Beherrschung der Technik ist ihnen vor allem nachzurühmen, aber diese Technik wird in den Dienst eines durch langwierige Übung sorgfältig gebildeten und fein empfindenden Geschmackes gestellt. In dem neuesten Blatte[1]) hat Mannfeld der von ihm mit Vorliebe und stets mit einem gewissen Schwung behandelten Architektur fast Valet gesagt; denn nur ein Gebirgskirchlein duckt sich auf der Darstellung bescheiden zwischen einigen Bergriesen, unter denen das Wetterhorn, von dem das Blatt den Namen borgt, im Hintergrunde mächtig aufstrebt. Ein Friedhof umfängt das schlichte Gotteshaus, rings auf den Matten grasen Kühe zwischen Einfriedigungen; einiges Baumwerk und sonstige Staffage belebt noch die Basis des Bildes. Hier erhebt sich wolkenfrei der gewaltige Berg, auf dessen Darstellung der Künstler die grösste Sorgfalt verwendet hat. Und er erforderte auch eine emsige Durchbildung, er kann und will porträtirt sein; denn die ewig neue Natur bildet die Höhenzüge nicht minder individuell wie die Gesichtszüge. Und seit die berufsmässigen Bergsteiger eine sorgfältige Bergphysiognomik treiben, muss der Künstler darauf bedacht sein, auch hier das Individuelle auszuspähen und wiederzugeben. Vieles Lob verdient die Partie der Kirche mit nächster Umgebung; überall wird man das Bestreben erkennen, die einzelnen Partien als Teile des

1) Dies Blatt und die folgenden sind bei *R. Mitscher* in Berlin erschienen.

Ganzen zu behandeln. Doch ist nicht alles gleichmässig gelungen. Wenn wir einiges nennen dürfen, so sind es manche Teile des Baumschlags, die zu flach und unklar erscheinen, ferner die Wolken, denen derselbe Mangel anhaftet; sie ballen sich nicht, es fehlt ihnen die Rundung. Das leichte Wolkenflöckchen, das sich auf halber Höhe am Berge hinzieht, ist erst bei genauer Betrachtung als solches zu erkennen. Übrigens ist zu sagen, dass diese kleinen Mängel eigentlich nur bei voller, starker Beleuchtung des Blattes erkennbar sind; im Halbdunkel des Zimmers wird das Bild seine Wirkung nicht verfehlen.

Mannfelds künstlerisches Gegenüber, möchte ich sagen, ist *W. Feldmann*, ein junger Radirer, der mit jedem neuen Blatte neue Fortschritte bekundet. Er sucht sich die Burgen aus, die vom hohen Stein ins Land blicken; diesmal hat er Schloss Eltz dargestellt, das bereits von Mannfeld einmal auf der Kupferplatte festgehalten wurde, nämlich im 17. Jahrgange dieser Zeitschrift. Sowohl dieses kleine Blatt, als auch das grössere von Mannfelds Hand, die Darstellung des Wetterhorns, fordern zum Vergleichen förmlich heraus. Feldmann liebt, wenn man so sagen darf, eine breitere Behandlung, eine Art al fresco der Radirung. Er bildet nicht so peinlich alle Einzelheiten durch, was ja an sich kein Fehler wäre; allein er ist dabei nicht so Herr der Mittel, wie sein ungleichmamig-gleichnamiger Kollege, dem eine lange Übung, eine erprobte Sicherheit der Berechnung zur Seite steht. Daher rührt es, dass die Darstellung der Burg Eltz wie eine Dekorationsmalerei wirkt: an der Zeichnung, so flott sie ist, wird man kaum etwas auszusetzen finden, aber das Ätzwasser hat durch seine kräftige Einwirkung an wichtigen Stellen die Wirkung beeinträchtigt. Ein Vergleich mit der kleinen Mannfeldschen Arbeit lehrt sogleich, wo. Eine Burg, die so frei und hoch liegt, kann nie eine so stark beschattete Seite haben, wie sie auf der Feldmannschen Darstellung erscheint, besonders wenn der Himmel so rein und licht sich zeigt, wie auf dem vorliegenden Blatte. Andererseits sind die Fortschritte nicht zu verkennen, die Feldmann mit jeder neuen Leistung bekundet. Die Härte, das Unausgeglichene der Behandlung ist fast verschwunden. Aber erst wenn sich die eigentümliche Schwere, die noch immer auf seinen Blättern lastet, verloren haben wird, wird man Feldmann zu den Meistern der Radirung zählen können.

Einen ähnlichen Eindruck wie die Arbeit von Feldmann bringt die grosse Darstellung von *Kohnert* hervor, eine Radirung nach dem Bilde von *L. Knütz:* Scene aus dem Gefecht bei Vendôme. Das in der Berliner Nationalgalerie befindliche Kunstwerk stellt eine äusserst lebendige Scene aus dem Kriege von 1870 dar: das siegreiche Vordringen einer preussischen Heeresabteilung. Sichtbar davon sind zunächst nur sechs Mann: der vorderste deckt sich schussbereit hinter einem gefallenen Pferde, ein zweiter schiesst liegend neben der soeben erbeuteten französischen Kanone, auf die ein dritter hoch aufgerichtet und unerschrocken die erobernde Hand gelegt hat. Zwei verwundete verbundene Franzosen, die neben der Lafette niedergesunken sind, zeugen von der lebhaften Gegenwehr. Zwei Preussen, die im Sturmschritt nahen, und kleine Gruppen im Hintergrunde machen das unaufhaltsame Vordringen des Siegers deutlich. Das Ganze ist ein überaus geschickt komponirtes Werk eines Kriegsmalers, der es verstand, den Gang und die Entscheidung einer Schlacht durch wenige Figuren zu versinnbildlichen. Die grösseren Truppenbewegungen sind durch den ansteigenden Hügel, auf dem sich die Episode abspielt, dem Auge verborgen, nur Helmspitzen und Pulverdampf deuten auf Massengefecht. So zieht sich das Interesse des Beschauers auf diese wenigen Kämpfer zusammen, und jedem einzelnen von ihnen fällt eine wichtige Rolle zur Erzielung der rechten künstlerischen Wirkung zu.

Von erheblicher Begabung und tüchtigem Können zeugt eine grosse Radirung nach Rembrandts Selbstbildnis im Wiener Belvedere, das *W. Ziegler* in Schwarz und Weiss übersetzt hat.[1]) Das Bild stammt, wie bekannt, aus der allerletzten Zeit. Wehmütig resignirt, fast schmerzensvoll blickt es den Betrachter an, die trüben Ereignisse der späteren Lebensjahre haben ihre Spur deutlich in diesem bekümmerten Antlitz zurückgelassen. Walther Ziegler, hat es vortrefflich verstanden, die breite grossartige Vortragsweise, den satten, tiefen Ton der letzten Manier des grossen Meisters darzustellen. Welch emsigen Fleiss der junge Künstler auf dieses Blatt verwendet hat, zeigt die eingehende Betrachtung, die besonders bei durchscheinendem Lichte (statt des auffallenden) noch deutlicher erkennbar wird. Wir wünschen Glück zu dieser Leistung, die auf noch viele schöne Nachfolger deutet.

Endlich heben wir noch mit Vergnügen eine prächtige Arbeit von *F. Böttcher* hervor, der das Porträt des deutschen Kaisers von *Anton von Werner*

1) Verlag von *Amsler & Ruthardt* in Berlin.

mit der Nadel äusserst sorgfältig wiedergegeben hat. Vor einer schweren Draperie, die mit Darstellungen des preussischen Adlers und der Kaiserkrone durchwirkt ist, steht der Kaiser in der Uniform der Gardekürassiere, die rechte Hand am Degengriff, in der linken den herabhängenden Adlerhelm haltend. Das Blatt gipfelt in der Behandlung des Kopfes, die fein und geistreich zu nennen ist. Hier hat der Künstler seine ganze Fähigkeit und Fertigkeit entfaltet, und man darf sagen, dass es wenige Kaiserbildnisse giebt, die den Herrscher so lebendig, so sprechend darstellen, wie es hier geschehen ist. Das Auge ist voll Feuer, Kraft und Klarheit, die Züge voll majestätischen Ernstes und die Haltung frei und sicher. Zu diesem Bilde kann man getrost und voll Vertrauen anfschauen, denn es zeigt in jeder Linie jene Entschlossenheit, die keinen Fuss breit von dem Erworbenen fahren lassen will, und jene Entschiedenheit des Urteils, die selbst in Sachen der Kunst nur eine bratende Stimme anerkennt.

Die graphischen Künste werden in unseren Tagen immer eifriger gepflegt. Immer neue junge strebsame Kräfte treten zu den altbewährten Meistern und arbeiten eifrig nach Vervollkommnung. Und keiner von ihnen ist so arm an künstlerischer Begabung, dass er nicht einen schätzbaren Teil zu der allgemeinen künstlerischen Erziehung beiträge, die von diesen fleissigen Arbeiten ausgehen soll und wird. So lange sie nur fortfahren, das Schöne zu suchen und nicht das Seltsame, so lange sie erfreuen wollen und nicht bloss auffallen, so lange werden sie den Dank nicht nur der Mitlebenden, sondern auch den der Nachlebenden verdienen, die alsdann leichter das Feld bestellen werden, was unsere Zeitgenossen wieder urbar machen halfen. *Nautilus.*

TODESFÄLLE.

*** *Der französische Maler John Lewis Brown*, der sich besonders durch militärische Genrescenen und Sportsbilder bekannt gemacht hat, ist am 14. November zu Paris im 62. Lebensjahre gestorben.

⊙ *Der schwedische Maler Prof. Karl Gustav Hellqvist* ist am 19. November zu München im 39. Lebensjahre gestorben.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Ein neues Bild von Ludwig Knaus „Die Landpartie“*, das der Künstler vor kurzem vollendet hat, ist im Lokale des Berliner Künstlervereins zur Ausstellung gelangt. Es ist das figurenreichste und nach seinem Inhalte anziehendste, das Knaus seit dem Bilde in der Dresdener Galerie „Hinter den Koulissen“ (1880) in Berlin gemalt. Im Motiv hat es einige Verwandtschaft mit dem Bilde der Nationalgalerie „Wie die Alten sungen, so zwitschern die Jungen“. Im Hintergrunde sieht man auf dem terrassenartigen, von dichten alten Bäumen beschatteten Vorplatz eines ländlichen Wirtshauses eine Gesellschaft von Städtern, die sich um zwei Tische gruppirt haben. Während einige der Kinder sich mit Schaukeln vergnügen, ist ein niedliches kleines Mädchen in weissen Kleidern mit einem gefüllten Kuchenkorbe vorn auf den noch halb im Schatten liegenden Wiesenplan getreten und verteilt Kuchenschnitte unter die dort versammelten Dorfkinder, Knaben und Mädchen, die teils schon tapfer in die süssen Gaben hineinbeissen, teils verlangend nach der Spenderin ausschauen. Im Vordergrunde links wälzt sich ein kleines Bäblein, das eines der Mädchen aus den Armen gelassen zu haben scheint, vergnüglich im Grase umher, während rechts abseits ein hallwüchsiger Knabe steht, der sein Gefühl des Neids kaum verbergen kann. Im Hintergrunde rechts blickt man auf die roten Ziegeldächer des Dorfes, auf die das volle Licht der heissen Nachmittagssonne fällt. Auf die Kindergruppe hat Knaus das höchste Mass seiner liebevollen Durchführung, seiner humorvollen und liebenswürdigen Charakteristik ausgeschüttet, während die Figuren im Hintergrunde vielleicht mehr als nötig skizzenhaft behandelt sind. Auch die helle, freundliche Landschaft ist mit grosser Liebe durchgeführt. — Zu *Marrs* „Flagellanten“ hat sich im Künstlerverein desselben Malers „In Deutschland 1866“ gesellt, das auf der diesjährigen Münchener Kunstausstellung zu sehen war und eine Episode aus der französischen Invasion, französische Offiziere beim Kartenspiel in einem bürgerlichen Wohnzimmer, mit tief ergreifender Charakteristik der Hauptfigur, einer kummervollen Mutter mit ihrem neugeborenen Kinde, darstellt. Auch ein neuer Cyklus von Humoresken des fruchtbaren *C. W. Allers*, „Die silberne Hochzeit“ ist zur Ausstellung gelangt. — Bei *Eduard Schulte* ist eine Sammlung von fünfzig Ölgemälden und Ölstudien des verstorbenen Malers *C. G. Hellqvist* zu sehen, der 1886 von München als Lehrer an die Berliner Kunstakademie berufen war, aber schon nach Jahresfrist seiner Lehrthätigkeit infolge eines unglücklichen Sturzes auf dem Eise, der ihm eine unheilbare Gehirnkrankheit zuzog, entsagen musste. Mit Ausnahme zweier bekannter Gemälde „Luthers Ankunft auf der Wartburg“ und „Bismarck oder Moltke?“ sind diese Bilder und Studien verkäuflich, und es wäre zu wünschen, dass aus ihrem Erlös der unglücklichen Gattin und den vier Kindern des durch ein grausames Schicksal seiner Kunst entrissenen Malers eine Weihnachtsfreude bereitet würde. Nicht bloss die Gemälde — ein Jäger, der durch einen beschneiten Wald schreitet, ein Mönch bei der Gartenarbeit und ein Mönch, der in einem Park auf einer Bank sitzt, auf der sich auch ein junges Mädchen niedergelassen hat — sondern auch die Studien, die zu den grossen Bildern des Künstlers, „Brandschatzung von Wisby“, „Huss' Gang zum Scheiterhaufen“, „Einschiffung der Leiche Gustav Adolfs in Wolgast“ u. a. gedient haben, sind mit grosser Sorgfalt, mit energischer Charakteristik und sattem Kolorit durchgeführt. Ausserdem sind bei Schulte drei kleine Genrebilder, ein Wirtshausgarten, eine Beterin in der Kirche und der Kameltreiber in einem Gebirgsdorfe von *A. Menzel*, ein Bildnis des Afrikareisenden Dr. Peters von *Georg Lange*, einem Schüler oder Nachahmer von Lenbach, der aber viel farbiger malt und nur in der überaus mangelhaften Zeichnung der Hände eine nicht rühmenswerte Verwandtschaft mit dem Münchener Meister hat, eine Marine (Rettungsboot, einem bedrängten Schiffe zu Hilfe eilend) und ein niederrheinisches Städtchen bei Mondschein von *A. Achenbach*, ein Ausbruch des Vesuvs, von einem Thore Neapels beobachtet,

von *O. Achenbach* und eine mit grosser Sorgfalt ausgeführte Ansicht des Pacio de las Arrayanas in der Alhambra, alle badenden Maurinnen, von *A. Seel* ausgestellt. — *F. Gurlitt* hat in seinem Salon eine Sonderausstellung von Gemälden und Studien des Münchener Malers *Joseph Block* veranstaltet, deren Mittelpunkt die von den beiden letzten Münchener Ausstellungen bekannten Bilder „Bathseba auf dem Dache ihres Hauses mit zwei Dienerinnen" und „Der verlorene Sohn" bilden, zu denen sich einige höchst energisch charakterisirte und ebenso kräftig gemalte Porträts, Genrebilder und Studienköpfe gesellen. Eine zweite Sonderausstellung führt uns eine Reihe von Gemälden und Studien des Landschafts- und Architekturmalers *Felix Passart* vor, denen meist spanische Motive — Myrtenhof der Alhambra, Alicante u. a. — zu Grunde liegen. Seine Ansicht von Alicante giebt die Wirkungen der glühenden Sonne des Südens mit ganz ungewöhnlicher Meisterschaft wieder. Durch eine dritte Sonderausstellung gewinnen wir einen Einblick in das Schaffen eines jüngst verstorbenen Landschaftmalers *B. Hauschner*, der sich nicht entschliessen konnte, jemals ein Bild öffentlich auszustellen, bevor er nicht das ihm vorschwebende Ziel erreicht haben würde. Darüber ist er gestorben. Er war schon lange Zeit auf dem Gebiete des Kunstgewerbes thätig gewesen, bevor er sich unter der Anleitung mehrerer Berliner Künstler der Malerei widmen konnte. Was wir aus seinen Nachlasse an Ölstudien und Aquarellen nach Motiven aus nordischen Küstenstrichen und Strandd0rfern und aus Venedig zu sehen bekommen, zeigt bereits eine ziemlich reich entwickelte malerische Technik und ein feines Gefühl für die in feuchter Atmosphäre wechselnden Luft- und Lichtstimmungen.

DENKMALER.

*** *Die Ausführung eines Fritz Reuter-Denkmals* für Stavenhagen ist dem Bildhauer *Martin Wolff* in Berlin übertragen worden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

O. *Die Kölner Dombauthüren von Prof. Schneider.* Bei dem seiner Zeit von dem Kölner Dombaukomitee ausgeschriebenen Wettbewerb für die Herstellung der grossen Bronzethore auf der Süd- und Westseite des Domes war der Entwurf des bekannten Gotikers, des Professors an der Kasseler Kunstakademie, *Hugo Schneider* preisgekrönt worden. Für die Süd-, wie für die Westseite des Domes sind je vier Thore vorgesehen, welche 5,50 m hoch, 1,80 m breit, aus einem feststehenden zweiflügeligen Oberteil und zwei Unterflügeln, letztere in der Höhe von 5,64 m, bestehen. Die Thore jeder der beiden Domseiten sind untereinander gleich; die für die Westseite zeigen einen etwas reicheren figürlichen Schmuck und eins derselben ist als Probethor bereits im vergangenen Herbst an Ort und Stelle gebracht worden. Diese Thüre war in Kassel gegossen. Soeben ist nun auch die Probethüre für die Südportale, deren Guss in Iserlohn vollendet worden, an ihrem Bestimmungsorte angelangt und wirkt ganz ausserordentlich durch die feine Ornamentirung und den scharfen klaren Guss. Die beiden Unterflügel sind von einem festliegenden Netzwerk überzogen und mit reichen Ornamenten und einem stilisirten Weinstock geziert, welcher sich auch noch über die oberen Flügel hinzieht. Diese zeigen kein Netzwerk mehr, sind oben in Spitzbogenornamenten abgeschlossen und von den Unterflügeln durch eine Reihe von vier Wappen geschieden, die den deutschen und den preussischen Adler, sowie zwei Wappen des Kölner Domstiftes aufweisen. Über die Unterflügel zieht sich in mittelalterlichen Lettern ein lateinischer Lobspruch auf die heilige Ursula hin. Die Bronzetafeln sind auf einer einfach, aber wirkungsvoll hergestellten, mächtigen Eichenholzthüre von etwa 12 cm Dicke aufgeschroben und schliessen so dicht aneinander an, dass keine Feuchtigkeit eindringen kann, aber genügend Spielraum ist für die durch den Temperaturwechsel bedingte Ausdehnung und Zusammenziehung des Metalles. Die Rückseite der Thüre ist nicht bekleidet, aber mit sehr gut wirkenden Eisenbeschlägen mit Bronzerosetten verziert. Das Gewicht jeder einzelnen Thüre beträgt etwa 36 Zentner. Wir nehmen an, dass Herr Professor Schneider auch noch die übrigen sechs Thore vollenden wird, da dadurch wohl am besten die mustergültige Vollendung gewährleistet wird.

— tt. *Karlsruhe.* Bei der Restauration der *katholischen Pfarrkirche zu Eppingen* an der Elsenz im Grossherzogtum Baden haben sich alte *Wandmalereien* vorgefunden. Im Langhause ergab sich unter der Tünche ein ganzer Cyklus von Bildern aus der heiligen Geschichte, welche mit der Verkündigung Mariä beginnen und mit der Himmelfahrt Christi abschliessen. Leider haben einzelne Darstellungen sehr gelitten und sind nur noch schwer zu erkennen. Im Chore der Kirche befinden sich Wandbilder aus der Leidensgeschichte Christi ausgeführt, alle dürften in der Zeit des 15. Jahrhunderts ihre Entstehung gefunden haben. Man hat Schritte gethan, um mit Hilfe eines Staatsbeitrages diese interessanten mittelalterlichen Gemälde völlig aufzudecken und durch eine kunstgeübte Hand die dringlichsten Restaurationen vornehmen.

*** *Die akademische Hochschule für die bildenden Künste in Berlin* ist, wie wir dem Jahresbericht für das Lehrjahr 1889/90 entnehmen, im Wintersemester von 255 Personen (196 Maler, 49 Bildhauer, 4 Kupferstecher, 2 Lithographen, 1 Medailleur, 1 Architekt, 1 Radirer), im Sommersemester von 205 Personen (157 Maler, 41 Bildhauer, 4 Kupferstecher, 2 Radirer, 1 Medailleur) besucht worden. Für das jetzt beginnende Wintersemester meldeten sich zur Aufnahme 51 Personen, von denen nach erfolgter Prüfung 22 abgewiesen wurden.

AUKTION.

x. — *Kunstauktion.* Am 1. und 2. Dezember wird in *Rud. Bangels* Auktionssaal in Frankfurt a. M. die Gemäldesammlung Kreuter-Wien versteigert werden. Der 156 Nummern aufzählende Katalog weist zum grössten Teile Gemälde neuerer Meister auf.

BERICHTIGUNGEN.

In Nr. 6 der „Kunstchronik", Sp. 91, Z. 20 v. u. lies: Baracco und Z. 16 v. u. lies: Pighinius.

y. *Zu dem Aufsatz über die Mabrfamilie Wouwermann* ist nachzutragen, dass das urkundliche Begräbnisdatum Pieter Wouwermans bereits in Kaysers grossem Katalog des Trippenhuis vorkommt (allerdings mit dem Druckfehler 1632 statt 1682) und das Herr Gemeindearchivar de Roever in Amsterdam die Güte hatte, die Richtigkeit desselben für mich zu kontroliren. In Bezug auf das Vorkommen gleichnamiger Söhne aus verschiedenen Ehen des Vaters teilte derselbe Herr mir mit, dass ihm Beispiele davon wohl aus dem sechzehnten, bis jetzt aber noch nicht aus dem siebzehnten Jahrhundert bekannt geworden sind. Ausserdem sind in dem genannten Aufsatze folgende Fehler zu berichtigen: Spalte 4, Zeile 17 v. u. 1634 statt 1643; Sp. 4, Z. 1 v. u. 1610 statt 1618; Sp. 5, Z. 11 v. o. 1610 statt 1618.

Corn. Hofstede de Groot.

ZEITSCHRIFTEN.

Mittellungen des German. Nationalmuseums. 1890. Nr. 5.
Die Kaiserurkunden des German. Nationalmuseums. III.

Mittellungen des k. k. Österreich. Museums für Kunst and Industrie. 1890. Nr. 11.
Die Hauptstücke des Schatzes von Reichenau, Von A. Hofmann-Reichenberg — Ein Pariser Ausstellungsprojekt: „La Plante". — Die Beziehungen der orientalischen Teppichfabrication zu dem europäischen Abendlande. Von A. Riegl. (Schluss.)

Christliches Kunstblatt. 1890. Nr. 11.
Dilmann Riemenschneider. (Mit Illustr.) — Alte Wandmalereien in Tirol — Das bayerische „Nationalmuseum". — Vom Freiburger Münster. — Die Zürcher Heiligen Felix und Regula. — Die Wandgemälde der Goldschmiedskapelle bei St. Anna in Augsburg. — Der Olav-Altar in Lübeck.

Illrths Formenschatz. 1890. Heft 11 u. 12.
Nr. 161. Zeusbüste in der Villa Albani in Rom. — Nr. 162. Antike Wandmalereien aus Pompeji. — Nr. 163. Portal von der Kathedrale in Bourges. — Nr. 164. Italienische Schaumünzen des 15. Jahrhunderts. — Nr. 165. Holbein, Bildnis eines jungen Mädchens. — Nr. 166. Kopf eines jungen Mädchens. — Nr. 167. Roymerswale, Geldwechsler mit seiner Frau. — Nr. 168. Moderno, Madonna mit Heiligen und die Geisselung Christi. — Nr. 169. Fr. Hals, Dasbustige Kleeblatt. Nr. 170. Carteron, Goldschmiedgehänge. — Nr. 171. Killan, Vier Buchstaben des ornamentalen Alphabets. — Nr. 172. Godry, Titelblatt zu den „Sujets de chasse". — Nr. 173. Bouchardon, Blatt aus der Folge der Kutwürfe zu Brunnen und Fontänen. — Nr. 174. Cresseut, Regulator in geschnitztem Rosenholz. — Nr. 175. Boucher, Die Astronomie; Die Musik. — Nr. 176. Nilson, Ländliche Zufriedenheit. — Nr. 177. Löwenkopf als Wasserspeier. — Nr. 178. Statue der Kaiserin Agrippina d. j. — Nr. 179. Donatello, Drei Figuren vom Friese der musizirenden Kinder. — Nr. 180. Verrocchio, Maria mit dem Kinde. — Nr. 181. Schongauer, Die Himmelskönigin auf dem Throne bei Gott Vater. — Nr. 182. Dürer, Hieron. Holzschuher. — Nr. 183. Harnisch von L. Picinino. — Nr. 184. Rubens, Die triumphirende Roma. — Nr. 185. van Dyck, Die Frau des Bildhauers Colyns de Nole. — Nr. 186. Kilian, Zwei Blatt aus dem „Neuen Schildbüchlein mit chimärischen Tieren etc." — Nr. 187. Gravirte Ornamente. — Nr. 188. Drittes Blatt aus der Serie soldatenspielender Kinder. — Nr. 189. Grimoux, Die Falkenerin. — Nr. 190. le Prince, Landschaft mit Ruine. — Nr. 191. le Clerc, Titelblatt zu „Les quatre heures etc." — Nr. 192. Sekretär in reichgeschnitztem Rosenholz.

Verlautbarung. [382

Mittelst der im Monate Juni 1890 veröffentlichten Kundmachung ist als Schlusstermin zur Einsendung der

Konkurrenz-Skizzen
für die malerische Ausschmückung des Kunsthofes im Künstlerhause Rudolphinum zu Prag der 15. März 1891 festgesetzt worden.

In Folge mehrfacher aus Künstlerkreisen hervorgegangenen Wünsche sieht sich die Direktion der böhm. Sparkasse veranlasst, die Frist zur Vorlage der Skizzen für die malerische Ausschmückung des Kunsthofes im Künstlerhause Rudolphinum

bis zum 15. September 1891 Mittags 12 Uhr zu verlängern.

Die übrigen Konkursbedingungen werden aufrecht erhalten.

Prag, im November 1890.

Die Direktion der böhm. Sparkasse.

(Nachdruck wird nicht honorirt.)

Über die vor kurzem im Verlage von **E. A. Seemann** in Leipzig in sechster Auflage erschienene

Aesthetik von Carl Lemcke

enthält der Württemb. Staatsanzeiger vom 13. November a. c. eine längere anerkennende Besprechung, der wir folgendes entnehmen:

Wer philosophischer Schulung sich erfreut, sich wissenschaftlich mit Aesthetik beschäftigt und Muf hat, sich durch das Dornengestrüpp der strengen Fachlitteratur durchzuarbeiten, für den hat Lemcke nicht geschrieben. Dieser steigt weder in die Tiefen der Metaphysik hinab, noch konstruiert er ein kunstvolles System; über die schwierigsten Streitfragen führt er den Leser sachte hinüber und beträgt sich wie ein guter und angenehmer Conseur, der von einer Gesellschaft in welcher sich Damen befinden, gelehrte Streitigkeiten und bittere Polemik ferne hält. Aber weil er selbst diesem Streit der Gelehrten nicht ferne steht und die Unannehmlichkeiten, die er andern ersparen will, für seine Person durchkostet, so ist es für den Laien um so belehrender, ihm zuzuhören. Um es kurz zu sagen: wir halten unserer Lemcke Buch überhaupt keine das Ganze umfassende moderne Aesthetik, die man einem nach ästhetischer Anregung verlangenden gebildeten Leser empfehlen kann, wenn man nicht will, dass er nach den ersten gutwilligen Versuchen erlöge.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie compl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W., Potsdamerstrasse 5. **Josef Th. Schall.**

Ludwig Richter's Werke.

Rechstein, Märchenbuch. Taschenausgabe mit 84 Holzschn. nach Zeichnungen von L. Richter. 38. Aufl. Kart 1 Mk. 80 Pf.

Dasselbe. 4. illustrierte Prachtausgabe mit 187 Holzschnitten. Gebdn. m. Goldschn. 8 Mk.

Goethe, Hermann und Dorothea. Mit 13 Holzschnitten nach Zeichnungen von L. Richter. 2 Auflage. Gebdn. mit Goldschnitt 5 Mk.

Hebel, Allemanische Gedichte. Im Originaltext. Mit Bildern nach Zeichnungen von L. Richter. 2. Aufl. Kartonirt 3 Mk 50 Pf., gebdn. mit Goldschnitt 4 Mk.

Dasselbe, ins Hochdeutsche übersetzt von R. Reinick. 6. Auflage. Gebdn. mit Goldschnitt 4 Mk.

Richter-Bilder. Zwölf grosse Holzschnitte nach älteren Zeichnungen v. Ludwig Richter. Herausgegeben von G. Scherer. Kartonirt 6 Mk., herabgesetzt auf 3 Mk.

Der Familienschatz. Fünfzig schöne Holzschnitte nach Originalzeichnungen von Ludwig Richter. 2. veränderte Auflage Gebdn. 3 Mk.

Richter, Ludw., Beschauliches und Erbauliches. Ein Familienbilderbuch. 3 Auflage. Gebdn. 3 Mk.

Richter, Ludw., Goethe-Album. 40 Blatt. 2. Aufl. Gebdn. 3 Mk.

Richter-Album. Eine Auswahl von Holzschnitten nach Zeichnungen von L. Richter. 3. Ausgabe in 2 Bänden. In Leinen gebdn. mit Goldschnitt 30 Mk.

Tagebuch. Ein Bedenk- und Gedenkbüchlein für alle Tage des Jahres mit Sinnsprüchen und Vignetten von Ludwig Richter. 5. Auflage Gebdn. m. Goldschn. 3 Mk. 50 Pf.

Georg Wigands Verlag in Leipzig.

Kunsthandlung
Hugo Grosser, Leipzig.
Alleiniger Vertreter mit Musterlager der **Ad. Braun'schen unveränderlichen Kohlephotographien** nach Gemälden, Handzeichnungen und Skulpturen älterer Meister **aller Museen,** sowie nach den Gemälden **neuerer** u. **neuester** Meister des **Pariser Salons 1874—1890. Kataloge** über erstere und **vollständiger Miniaturkatalog** über letztere in ca. 4000 verkleinerten aber deutlichen Abbildungen z. Bestellen der grösseren Formate — **nicht verkäuflich** — stehen **auf Wunsch** zu Diensten. **Sorgfältigste Ausführung von Einrahmungen in festen Rahmen für die Wand, wie auch von Klapprahmen auf Staffeleien, das beliebige Rechseln gestattend. Schnellste Besorgung aller sonstigen Photographien u. Kunstblätter.** [255

W. Wenger. [497

Gypsformator in Ulm a. D.

empfiehlt seine Gypsabgüsse von **Syrlin'schen Chorgestühl** im **Münster** zu **Ulm.** Photographischer Katalog wird auf Verlangen übersandt.

Henriette Davidis' Schriften in jeder Buchhandlung vorrätig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 8. 4. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an

VOM CHRISTMARKT.

I.

Der Kampf ums Dasein auf dem Gebiete der Weihnachtslitteratur ist wieder heftig entbrannt. Die Heroldsrufe, welche die bunten, reich ausgestatteten Erzeugnisse verkündigten, haben sich in den letzten Wochen beträchtlich gemehrt, und an allen Ecken und Enden bewaffnen die Erzeuger der öffentlichen Meinung den Blick, um die neuen glänzenden Kometen am buchhändlerischen Himmel in hohen Augenschein zu nehmen, ihre Bahn zu berechnen und ihre Lichtstärke zu bestimmen. Unterdessen kreisen die Planeten des Büchermarkts, als da sind: Kochbücher, Märchenbücher, Romane, unaufhörlich weiter um die Sonne des allgemeinen Interesses und vollenden Umlauf auf Umlauf — einer der neuesten hat sogar in zehn Monaten fünfundzwanzigmal seine Bahn durchmessen — während die blendenden Erscheinungen der Prachtwerke, wenn das Perihel des 24. Dezembers vorüber ist, ihre langgestreckte Bahn wieder weiter eilen und allmählich ins Dunkel tauchen — entweder auf Nimmerwiederkehr oder um nach Jahresfrist mit geschwächter Helligkeit nochmals in Sonnennähe zu treten.

Ein geistreicher Franzose — was beinahe ein Pleonasmus ist — hat vor Jahren die Kometen einmal „riens visibles", sichtbare Nichtse, genannt wegen ihres geringen materiellen Gehalts, und auch in dieser Hinsicht besteht eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den Schweifsternen und den Prunkstücken der Litteratur. Der Litteratur? *Litterae* — Buchstaben, das ist eben jene Materie, deren sich die Erzeugnisse des Geschmacks immer mehr zu entledigen suchen, um einen schnellen Flug zu erlangen. Wie dem Körperlichen überhaupt, so haftet dem Körperlichen des Prachtwerkes, nämlich dem Texte, eine gewisse Schwere an, und die andern Eigenschaften der Materie, nämlich die Trägheit oder das Beharrungsvermögen, ja mitunter sogar eine gewisse Undurchdringlichkeit ist an den Texten wahrnehmbar. Immer mehr schwindet das Behäbige, Schwerfällige der alten Prachtfolianten; eine leichte, flotte Bauart wird beliebt, und doch soll sie zugleich nicht nur multum, sondern auch multa — nicht nur Bedeutendes, sondern auch Vielerlei bieten; denn hier heisst es:

> Ein Mann, der recht zu wirken denkt,
> Muss auf das beste Werkzeug halten

und ferner:

> Was hilft's, wenn Ihr ein Ganzes dargebracht!
> Das Publikum wird es Euch doch zerpflücken.

Nicht ohne Grund sind wir auf die Worte des Theaterdirektors geraten, der dem schwärmenden Poeten so wohlgemeinte Ratschläge erteilt. Denn einem Theaterdirektor verdankt das Werk, das „Die

Meininger"[1]) uns vorführt, in letzter Linie sein Dasein. So gut die Zeichnungen von C. W. Allers sind, die uns die glänzende Gesamtheit vorführen, die wir unter diesem Namen kennen: als letzter Abschiedsgruss der reisenden Mustertruppe möchten sie uns eher trübe als heiter stimmen. Dass diese Kunstwanderungen nicht mehr statt haben sollen, ist ein einigermassen beweglicher Gedanke, und unmöglich können uns die bunten Scenen der Allersschen Mappe auch nur entfernt dafür entschädigen. Vielleicht, dass der materielle Erfolg, den die Meininger in der letzten Zeit hatten, zu sehr ins Negative geriet; in der That, die Menge sucht ja immer mehr die Erschütterung des Zwerchfells im Theater, statt die des Herzens. Aber die Alltäglichkeit der Bühne ist selbst daran schuld. Man komme weniger oft, um öfter willkommen zu sein! Das Theater kann nur gehoben werden wenn es sich rar macht. Man lasse es nicht nur musterhaft, sondern auch selten sein, und es wird sich bezahlt machen. Doch genug von der Schauspielkunst an sich, die ja im Sinne dieses Blattes keine „bildende" ist, wenngleich der Schauspieler dennoch bildet und der Zuhörer womöglich dadurch gebildet werden soll.

Aus Wolffs „Lurlei". (Berlin, Grote.)

Allers hat uns in diesem Werke zum erstenmale etwas enttäuscht. Sieht man von der glänzenden Etikette ab, die ja den Erfolg schon verbürgt, so wird man bemerken, dass der treffliche Künstler nicht immer zu jener feinen Durchbildung gelangt ist, die seine früheren Cyclen auszeichnet; vor allem vermissen wir ein wenig jenen selbständigen Humor, der bei der Thätigkeit des Zeichners sonst fast allenthalben sich zu entfalten pflegte. Wir sehen auch hier die „bunte Welt", aber jene souveräne Betrachtungsweise, die Allers in den Cirkus- und Mikadobildern verriet, ist hier ein wenig zurückgetreten, wenngleich man zugestehen muss, dass die Blätter zeichnerisch kaum einen Rückschritt bemerken lassen. Ganz den alten jovialen Schilderer des Kleinstädtischen in der Grossstadt finden wir dagegen in der grösseren Mappe, die den Titel „Die silberne Hochzeit"[1]) trägt. Hier war der Künstler offenbar kein Fremder, sondern ganz zu Hause. Auf dem Titelblatte überrascht uns gleich die aufgeklebte silbergeränderte Einladungskarte, an der am 10. Januar stattfindenden Feier der silbernen Hochzeit des Herrn Heinrich Battelmann und seiner Gattin, Hamburg, Steckelhörn 3, teilzunehmen. Alsdann sehen wir Frau Battelmann, die eigenhändig die Einladungen adressirt. Wir lesen sogar auf der einen Adresse, dass der Verleger, Herr C. Boysen in Hamburg, auch mit einer Aufforderung bedacht wurde; er scheint indessen abgesagt zu haben, da er im Festgewühl später nicht auftaucht. Nun werden die Teilnehmer des Festes vorgestellt, umfassende Vorbereitungen getroffen, denen wir überall zusehen dürfen, endlich werden die einzelnen Stadien des Tages selbst mit kostbarem Humor geschildert, bis wir schliesslich mit den letzten Gästen befriedigt Abschied von der lustigen Gesellschaft nehmen. Sogar die Tafellieder, die Texte der kleineren Aufführungen und der grossen Tischrede des Jubilars dürfen wir mitgeniessen, und aus alle diesem erwächst schliesslich eine Art menschlichen Anteils an den Persönlichkeiten, die bei der Festlichkeit auftreten, wozu unter anderm die Familie Allers selbst gehört. Dieses gemütliche Element macht die Betrachtung der Mappe sehr anziehend. Kurzum das Werk ist ein treffliches Seitenstück zum „Klub Eintracht" und wird wie dieser allenthalben lebhaften Beifall finden.

So wohl wie zwischen den vier Wänden des Battelmannschen Paares kann es uns freilich nicht werden, wenn wir mit den Berliner Künstlern und Plauderern uns in dem Gewühl der Weltstadt an der Spree herumtreiben, das in dem Werke „Berliner Pflaster"[2]) sich uns offenbart. Im Gegensatz zu Allers, der uns Individuen vorführt, schwirren hier Typen, Gattungsfiguren aller Art durcheinander, bei Tage, bei Nacht, zu Lande, zu Wasser, bei der Arbeit, beim Vergnügen, zu Fuss, zu Pferde, in

1) Leipzig, F. Conrad. M. 20. —

1) Hamburg, Boysen M. 30. —
2) Berlin, Dr. W. Pauli. M. 20. —

Lumpen, in Samt, kurz in allen Gestaltungen. Von den Künstlern, die das Werk mit Augenblicksbildern versahen, verdienen vor allem Georg Koch, Gustav Brandt, Skarbina und L. Manzel Hervorhebung. Der spezifisch Berlinische Geist ist in dem Werke deutlich ausgeprägt, jener Geist, der schon in Chodowiecki's Stichen zu finden ist und seine feinste Blume in Menzels Zeichnungen erlangt hat. Auch die Plauderer verraten ihn, Hermann Heiberg nicht ausgeschlossen: es ist die Negation der Romantik, das Verscheuchen der warmen poetischen Stimmung. Überall finden wir Kritik, gedankenkühles Bestaunen

Aus Wolffs „Lurlei". (Berlin, Grote.)

Aus der Prachtausgabe von Wolffs „Lurlei". (Berlin, Grote.)

des Ungewöhnlichen und die stete Bereitschaft zur Verspottung der Unsicherheit und Unerfahrenheit. Auch die eigentümliche Gutmütigkeit des Berliners zeigt sich, die aus dem Gefühl der Überlegenheit entspringt, die der echte Berliner, der Beherrscher der Situation, stets mit sich herumzutragen geneigt ist. Man gewinnt aus dem Werke eine vortreffliche Vorstellung von dem Gewirre von Erscheinungen, die das Leben der Grossstadt ausmachen, denn die etwas mehr Menschenliebe beigemischt ist. Er schätzt nicht bloss das Typische, sondern das wirklich Individuelle; dies darzustellen ist seine Absicht, die freilich manchmal nur Absicht bleibt. Denn Hendschel steht mit einem Fusse noch in der romantischen Strömung, deren Elemente Mondschein, Waldesrauschen, Lautenklänge, Elfenspuk, Sehnsucht nach dem Wunder ist. Und so ist denn auch hier ein buntes Gemisch von Zeichnungen vorhanden, das

Aus dem Werke „Berliner Pflaster". (Berlin, Pauli.)

Mitarbeiter verstehen sich vortrefflich auf die Rolle des diable boiteux. Das Werk ist auf 20 Lieferungen zu je 1 Mark berechnet.

Gleichfalls als Schilderer wunderlicher Menschentypen, als gutmütiger Spötter ist *Albert Hendschel* wohlbekannt, in dessen reicher Hinterlassenschaft der Verleger M. Hendschel noch eine Nachlese gehalten hat und unter dem Titel „Allerlei" dem schaulustigen Publikum darreicht. (Preis M. 15.—). Hendschels scharfe Charakteristik wirkt wohl deshalb freundlicher als jene Berliner Bilder, weil seinem gutmütigen Spotte die Doppelnatur Hendschels, der ein künstlerisches Gegenstück zu Heinrich Heine, freilich ein bescheidenes, war, scharf heraustreten lässt. Wir finden eine Menge lustiger Scenen von der bekannten Art, daneben zarte Gestaltungen, die wie Illustrationen zu Eichendorff aussehen, manches von ausgesuchter Zierlichkeit, anderes ganz leicht skizzirt, eine Verschiedenheit, die den einheitlichen Charakter ein wenig stört.

In die volle Romantik tauchen wir dagegen mit dem Dichter Julius Wolff, der uns wieder einmal

ein Märchen aus uralten Zeiten, das von der Lurlei, auf seine Weise erzählt [1]). Wiewohl der Vater Rhein und sein Nixenhofstaat heraufbeschworen wird, hat der Poet doch versucht, das Wunderbare der Romantik etwas zu rationalisiren und unserm naturwissenschaftlichen Zeitalter, das so leidig viel nach berief, die Trägerin der romantischen Geisterstimme und ihre Umgebung sichtbar zu machen. Wiederum tritt in den Zeichnungen des geschätzten Künstlers eine prächtige Anmut der Linienführung zu Tage, die nie ins Weichliche oder Charakterlose fällt und daher dauernden Reiz auszuüben vermag. Angesichts

Aus dem Werke „Berliner Pflaster". (Berlin, Pauli.)

Ursache und Wahrscheinlichkeit fragt, den Sang von der Lurlei mundgerecht zu machen. Er suchte die zauberschöne Figur so menschlich als möglich zu gestalten, damit wir die Qual der Verlassenen mitempfinden und die etwas summarische Rache der Erbitterten verstehen möchten. Der Verleger hat dem zum Prachtwerke ausgeweiteten idyllischen Epos den modernsten Schmuck zu teil werden lassen, indem er den Künstler *Grot-Johann* dazu solcher Leistungen ist es zu bedauern, dass infolge von Überproduktion die Illustration an allgemeiner Schätzung einbüsst und nicht mit jener Sorgfalt betrachtet wird, deren sie hier wirklich würdig ist. Eine Fülle der lieblichsten Gestalten, der stimmungsvollsten Scenen schüttet der Künstler vor uns aus, und wir geben unbeschadet der Meinung Anderer den in Holzschnitt nachgebildeten Darstellungen vor den weichen Kupferdrucken ohne weiteres den Vorzug.

1) Berlin, Grote. M. 20. —

KÖLNER AUKTIONEN.

Auktion Menke. Am 27. und 28. Oktober 1890. Leider sahen sich die Besucher dieser Versteigerung sehr enttäuscht. Hatte man doch gehofft, mehrere echte *Rubens*, drei *Rembrandt* und noch so vieles andere zu sehen zu bekommen. Und was waren es? Kopien, Schulbilder, allerlei falsch bezeichnete Stücke ohne jeglichen Kunstwert. Das wenige Gute sei hier kurz erwähnt. Nr. 3. Später *Avercamp*, feines kleines Bildchen. (300 M.) Nr. 5. Der schwache *Beeldemaker* war *1681*, nicht 51 datirt. (520 M.) Nr. 8. Falsch bezeichnet; nicht *van Beyeren*. (400 M.) Nr. 9. Nette, frühe Landschaft, Art des *Maerten Ryckaert*. (60 M.) Nr. 10 und 11. Kopien nach *Sorgh* und *Ostade*. Nr. 12 war einst ein *Th. Wyck;* stark übermalt. (256 M.) Nr. 13. Recht guter *Dionys Verburgh*, aber dieser ist ein Meister fünften Ranges. (210 M.) Nr. 15. Stark übermalte Landschaft in der Art des *Looten*; die Bezeichnung schien hier falsch. (415 M.) Nr. 16 war wohl das beste Bild der Sammlung, wenn es auch kein *Brouwer* ist. Es ist nämlich ein sehr guter *Abr. Diepraem*, dessen Bilder in Kopenhagen (Moltke'sche Sammlung), Schwerin und Berlin photographirt sind, so dass jeder sich davon leicht überzeugen kann. (2000 M.) Nr. 17. Art des *Jac. van Spreeuwen*. (80 M.) Auch Nr. 19 war ein *D. Verburgh*, aber ein schlechter. (500 M.) Nr. 23 Kopie nach *Don*. (780 M.) Nr. 25. Echter *Duck*. (210 M.) Nr. 26. Veränderte Kopie nach *van Dyck*. (3300 M.) Nr. 30. Schlechter *Houthorst?* (610 M.) Nr. 31. Kopie nach *van Dyck*. (420 M.) Nr. 33. Kein *Fyt;* eher grosser, später *Lelienbergh*. (170 M.) Der *Heda* war falsch bezeichnet und keiner. Nr. 40. Moderne Fälschung nach *Hobbema*. (195 M.) Nr. 42. Schien mir ganz modern zu sein, aber recht nett gemacht. (70 M., billig.) Nr. 45. Echter *Coelenbier*. (200 M.) Nr. 47. Sehr grosser unangenehmer und zum Teil verdorbener *Lastman*. (260 M.) Nr. 48. Eklige Kopie nach dem bekannten *Lievens* in Braunschweig. (400 M.) Nr. 49. trug wie die meisten Bilder eine falsche Bezeichnung. Dazu war das von einem Amsterdamer Bilde kopirte Monogramm noch nicht einmal das des *Lundens*, sondern wurde vor Jahren dafür gehalten. Dagegen ist das Bild: Bauernkonzert recht interessant. Es muss von einem Haarlemer sein, der zwischen *Adriaen van Ostade* und *Jan Miense Molenaer* steht. Die Farbe sehr kräftig, wie das Helldunkel; etwa wie bei einem guten *Ostade* um 1645. Ich sah einmal in Karlsruhe ein Bild von *Matheus Berckmanns*. Daran dachte ich bei diesem Bilde. (86 M.!) Nr. 50. Echtes, aber spätes *Maes*-Porträt. (300 M.) Nr. 51. Schon 18. Jahrhundert. Nr. 54. Zweifelloser *Sybrant van Beest* 1651. Von der Bezeichnung war nur das Datum echt, vom übrigen sah man noch Spuren. Man sehe dessen Bilder im Haag, Rotterdam, Douai, etc. (210 M.) Nr. 55. Trefflicher *Schalcken*, hohe Qualität, aber indecentes Sujet. (Nur 330 M.) Nr. 56. Echter *Molenaer*, aber spät. (240 M.) Nr. 57. Schwacher *Klaes Molenaer*. (305 M.) Nr. 58. Guter, etwas verputzter *Moucheron*. Figuren von *Lingelbach*. (220 M.) Nr. 60. Sehr breiter, fast roher, später, aber echter *van der Neer*. War auch schon in einer Amsterdamer Auktion. (700 M.) Nr. 65. Recht feiner *Isaak van Ostade:* Kühe im Stall, schönes Helldunkel, warmer, brauner Ton. (950 M.) Nr. 67. Später *van der Poel*. (Nur 85 M.) Nr. 68. Sicher nicht die Porträts von *Paulus Potter* und Frau, aber das Bild ein echter *Pieter Potter*. (155 M.) Nr. 69. Charakteristischer *Willem de Poorter*, kleine Figuren. (250 M.) Nr. 70. Pasticcio nach einem frühen echten *Rembrandt* bei Konsul Weber, Hamburg. Nr. 71. ? ? (105 M.) Nr. 73 trug eine gefälschte Bezeichnung, gemacht nach dem echten *de Ringh* im Antwerpener Museum; aber das Stillleben war nicht schlecht und recht dekorativ. Vielleicht *M. Simons?* (760 M.) Nr. 75. Wieder falsch bezeichnet; schlechter *Momoers*. (210 M.) Die *Rubens*.... Schwamm drüber. Keine einzige dieser Kopien wurde verkauft. Nr. 85. Moderne Fälschung. (1030 M.!) Nr. 86. Marine von *Claes Claesz Wou* (vgl. die Bilder in Emden, kennbar an den hohen, langweiligen Wellen). (300 M.) Nr. 88 und 89 keine *Ryckaert*, aber zweifellos Bilder des sogenannten Pseudo-*van der Venne*,

Abbildung aus Hendschels „Allerlei". (Hendschel.)

von dem es Bilder in Braunschweig, Schwerin und Gotha giebt. Auch Dr. Scheibler erkannte diesen Meister sofort darin. Herr Hofstede de Groot sagte mir, in Göttingen seien auch zwei Bilder von diesem wohl vlämischen, etwas rohen, aber charaktervollen Künstler, deren *eines* ein aus den Buchstaben I.S.M.P. (letzteres = pinxit?) zusammengesetztes Monogramm und die Jahreszahl 1633 trage. Nr. 92. Ziemlich modernes Blumenstück, falsch bezeichnet. (Zurück.) Nr. 93. Kopie nach *Jan Steen.* (400 M.) Nr. 99. Kein *Teniers*, aber gutes Werk eines späteren Vlamen. (100 M.!) Nr. 100. Kopie Nr. 102. Etwas hartes, aber nicht verdienstloses Porträt. Ich habe mehr von diesem Meister gesehen, aber wer ist es? — Nur soll man so etwas nicht *Ter Borch* taufen. (70 M.) Nr. 107 war kein schlechtes Stillleben. Manier von *T. Sauts.* (33 M.!) Nr. 109. Das Kinderbacchanal von *Werner van Valckert*, dem Amsterdamer Porträtmaler, kannten wir schon von der Brüsseler Ausstellung. Nr. 114. Nicht *Verver*, sondern falsch *Verveer* bezeichnet. Schien mir von *P. van Soest* zu sein. Nr. 116. Echter, sehr guter *Klaes Molenaer*, dessen Monogramm man entfernt hatte, nur das *K* war übrig geblieben, interessant wegen des früheren Datums: 1651. Es erinnert an das schöne Bild von 1647 bei Generalkonsul Thieme in Leipzig. (450 M.) Nr. 118 und 119 schienen mir Wiederholungen von *Pieter van der Werff* zu sein, die Echtheit der Signaturen konnte ich nicht prüfen.

Auktion von Bodeck-Ellgau. 10. Nov. 1890. Die von Bodeckische Sammlung war uns nicht unbekannt. Schon einmal sah man sie (in München) versteigert, doch zum grössten Teil wieder zurückgezogen. Das Hauptbild, der frühe *Rembrandt*, war noch in diesem Frühjahr in Berlin ausgestellt. Sonst enthielt die Sammlung kaum etwas Hervorragendes. Nr. 3. *Amigoni*, Scene aus Tasso. (960 M.) Nr. 5. *H. van Balen* bezeichnetes Werk, Moses und Aaron vor Pharao, genau wie ein grosser *Fr. Francken.* (110 M.) Nr. 12 und 13. Holländische Porträts um 1660, recht gut, (nach Bode vielleicht von *van den Tempel*) (66 und 65 M.) Nr. 14. Echter *Brakenburgh*, schien etwas geputzt. (155 M.) Nr. 25. Angeblich echter *Albrecht Dürer*, nach einigen Kennern ganz übermaltes und verdorbenes Original, nach andern auch nicht einmal dieses. (13 400 M.) Nr. 28 30. Keine *Elsheimer.* (71 M., 71 M. und ?) Nr. 33. Kein *Aart de Gelder*, sondern entschieden *Chr. Paudisz;* die dünne, transparente Malweise und sein feines Grau sprechen bestimmend für dessen Urheberschaft. Leider nicht sehr gut erhaltenes, aber hübsches Bild, fein im Ton. (2700 M.!) Nr. 36. Unbedeutender und etwas verdorbener *G. Houckgeest:* das Delfter Mausoleum. (880 M.) Nr. 37. Altdeutsch. (1750 M.) Nr. 43. Könnte von dem seltenen Amsterdamer Maler *Carel van Savoy* sein. (305 M.) Nr. 44. Vielleicht *Kneller?* (100 M.) Nr. 50 und 51 waren recht gute Gemälde, schienen mir aber von holländischer Hand in Italien gemalt zu sein. Ein Künstler wie *Jacob van Loo* z. B. hätte so etwas malen können. Fast schöner noch als die lebensgrossen Figuren waren die Blumen und Früchte, gleichfalls von im Süden geübter niederländischer Hand. (1000 und 950 M.) Nr. 52. Schlechter *Griffier.* (510 M.) Nr. 55 und 56. Keine *Mierevelt.* Vielleicht von *W. de Geest.* (155 und 165 M.) Nr. 57 und 58. Sonderbare vlämische Bilder aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Die Bezeichnung *Miris F* kam mir bedenklich vor. (960 und 920 M.) Nr. 60 und 61 waren recht gute *de Momper;* besonders Nr. 60: Ansicht von Antwerpen mit dem Turm der Kathedrale, von der Schelde aus. (185 M.) Dieses Bild hätte ich der Antwerpener Galerie gewünscht. Aber es scheint, dass man dort nur sehr „teure" Bilder kauft und sich nicht um die historische Seite des Sammelns kümmert. Wie gut könnte man noch in dem neuen grossen Antwerpener Museum die kleineren Meister dieser Schule mit guten Exemplaren vertreten lassen! Nr. 67 und 68 waren wohl keine *Porcellis*, dessen feiner grauer Ton hier fehlte; aber es könnten Arbeiten seines Zeitgenossen *Aert van Antum* sein, der z. B. mit zwei Bildern im Ryks-Museum repräsentirt ist. (Jedes 140 M.) Nr. 69. Echtes, feines, gut erhaltenes Frauenporträt von *Jan van Ravesteyn.* (520 M., Graf Stroganoff, Rom.) Nr. 70. Der bekannte frühe *Rembrandt* u. a. in Bodes Studien gewürdigt; wir kennen mehr als eine Studie für diesen Paulus. Das Bild ist bedeutender und schon besser als der Stuttgarter Paulus von 1627. Vielleicht ist es auch 1—2 Jahre später gemalt. Es wurde für 17 100 M. für das Germanische Museum in Nürnberg erworben. Nr. 71, die betende Alte, war meines Erachtens eine schwache Arbeit des Rembrandtschülers *C. van Renesse* und erinnert sehr an ein ähnliches Bild bei Herrn Dr. van der Burgh im Haag. Nur ist dieses Werk viel geringer, wahrscheinlich eine Jugendarbeit. (500 M.) Weshalb für Nr. 73, dem *Ribera* zugeschrieben, aber wohl eine deutsche Nachahmung ohne jeden Kunstwert, 4000 M. bezahlt wurden, blieb mir rätselhaft. Nr. 76. Studienköpfe, von oder nach *Rubens* (980 M.) Nr. 77. Kein *Rubens*, aber treffliches, charaktervolles

Bild; könnte von der Hand des *C. Schut* sein. (1660 M.) Nr. 78 Sehr geistvolles Porträt, aber von wem? (500 M.) Nr. 80. Buntfarbige, von *van Dyck* beeinflusste Madonna von *Sandrart*, 1648 gemalt (370 M.) Nr. 81. Kreuzabnahme, bezeichnet: *Ghysbert J. Sybilla Ao. 1647*. Das nicht schöne, aber doch merkwürdige Bild, unruhig, bunt in der Farbe, mit ausgesprochenem Helldunkel, lässt uns diesen Bürgermeister-Maler aus Weesp als von *Rembrandt* beeinflusst erscheinen; das Werk machte auf mich zuerst den Eindruck eines grossen, guten *de Wet*. (1350 M.) Nr. 83. Kein *Ter Borch*, vielleicht *Rootius*, von dem es zahlreiche ähnliche Porträts giebt im Museum von Hoorn. (105 M.) Nr. 90. Hexensabbat von *Fr. Francken dem jüngeren*. Irrtümlich dem *Seb. Vrancx* zugeschrieben, der nie so etwas gemalt hat. (210 M.) Nr. 91. Christi Einzug in Jerusalem. In der Art des *Moeyaert*, aber auch von *Hiob Berckheyde* sah ich ähnliche biblische Motive (270 M.)

Auktion von der Ropp etc. 11. Nov. 1890. Nr. 4 falsch *A. v. B.* bezeichnet; von dem Stilllebenmaler *F. v. S.* von dem u. a. in Braunschweig ein Bild zu finden ist. (210 M.) Nr. 6 und 7, dem *Bol* zugeschrieben. (610 und 780 M.) Nr. 10. Kein *van de Cappelle*, eher jünger. (520 M.) Nr. 16. Echter *Benjamin Cuyp*. (190 M.) Nr. 17. Sehr schöner, feiner, durchsichtiger *C. Decker* vom Jahre 1653. Mit blaugrünen Tönen wie *Dubois*. Trefflich erhalten, eins seiner besten Werke. (3000 M., Konsul Weber.) Nr. 18. Sehr hübscher, früher (1630) *Droochsloot*, mit sehr feinen Figuren, leider in der Luft schlecht restaurirt. (300 M.) Nr. 19. Hübscher, kleiner Strand von *Dubbels*. (510 M.) Nr. 21. Breiter *Dusart*. (420 M.) Nr. 26. Echter *van Goyen*, aber etwas geputzt. (650 M.) Nr. 26 A. Recht tüchtiges Pasticcio nach *Frans Hals*, wohl 19. Jahrhundert (zurückgezogen). Nr. 28. Schlechter, roher *P. Claesz*. (530 M.) Nr. 29 Es gab sehr gestrenge Kritiker, welche dieses Bild für neu hielten. Mit bestem Willen konnte ich nicht beistimmen. Ich halte es für eine gute Arbeit des um 1650 in Amsterdam thätigen *Jan van de Velde*, von dem die National Gallery in London und das Brüsseler Museum Bilder besitzen. (560 M. Dahl, Düsseldorf.) Nr. 30 könnte ein *Cornelis de Heem* sein. (300 M.) Nr. 31. Ob die Bezeichnung *J. de Heem* echt ist? Aber das Bild ist prächtig und gewiss der Hand des *Jan de Heem* würdig. (1510 M. Dahl, Düsseldorf.) Nr. 35. Angeblich *van der Helst*. (3000 M.) Nr. 45. Dunkele, braune Landschaft des seltenen *Johannes Meerhout*. (330 M.) Nr. 49 und 50 sehr schöne, aber sehr stark geputzte Bildnisse des Amsterdamer Porträtmalers *Cornelis van der Voort*, 1618 datirt. (Jedes 1050 M.) Nr. 52 und 53. Zwei hübsche, frühe *Jan Molenaers*, um 1630 entstandene, lustige Kindergruppen. Beide Werke verraten auf das deutlichste den Einfluss des *Frans Hals* auf unsern Meister. Der Ausdruck des Lachens von dem Knaben auf dem ersteren, von dem reizenden Mädchen auf dem letzteren ist ihm sehr gut geglückt. Diese Bilder kamen erst kürzlich aus England, und stammen ebensowenig wie etwa die Hälfte dieser Gemälde aus dem Schlosse Schadow. (1850 und 1500 M.) Nr. 56 und 57. Zwei gute Bildnisse des Haagschen Bildnismalers *Johannes Westerbaen des jüngeren* (1661). (405 M.) Nr. 58. Es ist sehr fraglich, ob dieses stark mitgenommene Porträt ein *Moro* ist. Ähnlichkeit mit Karl V. ist da, aber auch, dass dieser Fürst hier abgebildet ist, steht nicht ausser Zweifel. (2900 M.) Nr. 62 war wohl ein hübscher später *Moucheron*, die Figuren schienen aber nach *van de Velde* kopirt, was auch wohl der Fall sein muss, wenn das Datum 1684 richtig auf dem Bilde gelesen ist. (820 M.) Nr. 63. Guter, bezeichneter *Pieter Molier*. Dieser Marinemaler erinnert oft stark an *Simon de Vlieger*. Man muss daraufhin dessen Bilder und deren Signaturen genau prüfen. Über Nr. 68 war die Meinung sehr verteilt. Lange galt *Jan Pinas* als der Maler dieses Tryptichons und noch jetzt waren namhafte Kunstkenner dieser Ansicht. Fragweise nenne ich *Adriaen van Nieulandt* und denke an dessen schönes, grosses Bild auf dem Amsterdamer Rathause, dessen Bilder in den Hannoverschen Sammlungen etc. (1350 M., Konsul Weber.) Nr. 69. Kopie nach Raffael wurde mit 4000 M. gut bezahlt. Nr. 75 war eine der malerischsten, besten Arbeiten des Haagschen Fischmalers *Pieter de Putter*, welches um 160 M. entschieden zu billig fortging. Nr. 80. Schöne Landschaft von *Jacob Salomonsz Ruisdael*, dem Vetter des grossen *Jacob van Ruisdael*. Es freute mich aufrichtig, zu sehen, wie alle Kenner und mehrere Kunsthändler schon sofort diesen Künstler in diesem Werke erkannten und nannten. Ein schönes Bild des Meisters ist u. a. bei Generalkonsul Thieme zu Leipzig und im Rotterdamer Museum; die Amsterdamer Galerie erwarb kürzlich eines seiner grössten Werke, welches sehr deutlich den Einfluss seines Vaters *Salomon* verrät und sein Monogramm und die Jahreszahl 1665 trägt. (2000 M. Geheimrat Michel, Mainz.) Nr. 84. Eine dem *Andrea del Sarto* zugeschriebene Madonna. (?) 3700 M. Nr. 87. Grosse, gute Landschaft des Namens *Jan Siberechts* (1675), etwas kalt, scheinbar stark geputzt. (860 M.) Nr. 92.

Trefflicher *Tilborgh*, leider ein sehr wenig ansprechendes Sujet — mit Messern sich bekämpfende Bauern, — sehr gut erhalten. (1600 M.) Nr. 96. Echte kleine Studie von *Willem van de Velde*, ein Schiffsbrand. (230 M.) Nr. 98. Madonna, in der Art des *Luini*. (1605 M.) Nr. 99. Luineske Madonna. (500 M.) Nr. 100. Delfter Kirche von *van Vliet*. (410 M.) Nr. 104. Ziemlich schwacher später *Jan Weenix*. (1000 M.) Nr. 108. Weder *Wijckersloot* noch *Hugo Grotius*, aber treffliches, grossartig aufgefasstes männliches Bildnis auf grauem, ziemlich hellem Grunde von dem älteren *Jan Westerhuen*, bezeichnet *J. W. Ao. 1643*. Man spürt die Nachbarschaft, vielleicht Lehrerschaft des *Ravesteyn*; sehr tüchtige Malerei. (2550 M., Graf Stroganoff.) Nr. 109. Netter kleiner *Zeeman*. (150 M., Konsul Weber).

Sammlung Dr. Weinhagen etc. etc. (!!)[1]). Von diesen Bildern waren nur *ausnahmsweise* die Attributionen richtig. Nr. 116 war ein echter, grosser *de Momper*. (10 M.) Nr. 119 ein recht hübsches, grosses, dekoratives Stilleben in der Art des *Adriaen van Utrecht*. (1000 M.) Nr. 121. Art des *Bylert*, Honthortschule. (160 M.) Nr. 122. War falsch *A. v. Borsum* (sic) bezeichnet, das Bild ist ein echter *Pieter van Asch*. (92 M.) Nr. 123. Neues Bild. (120 M.) Nr. 124 ein echter *Peter Brueghel junior*. Nr. 127. Wer ist doch dieser Landschafter *J. O. C.* (J wodurch ein O.)? Ich habe schon an *Joachim Camphuysen* gedacht. Auf der Düsseldorfer Ausstellung sah man zwei Bilder von ihm. Sie stehen etwa einem frühen *Alex. Keirincx* nahe. (125 M.) Nr. 129—130. Schlechte Kopien nach *Bylert*. Nr. 131. Soll *H. v. D.* bezeichnet sein; das Bild sah aus wie eine gute Kopie nach *Snyders*. (20 M.!!) Nr. 132. Geschickt gefälschte Inschrift: *J. Duck;* das Bild zweifellos ein verputzter *Jan Olis*. (160 M.) Nr. 133. Art des *van der Lamen*. (130 M.) Nr. 136 recht gute alte Kopie nach *Fyt*. (500 M.) Nr. 137. Croûte. (105 M.) Nr. 138. Modernes Bild. (365 M.) Nr. 139 langweiliger *F. H. Maas*. (135 M.) Nr. 141. *Jan Vonck*. (75 M.) Nr. 143. Kopie nach *Fr. Hals*. (26 M.) Nr. 146. Sicher *J. P. Gillemans*. (95 M.) Nr. 147. Interessantes Bild, der Brand von Troja. Um 1625 gemalt. Sah kürzlich im Handel ein ganz ähnliches Gemälde, welches die Bezeichnung: *Joannes Nesscher* trug. Dieser Maler ist in Amsterdam um 1620 thätig gewesen. Aber dieses Bild ist noch besser, besonders in der Zeichnung. (275 M.) Nr. 149. Sehr hübsche *Hobbema*-Fälschung; allerliebstes Bild. (245 M.) Nr. 152. Eine kuriose Susanna im Bade, könnte von *Ter Brugghen* sein. (275 M.) Nr. 156. *Catharina Knibbergen* war die Tochter des Malers *François Knibbergen*. Wer hat die Katalognotiz erfunden, sie sei *van Goyens* Tochter? Übrigens habe ich die Bezeichnung nicht sehen können und sah das Bild genau wie ein *François Knibbergen* aus. (95 M.) Nr. 160. *Vercolje*. (190 M.) Nr. 161—162. Schlechte späte *Molenaers*. (80 u. 85 M.) Nr. 163—164. Zwei sehr hübsche kleine *de Mompers*. (85 M.!) Nr. 165 war eine sehr echte aber schlechte Landschaft des *Jan Looten* (105 M.) Nr. 167. Sehr schöne, grossartige Mondscheinlandschaft, aber kein *van der Neer*. Ein ganz ähnliches Bild, noch schöner, besitzt die Thiemesche Stiftung im Museum zu Leipzig, welches *J. B.* bezeichnet ist. Die Malweise ist breit, kräftig, pastos; der Grundton braun, ein warmes Braun. Hoffentlich lernen wir diesen sehr tüchtigen Meister, um 1640 thätig, näher kennen. (515 M., Dr. Eisenmann.) Nr. 171. Guter *Quast*. Beinahe dasselbe Bild, aber geringer, wurde einmal für die Galerie im Haag angekauft. Dieses Exemplar ist besser und farbiger. (355 M., Prof. Pagenstecher.) Nr. 172. Fälschung, aber kein schlechtes Bild. (100 M.) Nr. 175 ist J. S. bezeichnet. Ich sah mehr Bilder dieses *J. S.* Wer ist es? vielleicht *Johannes Spruijtert?* Dieses 1636 datirte Bild sah aus wie ein schlechter, roher *C. Saftleven*, dem es zugeschrieben war. Nr. 184 Kopie nach *Teniers*. (910 M.) Nr. 192 schliesslich noch ein recht belehrendes Bildchen. Es sah aus wie ein später, schlechter *Palamedes*, rote Gesichter, etwas flüchtig gemalt. Aber es trägt die Bezeichnung: *A. Westervelt*. Allgemein wurde ausgerufen: Wie viele *Westervelts* mögen in *Palamedes* umgetauft sein! Und wie hübsch lässt sich die Signatur dazu benutzen! Das A kann man gleich stehen lassen. Nr. 194 war ein echter *A. Beggin*, der als solcher in Amsterdam schon in einer Auktion vorkam (345 M.)

A. BREDIUS.

1) NB. Das meiste war et cetera.

KUNSTLITTERATUR.

* Das „*Landhaus*" der ehemaligen steierischen Stände in *Graz* ist eines der wertvollsten und bedeutendsten Baudenkmale der Renaissance in den österreichischen Alpenländern. Nachdem es durch zahlreiche verständnislose Veränderungen, namentlich in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, sehr verunstaltet worden war, ist es nun auf Beschluss des Landtages und unter der Oberaufsicht des kunstsinnigen Landeshauptmannes Grafen *Gundaker Wurmbrand* dem ursprünglichen Plane gemäss wieder hergestellt worden. Aus diesem Anlasse hat der Professor an der Grazer technischen Hochschule, Regierungsrat *Joseph Wastler*, eine Monographie über die Baugeschichte und künstlerische

Bedeutung des Landhauses herausgegeben, der eine historische Darstellung des steierischen Ständewesens und der Ereignisse, deren Schauplatz das Landhaus war, von dem Landesarchivar Regierungsrat *Joseph v. Zahn* beigegeben ist. Die mit Kunstbeilagen reich ausgestattete Publikation ist im Verlage von *Carl Gerolds Sohn* in Wien erschienen. Regierungsrat Wastlers Arbeit ist ein Beitrag zur Geschichte der Kunstthätigkeit in Steiermark, indem er nachweist, wie zahlreiche Künstler italienischer Herkunft im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert in Steiermark thätig waren und den Bauten im ganzen Lande den Charakter der italienischen Bauweise gaben. Am Landhause weist er zunächst Spuren ältester deutscher Frührenaissance nach und schildert dann den im Jahre 1557 begonnenen Neubau des Landhauses, das der Festungsbaumeister *Domenico de Lalio* aus Lugano im Stil der italienischen Frührenaissance erbaute, deren Formen sich von da aus über ganz Steiermark verbreiteten. Heute sind von Lalios Bau allerdings nur mehr die eine Fassade und die Loggien im Hofe erhalten, deren harmonische Gliederung und stilgerechte Wiederherstellung die beigegebenen Kunstblätter erkennen lassen. Regierungsrat Wastler beschreibt dann die eiserne Brunnenlaube im Hofe des Landhauses, die er als eines der schönsten Werke der Renaissance auf deutschem Boden bezeichnet, die Landhauskapelle und das landschaftliche Zeughaus, das, obwohl von dem italienischen Baumeister Antonio Sollar in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ausgeführt, doch den Stilcharakter der deutschen Renaissance zeigt und dessen zwei barocke Fassadenhöfen zu den schönsten in Deutschland gehören. Mit Recht bezeichnet der Verfasser den merkwürdigen Bau als ein natürliches Museum der Kunstthätigkeit in Steiermark vom Beginn des sechzehnten bis zur Mitte des achtzehnten Jahrhunderts.

* *Zur Enthüllungsfeier des Berliner Lessing-Denkmals* hat Herr Geh. Justizrat Karl Robert Lessing in Berlin eine Prachtausgabe der „Minna von Barnhelm" drucken lassen, welche ein würdiges Gegenstück zu der von demselben Herausgeber in pietätvoller Erinnerung an seinen grossen Vorfahren 1881 veranstalteten Nathan-Ausgabe bildet und auch, wie diese, nicht für den Handel bestimmt ist. Der in einem reizvollen Rokokoeinband erscheinende starke Quartant ist von W. Drugulin in Leipzig mit Typen, welche gegen Ende des 18. Jahrhunderts geschnitten sind, auf Büttenpapier gedruckt und mit stilgemässen Titel- und Kopfvignetten ausgeziert. Als Titelkupfer schmückt ihn ein gelungener Stich von *G. Eilers* nach Lessings in Berlin befindlichem Brustbilde von *Anton Graff* (v. Sept. 1771). Dem Texte liegt der erste Einzeldruck des Lustspiels vom Jahre 1767 zu Grunde, unter Zuziehung der im Besitze des Herausgebers befindlichen Originalhandschrift, von welcher auch ein Blatt in Heliogravüre beigegeben ist.

m. *Geselschap.* Eine der umfangreichsten Schöpfungen, welche in der Reichshauptstadt den kommenden Geschlechtern von der Erhebung der preussischen Herrscher zur deutschen Kaiserwürde monumentale Kunde geben wird, ist nahezu vollendet: an den prächtigen Schmuck des Kuppelraumes in der „Herrscherhalle" des Berliner Zeughauses, die noch auf Kaiser Wilhelms I. Anordnung in eine „Sieges- und Ruhmeshalle" umgewandelt wurde, legt man jetzt die letzte Hand. Noch hemmt ein grosses Malergerüst die Umschau, noch harren die Eingangshallen ihrer gewaltigen Vorhänge, noch steht das Piedestal leer, welches bestimmt ist, das Bronzestandbild Kaiser Wilhelms I. aufzunehmen, aber die malerische Ausschmückung der Wände und der Decke ist beendet, und mit ihr derjenige Teil dieses Werkes, welcher den grössten Anspruch auf kunsthistorischen Wert besitzt: der Cyklus der Deckengemälde, die langjährige Arbeit *Friedrich Geselschaps.* Kein Zweifel, dass diese Schöpfung die moderne Kunstkritik noch vielfach beschäftigen wird. Schon als ein Hauptdenkmal moderner Monumentalmalerei hat sie auf allgemeine Beachtung Anspruch, und eine Zeitschrift vor allem, welche dem Kunstleben der Gegenwart gewidmet ist, wird in diesem Werke zur Zeit der endgültigen Fertigstellung ein bedeutungsvolles Stoffgebiet erblicken. Schon über die einzelnen Studien der Arbeit aber sind bereits zahlreiche Berichte und Notizen in die Öffentlichkeit gelangt, und jetzt liegt ferner aus der Feder *Lionel von Donops* ein Aufsatz über den gesamten Cyklus mit dem Titel: „*Friedrich Geselschap und seine Wandgemälde in der Ruhmeshalle*" (Berlin. R. Wagner, 1890. gr. 8°. mit 5 Abbildungen) vor. Die Biographie des Künstlers und eine schwungvolle Beschreibung der Gemälde bilden hier die Basis für den rückhaltlosen Ausdruck der Bewunderung. Die Schrift ist ein Dankeswort des Verfassers an den Meister. „Im weiten Umkreis der Kunst hat kein Werk einen tieferen Eindruck in mir hervorgerufen, als Ihr Cyklus in der Ruhmeshalle" — so lautet der erste Satz der Widmung, und das Schlusswort vergleicht Geselschaps Schöpfung mit „einer der unterblichen Symphonieen Beethovens". — Eine Kritik der Kritik ist hier nicht angebracht; sie würde der demnächst zu erwartenden selbständigen Besprechung der Bilder in der Zeitschrift für bildende Kunst vorgreifen, aber schon jetzt erscheint es angemessen, auszusprechen, dass Donops Würdigung des Gelesteten besonders da, wo sie die rein künstlerische Seite der Lösung, die Komposition der Bilder und ihre Anpassung an den architektonisch gegebenen Raum ins Auge fasst, wohl das allgemeine Urteil voraus verkündet. Die Aufgabe der Monumentalmalerei ist in dieser Schöpfung zweifellos glänzend durchgeführt, und die Bewunderung dieser Leistung wird durch den Hinweis darauf, dass der Künstler sich häufig sehr eng an „berühmte Muster" anschloss, nicht beeinträchtigt. Die Bekämpfung des „verwilderten Naturalismus", die eindringliche Mahnung „an die Zucht und Weihe der monumentalen Kunst" — darin gipfelt in der That die Bedeutung, welche diese Wandbilder in der deutschen Kunstgeschichte dauernd bewahren werden. Ob Geselschaps Werk gedoch auch, wie der Verfasser hofft, „die Gegner allegorischer Komposition sich zu Freunden erwerben" wird, vor allem aber, ob die hier versuchte Verbindung von Allegorie und historischer Treue, von zeitgenössischen Porträts und halb idealem, halb fernster Vergangenheit angehörendem Kostüm, allseitiges Lob und Volkstümlichkeit zu erringen vermag, möge im Hinblick auf die selbständige Beurteilung hier vorerst unentschieden bleiben. Jedenfalls wird nicht nur der Künstler, sondern auch Kritik und Publikum dem Verfasser dafür Dank zollen, dass er in so kundiger und beredter Weise Verständnis und Teilnahme an dieser Schöpfung gefördert hat.

TODESFÄLLE.

*** *Der schweizerische Genremaler Franz Buchser* ist am 24. November in seiner Vaterstadt Solothurn gestorben. Sein Hauptwerk „Flutgefangen an der Küste von Irland" befindet sich im Museum zu Basel.

KONKURRENZEN.

*** *Für eine Kaiser Wilhelm-Gedächtnis-Kirche in Berlin,* die auf der Kreuzung des Kurfürstendammes, der Hardenberg- und Tauenzienstrasse errichtet werden soll, war

eine freiwillige Konkurrenz ausgeschrieben worden, an welcher sich folgende Architekten beteiligten: Baumeister *Doffiein*, Architekt *Griesbach*, Stadtbauinspektor *Jaehn* (Magdeburg), Baurat Professor *Kühn*, Baurat *Kyllmann*, Regierungsbaumeister *O. March*, Baurat *F. Schulze*, Baurat *Schwechten*, Baumeister *Schring*. Es handelte sich zunächst nur um die Einreichung von Bauskizzen, welche von sämtlichen Beteiligten in künstlerisch hervorragender Weise ausgeführt worden sind. Die Pläne wurden dem Kaiser und der Kaiserin zur Auswahl vorgelegt und drei derselben, die von den Architekten Schwechten, Kyllmann und Doffiein, als diejenigen bezeichnet, welche den gestellten Anforderungen im höchsten Masse entsprachen. Der Kaiser und die Kaiserin bestimmten den Schwechtenschen Plan zur Ausführung. Der Grundriss dieser im romanischen Stil gehaltenen Kirche zeigt im wesentlichen die Form eines lateinischen Kreuzes mit vorgelegter Gedenkhalle. Die drei Portale der Vorderfassade führen zunächst in die Halle und von hier in die durchweg gewölbte Kirche. Über der Mitte der Halle erhebt sich der Hauptglockenturm, welcher von zwei kleineren begleitet wird, bis zu einer Höhe von über 80 Meter. Der polygonale Chor ist durch Giebelaufbauten, einen äusseren Umgang und ein mächtiges Dach hervorgehoben und wird überdies von zwei Türmen eingefasst. Der Bau soll in Tuffstein ausgeführt werden. Für den Bau der Kirche hat sich ein grosses Komitee unter dem Vorsitze des Ministers des königlichen Hauses, von Wedell, sowie ein kleineres unter dem Vorsitze des Kaufmanns R. von Hardt gebildet. Die Mitglieder der Kommission, welche sich seiner Zeit zur Errichtung des Obelisken für Kaiser Wilhelm auf dem Potsdamer Platz gebildet und mit der Ausführung den Baurat Kyllmann betraut hatte, beabsichtigen, da letzterer Plan aufgegeben, die von ihnen gesammelten Mittel in besonderer Weise für den Bau der Kirche zu verwenden.

PERSONALNACHRICHTEN.

⊙ *Der Direktor der Berliner Gemäldegalerie Geheimer Regierungsrat Dr. Julius Meyer* hat aus Gesundheitsrücksichten sein Amt niedergelegt. Bei seinem Scheiden ist er vom Kaiser durch die Verleihung des roten Adlerordens zweiter Klasse mit Eichenlaub ausgezeichnet worden. Dr. Meyer hat seinen Wohnsitz in München genommen, von wo er 1872 nach Berlin berufen worden war. Der glänzende Aufschwung, den die Berliner Gemäldegalerie während der letzten anderthalb Jahrzehnte genommen hat, wird in erster Linie seiner Thätigkeit im Verein mit der seines Mitarbeiters W. Bode verdankt.

* *Julius v. Payer*, der Maler und Nordpolfahrer, hat seinen bleibenden Wohnsitz in Wien genommen und ist gegenwärtig mit der Ausführung eines grossen Gemäldes beschäftigt, welches Kaiser Franz Joseph für das kunsthistorische Hofmuseum bestellt hat. Das Bild stellt eine Scene aus dem an Beschwerden reichen Rückzuge der österreichisch-ungarischen Nordpolexpedition vom Franz Josephs-Lande dar. In Wien ist dem Maler Gelegenheit geboten, sein Werk mit einigen Porträts seiner ehemaligen Gefährten auszustatten. Das Bild wird in demselben Dimensionen gemalt, wie die vier Franklinbilder. Payer beabsichtigt, den ganzen Franklincyklus bei nächster Gelegenheit im Wiener Künstlerhause auszustellen, da nur die „Bai des Todes" dem Wiener Publikum bekannt ist.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

— Über die *erste italienische Architekturausstellung*, welche in *Turin* am 28. September eröffnet wurde, bringt das Berliner „Centralblatt der Bauverwaltung" in seiner Nr. 43 d. J. einen Bericht aus der Feder des Mailänder Architekten *Luca Beltrami*, welchem wir das Nachstehende entnehmen. „War der Gedanke, eine nur auf die Architektur beschränkte Ausstellung zu veranstalten, an sich schon gewagt, so musste der Umstand, dass bereits im nächsten Jahre in Palermo eine allgemeine nationale Ausstellung stattfinden soll, neue Zweifel an dem Gelingen des Unternehmens erwecken. Dennoch übertraf der Erfolg die Erwartungen, wenngleich nicht ganz Italien dem Rufe des Turiner Ausschusses entsprochen hat. Die Ausstellung gliedert sich nach vier Abteilungen: 1. Alte und neuere Kunst, Wiederherstellungen und Aufnahmen geschichtlicher Denkmäler. Entwürfe und neuere Bauausführungen. 2. Auf die Architektur bezügliches Kunsthandwerk. 3. Architektonische Veröffentlichungen einschl. Photographien. 4. Baupolizei und Gesundheitstechnik. Die erste Abteilung ist zwar als ein erster Versuch zu beurteilen, dieser kann aber nach der Zahl der eingelaufenen Gegenstände als glücklich gelungen bezeichnet werden; die anderen Abteilungen, besonders die zweite, sind nur unvollständig beschickt. Von der ersten Abteilung ist innerhalb der Gruppe: „Alte Kunst" die Sammlung von Zeichnungen und Modellen, welche das Unterrichtsministerium nach den Landesteilen geordnet ausgestellt hat, von besonderer Wichtigkeit. Sehr bemerkenswert sind die Aufnahmen von A. d'Andrade von der Porta soprana in Genua, denen sich zum Vergleiche Studien der Befestigungen von Aigue-morte (bei Nimes) anschliessen, ferner die archäologischen Untersuchungen desselben Künstlers über den Palast S. Giorgio in Genua und den Palast Madama in Turin, welch letztgenannter, wie d'Andrade nachweist, sich über einem der vier Thore des römischen Mauergürtels der Stadt erhebt. Die Wiederherstellungsarbeiten, welche in den letzten zwanzig Jahren am Dogenpalast in Venedig ausgeführt wurden, sind in zahlreichen Zeichnungen vorgeführt; auch ist ein Holzmodell der Bogenaussteifungen, durch welche die Auswechelung der schadhaften Säulen des Portikus und der Loggia ermöglicht wurde, beigegeben. Die Arbeiten an der S. Markuskirche sind in einer Sammlung von Zeichnungen und Photographien vertreten, welche die in den letzten Jahren gemachten Fortschritte in der Art und Weise der Wiederherstellung alter Bauwerke erkennen lassen. Die Ausgrabungen in Pompeji haben eine Reihe farbiger Tafeln und einige Holzmodelle der hervorragendsten Denkmäler geliefert. Andere Wiederherstellungen von geringerem Umfange sind die Loggia della Mercanzia in Bologna, das Baptisterium in Pistoja, die Kathedrale von Savona, der Palazzo dei Giureconsulti in Mailand, die Bedachung des Domes von Orvieto u. a. m. Unter den geplanten Wiederherstellungen ist besonders anziehend diejenige des Stadthauses in Orvieto, über welches die Architekten Fumi und Zampi eine eingehende kunstgeschichtliche Monographie verfasst haben. Von der Gruppe: „Aufnahmen geschichtlicher Denkmäler" erwähnen wir das Schloss von Pavia, die Kirche S. Maria delle Grazie in Arezzo, das Stadthaus in Brescia, die Schlösser Carpi und Villarbasse, die Engelsburg in Rom, welche der Hauptmann Borgatti zum Gegenstande einer geschichtlich und archäologisch bemerkenswerten Untersuchung macht, die Kirche S. Maria del Tiglio in Gravedona, das Kloster S. Orso in Aosta, schliesslich die Basilika S. Zeno in Verona. Im allgemeinen zeigt diese Gruppe eine anerkennenswerte Besserung in der Richtung der Studien wie der Denkmalpflege. Dennoch lässt sich nicht verhehlen, dass immer noch viele Aufnahmen eine grössere Sorgfalt in der Wiedergabe des Charakters der einzelnen Stilarten zu wünschen lassen; auch muss man be-

danern, dass mehrere Wiederherstellungsarbeiten hinsichtlich des Kostenpunktes sich nicht innerhalb derjenigen Grenzen gehalten haben, auf welche zweckmässige Wiederherstellung sich beschränken soll. Auch die Gruppe: „Neuere Kunst" ist recht umfangreich ausgefallen. Wir nennen von ausgeführten oder in der Ausführung begriffenen Bauten: den Gerichtspalast, das Finanzministerium, die Nationalbank in Rom, die Geschäftshäuser Bocconi in Mailand und in Rom, die Schulgebäude in Turin, Mailand und Carrara, das naturgeschichtliche Museum in Mailand, die Poliklinik in Rom, den Palast Bagatti-Valsecchi in Mailand, sodann die Stadterweiterungen von Neapel, Genua, Mailand, Turin, Florenz und Rom. Die Körperschaft des „Genio civile" hat endlich die auf die Regulirung des Tiber in Rom bezüglichen Zeichnungen nebst den Neubauten der alten römischen Brücken Pons Cestius und Aelius ausgestellt. Auch finden wir viele Entwürfe wieder, welche gelegentlich der jüngsten Wettbewerbungen entstanden, wie diejenigen zum Parlamentshause und zum Gerichtspalaste in Rom, zu den Fassaden der Dome in Florenz, Mailand und Bologna, zum Palaste Marino in Mailand und zur Synagoge in Rom. In einer Ausstellung, welche ausschliesslich der Architektur gewidmet ist, hätte wohl auch eine Sammlung von Schülerarbeiten aller Hochschulen Platz finden sollen; doch sind nur die Mailänder und die Turiner Hochschule vertreten. Dieser Mangel ist um so mehr zu beklagen, als bei dem Streite, welcher gegenwärtig in Italien über die Neugestaltung des architektonischen Unterrichts entbrannt ist, die Ergebnisse der vorhandenen Bauschulen einen reichen Stoff für die Notwendigkeit einer durchgreifenden Neuerung geliefert haben würden. Dagegen darf eine andere Arbeit, welche das Unterrichtsministerium ausgestellt hat, nicht mit Stillschweigen übergangen werden. Da es zu den Obliegenheiten dieses Ministeriums gehört, die Entwürfe zu Schulgebäuden, welche von Gemeinden unter Staatsbeihilfe errichtet werden sollen, zu prüfen, so hat es eine Reihe solcher von Gemeinden gefertigten Entwürfe und daneben deren im eigenen technischen Amte für notwendig erachteten Abänderungen ausgestellt. Für Italien, wo man zur Zeit vor der Errichtung zahlreicher Schulbauten steht, ohne sich auf hinreichende, an ausgeführten Beispielen gesammelte Erfahrungen stützen zu können, wird diese Gegenüberstellung gewiss von grossem Werte sein und lehren, welche Bauweisen in den verschiedenen Landesteilen je nach Klima und üblichen Baustoffen sich empfehlen werden. In richtiger Erwägung hatte der leitende Ausschuss die vierte Abteilung zu einer internationalen gemacht. In ihr üben die meiste Anziehungskraft diejenigen Zeichnungen und Veröffentlichungen aus, welche das Ausland, besonders Deutschland einsandte. Am zahlreichsten vertreten sind die Städte Berlin, Leipzig, München, Nürnberg, Magdeburg, Hamburg, Mainz, Prag, Wien, London, Warschau und Brüssel. Die italienischen Städte bieten mit Ausnahme von Mailand, Bologna und Spezia auf dem Gebiete der Gesundheitstechnik so gut wie nichts. Zwar haben in neuerer Zeit die Behörden für die wichtigsten Städte des Königreichs Verordnungen über die Ausführung von Neubauten erlassen; dennoch bleibt, was Entwässerung, Wasserzuführung u. dgl. angeht, noch viel zu wünschen übrig, und in dieser Hinsicht dürfte das Studienmaterial, welches die auswärtigen Städte geliefert haben, den Lehrreichsten und am meisten nutzbringenden Teil der Ausstellung abgeben."

x. — *Bayerisches Nationalmuseum.* Unter den Neuerwerbungen des bayerischen Nationalmuseums aus jüngster Zeit befindet sich eine Gruppe von acht lebensgrossen, mit den Originalen bayerischer Volkstrachten bekleideten Figuren. Dieselben, von Professor *Flüggen* verfertigt, und zunächst für Berlin bestimmt, wurden anfänglich von dem „Komitee zur Pflege bayerischer Volkskunde" erworben und gingen von da käuflich in den Besitz des Museums über. Eine reiche Schenkung einzelner wertvoller bayerischer Trachtenstücke durch zwei Mitglieder des Komitees gesellte sich hinzu, und da das Nationalmuseum schon seit längerer Zeit eine ansehnliche Zahl bisher vereinzelt aufgestellter ähnlicher Gegenstände besitzt, so war hiermit die Grundlage gegeben, eine eigene Abteilung für bayerische Volkstrachten einzurichten. Hieran wird gegenwärtig gearbeitet; zu jenen acht Figuren wurden jüngst noch fünf weitere von Prof. Flüggen und ausserdem mehrere andere vollständige Kostüme vom Lande selbst erworben, so dass im Laufe des Winters schon vierzehn solcher lebensgrosser Trachtenfiguren, deren Köpfe, Hände etc. durchaus künstlerisch gearbeitet sind, zur Aufstellung in den Kostümsälen des Museums kommen sollen. Die Anregung und Förderung hierzu von seiten des genannten Komitees ist dankbar anzuerkennen. Eine weitere höchst schätzbare Bereicherung hat das Museum durch eine Schenkung des Herrn v. Chlingenspergs-Berg in Reichenhall gewonnen. Dieselbe besteht aus fünf Römersteinen, welche auf dem sogenannten „Gräberfelde" bei Reichenhall ausgegraben wurden und unter denen namentlich der figürlich reichverzierte und in sehr feiner Technik gearbeitete Deckel eines Marmorsarkophages hervorragt. Derselbe ist bereits im ersten (prähistorischen) Saale des Museums aufgestellt.

e. l. *Im Palazzo della Crocetta in Florenz* wird soeben an der Einrichtung einer Flucht von Sälen des Erdgeschosses gearbeitet, welche zur Aufnahme eines Teiles der Sammlungen des Museo archeologico bestimmt sind. In diesen Räumen soll gegenüber der systematischen Anordnung nach gegenständlichen Gruppen, welche in dem Museum sonst befolgt ist, ein lokaler Gesichtspunkt zur Geltung kommen, indem durch Vereinigung von Fundstücken gleicher Provenienz, in einzelnen Fällen auch durch Vorführung des Gehaltes ganzer Gräber einige der hervorragendsten etruskischen Fundstätten charakterisirt werden. Ein Teil der hier zur Aufstellung gelangenden Objekte ist dem älteren Bestande des Museums entnommen, doch kommen dazu sehr ansehnliche Neuerwerbungen der letzten Jahre. Die drei ersten Zimmer sollen Funde von Vetulonia, darunter der reiche Inhalt der Tomba del Duce, einnehmen; in den folgenden Zimmern sind sodann zunächst Succosa-Orbetello, Visentium, Orvieto, Cortona, Città della Pieve (mit der polychromen Alabasterurne, Notizie degli scavi 1888, Taf. XIV, S. 219) vertreten. Hervorzuheben ist ferner die von Gerhard, Akadem Abhandl. Taf. XLIX 4, 5 als Bona Dea veröffentlichte Statue einer thronenden Göttin mit Kind auf dem Schooss, die erst kürzlich aus Chianciano für das Museum erworben wurde, sowie eine aus Bruchstücken gleicher Provenienz von Milani zusammengesetzte und auf den Verstorbenen und die Parze gedeutete schöne Urne aus Pietra fetida: links neben dem gelagerten Mann mit Jünglingskopf eine geflügelte weibliche Gestalt, mit der Rechten auf die geöffnete Rolle weisend, welche die Linke hält. Es folgen noch Chiusi (u. a. mit einer Reihe von Kanopen), die Funde des Grabes von Poggio alla Sala (vgl. Annali dell'Instituto 1878, Taf. QR, S. 296) und in den letzten Zimmern die aus der Schenkung des Barons Vagnonville hieher gelangte Sammlung von bemalten Vasen, Buccherogefässen, Aschenurnen etc., von der ein Teil. Fälschungen und Pasticci enthaltend, ein ganzes Kabinet füllt. In einem langen Querkorridor endlich werden die Funde von Luni, darunter die bekannten Terrakottagiebel, aufgestellt. Das aus diesem Anlasse vorgenommene erneute

Studium der Giebel hat Milani zu einer von seiner früheren Ansicht abweichenden Anordnung der Figuren geführt, die er jetzt auf vier Giebel verteilt denkt. Doch soll seinen eigenen Darlegungen hiermit nicht vorgegriffen werden.

*** *Zur internationalen Berliner Kunstausstellung 1891.* Über die Sitzung des Vereins der Berliner Künstler vom 15. Nov., in der, wie schon gemeldet, die Veranstaltung einer internationalen Kunstausstellung im Jahre 1891 beschlossen wurde, bringen die Berliner Blätter folgenden Bericht: In der Sitzung, der 154 Mitglieder des Künstlervereins beiwohnten, gab der Präsident Direktor Anton von Werner zunächst ein Bild über die bisherige Entwicklung und den gegenwärtigen Stand der Sache. Die Akademie hatte es dem Künstlerverein überlassen, selbst die Anordnung einer grösseren internationalen Ausstellung in die Hand zu nehmen und dazu vom 1. April ab das Landesausstellungsgebäude zur Verfügung gestellt. An den Minister wurde alsdann die Anfrage gerichtet, ob er geneigt sei, auch dem Künstlerverein die Unterstützungen und Vergünstigungen zu gewähren, die sonst der königlichen Akademie zu teil werden. Es handelt sich hier nicht allein um finanzielle Beihilfe, sondern auch um Erwirkung von mässigeren Frachtsätzen und Heranziehung ausländischer Künstler im diplomatischen Wege. Die Antwort des Ministers lautete dahin, dass die Regierung einen Betrag bis zu 25 000 M. aus dem Kunstausstellungsfonds gewähren wolle unter der Bedingung, dass ein Betrag in gleicher Höhe vom Verein Berliner Künstler beigesteuert und die ganze Summe unter Mitwirkung der Akademie zu bleibenden Verbesserungen des Ausstellungsgebäudes verwandt würde. Diese Einrichtungskosten werden sich auf etwa 40 000 M. stellen. Das einstweilige Komitee hat bereits ein Programm der neuen Jubiläumsausstellung entworfen. Für den Kreis der aufnahmefähigen Kunstwerke sollen weitere Grenzen gezogen werden. So werden beispielsweise eigene Abteilungen für illustrirte Prachtwerke des Buchhandels, für künstlerisch ausgeführte Fächer, Diplome und Adressen geschaffen werden. Die Verleihung von Auszeichnungen, die in Ehrendiplomen, ersten und zweiten goldenen Medaillen, sowie in ehrenvollen Erwähnungen bestehen sollen, wird durch eine internationale Jury erfolgen. Die Ausstellung soll am 1. Mai beginnen und mit dem Rechte der Verlängerung bis zum 15. Sept. dauern. Das Komitee der Ausstellung soll sich zusammensetzen: 1. Aus dem Vorstande des Vereins Berliner Künstler; 2. aus vier von der Königl. Akademie der Künste zu delegirenden Mitgliedern; 3. aus einem Vertreter der Staatsregierung; 4. aus 8 ordentlichen und 7 ausserordentlichen Mitgliedern des Vereins der Berliner Künstler. Das Programm ist bereits dem Ministerium unterbreitet worden und hat hier nur an wenigen Einzelstellen Anlass zu Bemerkungen gegeben. Die Regierung will sich damit begnügen, nach ihrem Ermessen einen Kommissarius ohne Stimmrecht in die Sitzungen des Ausstellungskomitees zu entsenden. Se. Majestät der Kaiser hat dem Vernehmen nach das lebhafteste Interesse für die grosse Veranstaltung bekundet und seine Förderung zugesichert. Wie dem Vorstande durch ein ministerielles Schreiben bekannt gemacht ist, hat Se. Majestät die Zustimmung erteilt, dass seiner erlauchten Mutter, der Kaiserin Friedrich, das Protektorat der grossen Ausstellung angetragen werde. Der Kaiser hat ferner in Aussicht gestellt, goldene Medaillen zu bewilligen und das Verleihungsrecht für dieselben sich vorbehalten. Die Kaiserin Friedrich hat inzwischen das Protektorat angenommen und ihren Einfluss dem Unternehmen zur Verfügung gestellt. Nach einer Debatte, in der nur Siemering Bedenken aus finanziellen Gründen äusserte, wurde vom Künstlerverein mit allen Stimmen gegen die des Herrn Siemering beschlossen, im nächsten Jahre eine internationale Ausstellung zu veranstalten. Einstimmig wurde ferner eine Summe bis 25 000 Mark, dem Schreiben des Ministers entsprechend, zur Verfügung gestellt und die Bildung des Ausstellungskomitees in der vorgeschlagenen Weise genehmigt. Entsandt in dieses Komitee wurden die 8 ordentlichen Mitglieder des Vereins Maler Prof. *Gussow*, Prof. *von Kamele* und *Hans Herrmann*, die Bildhauer Prof. *Schaper*, *Krase* und *von Uechtritz*, der Kupferstecher Prof. *Eilers* und der Architekt *Schring*; ferner die 7 ausserordentlichen Mitglieder *Meder*, *Schuster*, *Lipperheide*, *Stilke*, die Bankiers *Adolf Thiem* und *Felix König* und Kunsthändler *Hanrath*. — Zur 50jährigen Jubelfeier des Vereins soll aus der Geschichte und dem Leben des Künstlervereins eine illustrirte Festschrift vorbereitet werden. Es ist dafür ein reichhaltiges Material vorhanden. Für diese Schrift, die allen Mitgliedern als Festgabe dargereicht werden soll, wurden 2000 bis 3000 Mark bewilligt.

DENKMÄLER.

*** *Ein Denkmal des französischen Dichters Flaubert*, das der Bildhauer *Chapu* in Marmor ausgeführt hat, ist am 23. November in Rouen enthüllt worden.

*** *Zur Angelegenheit des Grimm-Denkmals in Hanau.* Nachdem wir bereits die Entscheidung des preussischen Kultusministers in Betreff der Stellung der Staatsregierung zu dem Vorgehen des Komitees für Errichtung eines Denkmals der Brüder Grimm in Hanau kurz mitgeteilt haben, wird es in anbetracht des Aufsehens, den dieser Konflikt in den beteiligten Kreisen erregt hat, für unsere Leser von Interesse sein, auch den genauen Wortlaut des Schreibens des Kultusministers zu erfahren. Es lautet: „Nachdem ich zufolge meiner Erlasse vom 29. November 1889 und vom 17. Juli d. J. die Landeskunstkommission über die Frage gehört habe, ob bei dem gegenwärtigen Sachverhalt der Angelegenheit des den Brüdern Grimm in Hanau zu errichtenden Denkmals die dem Komitee unter Voraussetzung meiner Mitentscheidung über die künstlerische Gestaltung des Werkes in Aussicht gestellte Staatshilfe von 25 000 M. zu gewähren sei, erwidere ich dem geehrten Präsidium des Komitees auf den gefälligen Bericht vom 25. Juni d. J. Nachstehendes: „Es mag dahingestellt bleiben, ob das Komitee gemäss der Bestimmung des Preisausschreibens zum Wettbewerb um das Denkmal mit dem Urheber des an erster Stelle prämiirten Entwurfs, Professor Wiese zu Hanau „Verhandlungen" eingeleitet hat; zweifellos ist, dass diese Verhandlungen vorzeitig und ohne ausreichenden Grund abgebrochen worden sind. Jedenfalls hat das Komitee dem von dem Preisgericht fast einstimmig gefällten Urteil nicht die erforderliche Beachtung geschenkt und ohne weitere Rücksicht auf die Entscheidung des Preisgerichts mit einem anderen Künstler unterhandelt. Die bei Erlass des vereinbarten Preisausschreibens gehegten Voraussetzungen sind daher nicht eingehalten. Deshalb ist mir empfohlen worden, den in Aussicht gestellten Staatsbeitrag von 25 000 M. nicht zu gewähren, dagegen die Kosten des Wettbewerbes, insbesondere die Honorare der an dem Wettbewerb beteiligten Künstler mit 9×800 M. = 7200 M. auf den Kunstfonds zu übernehmen. Für den Professor Wiese wurde mit Rücksicht auf den hohen künstlerischen Wert der von ihm gelieferten Arbeiten, gleichsam als Entschädigung für die durch das Verfahren des Grimm-Komitees ihm bereiteten Enttäuschungen, der Auftrag zur Ausführung einer Marmorstatue für die Säulenhalle des Alten Museums in Berlin in Vorschlag gebracht. Dieses mit allen gegen eine

Stimme gefasste Votum der Landeskunstkommission, welche Sachverständige aus der gesamten Monarchie umfasst und in welcher die seiner Zeit bei dem Preisgericht in Hanau beteiligt gewesenen Mitglieder eine geringe Minderheit bilden, habe ich beschlossen, meiner Entscheidung in der Sache zu Grunde zu legen. Ich erbiete mich demgemäss, unter Zurückziehung der seiner Zeit in Aussicht gestellten 25 000 M., den oben bezeichneten Anteil an den Kosten des Denkmals mit 7200 M. zu übernehmen, da dieser Betrag den zur Bethätigung aufgeforderten Bildhauern zu gute gekommen ist und die Angelegenheit gefördert hat. Dagegen will ich dem Komitee die ferneren Entschliessungen lediglich anheimstellen und bemerke ausdrücklich, dass gegen die Wahl des Künstlers, dessen Entwurf den besonderen Beifall des Komitees, sowie der Bürgerschaft Hanaus gefunden hat, meinerseits nichts zu erinnern ist. Dem Professor Wiese habe ich Abschrift dieses Erlasses mitgeteilt."

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

x. — *München.* Prof. *Adolf Hildebrands* Modell für den Monumentalbrunnen auf dem Maximiliansplatze ist in der Schrannenhalle zu München zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt. Als eine seiner ersten Aufgaben betrachtete es der Künstler, mit dem Brunnen den Anlagen des Maximiliansplatzes einen wirklich harmonischen Abschluss zu geben, was sich bei der schwachen Erhebung des Anlagehügels nur durch ein möglichst flaches Arrangement erreichen liess. Das Hildebrandsche Projekt wird nun auch der Aufgabe, den Brunnen als architektonischen Abschluss der Anlage zu vollenden, in jeder Weise gerecht, es ist nach allen Seiten mit dem Boden, auf dem es steht, verwachsen. Der obere Platz vor dem jetzt bestehenden Übergang wird selbst zu einem Brunnen. Er hat nach dem Maximiliansplatze zu einen 2,50 m hohen senkrechten Abschluss in Halbkreisform, nach den Anlagen zu einen niederen Bassinrand. In diesem Bassin erhebt sich ein einfacher Schalenbrunnen von schöner Silhouette. Rechts und links ist das Halbrund von zwei Postamenten gehalten, welche wie Pfeiler dem Drucke des erhöhten Terrains entgegenwirken. An diese schliesst sich rechts und links eine schräg geschichtete Felsenmasse an, so dass der architektonische Teil des Brunnens durch diese seinen Übergang ins weiche Erdreich findet. Auf den Postamenten stehen zwei die Kraft und Schnelligkeit des feuchten Elementes versinnlichende Gruppen, ein Wasserstier und ein Wasserpferd, auf denen Wassergötter einherstürmen. In dem genannten oberen Bassin saugen Fischköpfe das aus dem Schalenbrunnen kommende Wasser auf, das nun aus der in vornehmem Stil gehaltenen äusseren Wand des Halbrundes abfliesst, in dem es sich aus kleinen Muscheln in grössere und von da wieder senkrecht in ein zweites halbrundes Becken stürzt, welches etwas unter dem Strassenniveau gelegen ist. Die Muscheln sind in Nischen angebracht. Muscheln und Fische sind an vielen Stellen zu feinsinniger Dekoration verwendet. Der Brunnen bringt grosse Wassermassen zur Geltung, die weithin sichtbar sind. Auch von der Rückseite gewährt der Brunnen einen Anblick von unvermindertem Reiz. Der ganze Aufbau hat, wie gesagt, eine geschlossene horizontale Wirkung und erhebt sich nicht über den Baumhintergrund. Dadurch ist auch vermieden, dass er mit den umgebenden hohen Gebäuden in ungünstige Konkurrenz tritt. (M. N. N.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN, Hengasse 58. — KÖLN, Kaiser-Wilhelmring 94.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 9. 18. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 6 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an

DIE GLASGEMÄLDE DER LANDAUERSCHEN KAPELLE.

Dürers Thätigkeit für die künstlerische Ausschmückung der Kapelle des Landauerklosters in Nürnberg ist bekannt. Im Auftrage des Stifters Matthäus Landauer malte Dürer die Altartafel, das jetzt in der Wiener Gemäldegalerie befindliche Allerheiligenbild vom Jahre 1511, von ihm rührt die Zeichnung zu dem in Holz geschnitzten Ramen her, der das Bild früher umgab. Durch einen zufälligen, glücklichen Fund lernen wir jetzt noch ein weiteres Kunstwerk, das einst die Landauersche Kapelle schmückte, kennen, dessen Entwurf auf Dürer zurückzuführen ist.

Dem Vorsteher des Ateliers für Glasmalerei der Kgl. Akademie der Künste in Leipzig, Professor *Haselberger*, wurden kürzlich von Herrn Rittmeister *von Philipsborn* in Breslau mehrere in dessen Besitz befindliche alte Glasgemälde zur Restaurirung übersandt, deren dieselben leider in hohem Grade bedürfen. Dass sie mit Dürer und der Landauerkapelle in Zusammenhang stehen, wurde von Professor Haselberger sofort erkannt. Eine genauere Untersuchung kann diese glückliche Entdeckung nur bestätigen.

Von den sechs Fenstern befinden sich zwei in so zertrümmertem Zustand, dass ihre Zusammensetzung bis jetzt noch nicht einmal soweit geglückt ist, dass man die Darstellung erkennen kann. Die vier besser erhaltenen stellen dar:

1) Matthäus Landauer wird durch Engel ins Paradies aufgenommen.
2) Vier Engel treiben mit Schwertern und Spiessen den Teufel in die Hölle.
3) Die thörichten und klugen Jungfrauen vor Gott.
4) Die Trinität.

Unterhalb der Darstellung befindet sich auf jedem Glasgemälde eine Inschrifttafel mit einem frommen Spruch, drei derselben tragen die Jahreszahl 1508.

Das erste Bild gab die Möglichkeit, die Herkunft der Glasgemälde zu bestimmen. Das unten angebrachte Landauersche Wappen (drei Blätter in Rot und Weiss) giebt uns den Familiennamen des Dargestellten. Der kniende Stifter hat dieselben Züge, wie die Figur des Matthäus Landauer auf dem Wiener Allerheiligenbilde und wie sie die Studie hierzu, die Kreidezeichnung im Städelschen Institut (früher in der Sammlung William Mitchell in London), uns zeigen, so dass — zusammengehalten mit dem Jahr 1508 — nicht bezweifelt werden kann, dass auch auf dem Glasgemälde Matthäus Landauer dargestellt ist. Er erscheint hier sogar beinahe in derselben Stellung, in scharfem Profil nach rechts gewendet, wie auf dem Wiener Bild und der Frankfurter Zeichnung.

Das zweite Bild erinnert an die vier Engel der Dürerschen Apokalypse (B. 70) und kann als freie Umbildung dieser Komposition gelten.

Einzelne Figuren tragen unverkennbar den Stempel der Dürerschen Herkunft, so ausser den erwähnten Engeln des zweiten Bildes die im Vordergrunde des dritten Bildes kniende kluge Jungfrau mit dem Rosenkranz, auf dem ersten Bilde die Gruppe hinter dem Stifter, ferner die auf allen Bildern vorkommenden Engelsköpfe. Auch die Faltengebung, die

Zeichnung der Hände und Haare lässt auf eine Dürersche Vorlage schliessen.

Wir haben also folgende Daten: Die Glasgemälde sind vom Jahre 1508. Der auf einem derselben dargestellte Stifter ist als Matthäus Landauer zu erkennen. Die Landauerkapelle ist in den Jahren 1507 und 1508 errichtet worden (Thausing II, 25). Dass von demselben Landauer gestiftete Glasgemälde, die aus demselben Jahre stammen, in dem der Bau seiner Kapelle fertig wurde, zu ebendieser Kapelle gehören, ist eine so naheliegende und selbstverständliche Annahme, dass sie wohl kaum Widerspruch finden wird. Zur weiteren Bestätigung wird noch berichtet, dass die Masse der Fenster mit den Glasgemälden gut in Übereinstimmung zu bringen sind.

Auf Dürer als den Urheber der Entwürfe wird man schon aus äusseren Gründen wie von selbst geleitet. Dass Dürer schon 1508 für Landauer thätig war, beweist der 1508 datirte Entwurf zum Rahmen des Allerheiligenbildes im Besitz des Herzogs von Aumale. Die neu aufgefundenen Glasgemälde tragen in Komposition und Typen die unverkennbaren Charakteristika der Dürerschen Kunstweise, so dass mir die Annahme, dass diese Glasgemälde nach Dürerschen Entwürfen ausgeführt worden sind, unabweisbar erscheint.

Eins könnte dagegen sprechen: die Gestalt der Dreieinigkeit auf dem vierten Glasgemälde, in der Form eines drei Gesichter zeigenden Kopfes. Vielleicht lässt sich auch dafür eine Erklärung finden. Einmal bot der schmale Raum des Glasfensters kaum genügenden Platz für die Darstellung der Trinität in drei getrennten Figuren. Dann aber zeigte das Altarbild — dessen allgemeine Komposition 1508 schon feststand, wie die erwähnte Zeichnung beim Herzog von Aumale beweist — schon die Dreieinigkeit in der der Dürerschen Auffassung allerdings gemässeren Form in drei einzelnen Figuren. Das hätte Dürer wohl veranlassen können, diese bei ihm allerdings auffallende Form der Trinität im Glasgemälde anzuwenden. In der Kunst des Mittelalters ist der Kopf mit drei Gesichtern eine der typischen Formen der Dreieinigkeit, wie mehrere Miniaturen und Skulpturen zeigen. Als ein Dürer zeitlich nahe stehendes Beispiel dieser Darstellungsweise der Trinität erwähne ich einen Holzschnitt in der venezianischen Danteausgabe von 1493, die Illustration zum 32. Gesang des Paradiso. Dass auch in der Kunst der spätern Zeit noch Gott mit dreifachem Antlitz wiedergegeben wurde, beweist der Umstand, dass Papst Urban VIII. 1628 diese Darstellung als häretisch verboten hat.

Ich möchte noch darauf hinweisen, dass die Dürerschen Zeichnungen, soweit ich mich ihrer entsinnen kann und soweit sie mir gegenwärtig in Reproduktionen zugänglich sind, keinerlei Entwurf oder Studie zu den Glasgemälden enthalten. Es ist ein seltener Zufall, dass ausser den beiden erwähnten Zeichnungen im Städelschen Institut und beim Herzog von Aumale sich auch von dem so figurenreichen, so überlegt komponirten und sorgfältig ausgeführten Allerheiligenbild kein Entwurf erhalten hat.

Über die Herkunft der Glasgemälde ist leider gar nichts bekannt. Sie wurden vor kurzer Zeit auf dem Boden eines schlesischen Schlosses gefunden. Mit Hilfe der mir nicht durchweg bekannten Nürnberger Lokalforschung lässt sich vielleicht noch Näheres ermitteln. *Jaro Springer.*

Nachtrag. Die zuletzt ausgesprochene Vermutung findet schnell Bestätigung durch eine dankenswerte, freundliche Mitteilung des Direktors am Germanischen Museum Herrn *Boesch*. Derselbe schreibt mir, dass sich in einer Handschrift von ca. 1705, Beschreibung der Reichsstadt Nürnberg mit geschichtlichen Notizen (Nr. 16022) auf Fol. 446 folgendes verzeichnet findet: „Monumenta, welche in obgedachter Capelle (nämlich der Landauerkapelle) annoch sich befinden. 3. Am (Lücke, vielleicht sollte eine Zahl eingefügt werden) Fenstern so mit Figuren geziehret:

Pre Manuque Deom, *Vidue, Juvenesque Senesque*
Christum confessi *meritis Nos iungite vestris*
u. s. w. im ganzen sechs Disticha, am Schluss die Jahreszahl 1501. Nun zeigt das erste Glasgemälde mit dem Stifter unten eine Inschrift, deren letzte Hälfte sich nur in Bruchstücken erhalten hat, die wohlerhaltene rechte Hälfte aber entspricht Worten für Wort dem oben *Cursie* gedruckten Teil des Distichons. Diese Disticha sind nichts weiter, als die Inschriften, die unterhalb der Darstellungen in den Gemälden zu lesen waren. Damit ist also der Beweis gebracht, dass die aufgefundenen Fenster wirklich die der Landauerschen Kapelle sind. Die befremdliche Jahreszahl 1501 am Ende der handschriftlichen Notiz wird auf einem Versehen des Schreibers beruhen.

J. S.

VOM CHRISTMARKT.

II.

Die grosse Prachtwerkfamilie, die die Firma Wiskott in Breslau unter dem Titel „Studienmappe deutscher Meister“ der kunstbedürftigen Welt me-

paarweise, unter ärztlicher Hilfeleistung des Herrn Julius Lohmeyer schenkt, ist heuer um zwei kräftige Sprösslinge vermehrt worden. Die respektiven Väter sind diesmal *Anton von Werner* und *P. Meyerheim*, zwei Künstler, von denen wir unseren Lesern hier kaum etwas Neues erzählen können. Von Werner finden sich drei Porträtskizzen vor, von denen besonders die Zeichnung des Generals von Tümpling hervorragt, drei Kriegsbilder, eine historische Komposition (Mönche auf dem Hohentwiel), eine dekorative Wandmalerei antiken Inhalts aus dem Café Bauer in Berlin, endlich das allegorische Bild Kampf und Sieg, das als Velarium beim Kriegereinzug 1871 lebhaften Beifall weckte; alle diese Blätter sprechen für die Begabung des Meisters, sich auf allen Feldern zurechtzufinden. Mehr Affektions- als Kunstwert hat die Zeichnung der Aufbahrung Kaiser Wilhelms I., eine Aufgabe, an die schon mehrere Künstler sich ohne sonderlichen Erfolg wagten.

Wer P. Meyerheim bisher nur als Tiermaler hat schätzen lernen, wird aus der vorliegenden Mappe darüber Belehrung erhalten, dass dies nur ein Stück seines Wesens ist. Einige Landschaften und Figurenstudien, drei Nachbildungen aus der Loggia des Herrn Borsig in Berlin, wo „die Geschichte des Eisens in sieben Kapiteln" dargestellt ist, erweisen, dass Meyerheim nicht nur ein gewandter künstlerischer Tierbändiger ist, sondern sich auch in anderen Sätteln zu bewegen weiss.

Der Tierdarsteller des Abendlandes führt uns auf die künstlerischen Naturforscher des Morgenlandes, deren Leistungen in einer Reihe von Bänden unter dem Titel *„Japanischer Formenschatz"* [1]) uns vorliegen. Herr S. Bing in Paris, der die schönen, erstaunlich billigen Bände herausgiebt, hat sich von der Einführung dieser exotischen Kunst im Abendlande viel versprochen. Er sah in der saftreichen fremden Pflanze schon eine Art Eucalyptus, die geeignet wäre, die Malaria, die der heimischen Kunstübung zu drohen scheint, zu verscheuchen; er hofft durch subkutane japanische Injektionen den abendländischen Kunstkörper von der vermuteten Tuberkulose zu befreien. Das grosse Publikum freilich, nachdem es die erste leichte Neugier befriedigt hat, steht der ihm wunderlich erscheinenden Art und Weise, trotz der eifrigen Lobpreisungen der japanischen Impfärzte, kühl gegenüber und findet sie unschmackhaft trotz der vielen Natur, die augenfällig in jenen Erzeugnissen steckt.

Natur und Kunst, sie scheinen sich zu fliehen,
Und haben sich, eh man es denkt, gefunden;
Der Widerwille ist auch mir verschwunden
Und beide scheinen gleich mich anzuziehen

Aus Bings Japanischem Formenschatze. (Leipzig, Seemann.)

Einen gewissen Widerwillen wird jeder Europäer erst zu überwinden haben, wenn er beginnt, sich mit der japanischen Kunst zu beschäftigen. An die über triebene Beweglichkeit der japanischen Figuren, an die meist recht stupiden Frauengesichter mit den ganz kleinen Schlitzäugelchen und kaum sichtbaren Mündchen muss man sich erst gewöhnen. Wenn *Kuniyossi* oder ein anderer japanischer Künstler einen der 47 Ronins darstellt, so malt er Figuren, die von einer ungeheueren, kaum fassbaren Erregung befallen zu sein scheinen; eine Gesellschaft von Tollen dünkt uns entfesselt. Solch grässliche Wut findet man kaum bei Rubens oder Leonardo dargestellt. In der That sind die japanischen Figuren, wenn sie aus ihrer feierlichen Würde getrieben werden, von einer elementaren Lebendigkeit, die uns übertrieben vorkommt und daher zunächst abstösst. Aber dieses Kriterium der japanischen Kunst, die grosse Beweglichkeit und Lebhaftigkeit, kommt den Darstellungen der sonstigen organischen Natur ausserordentlich zu gute. Schön beseelte Ruhe, stille Grösse darzustellen, ist des Japaners Liebhaberei nicht. Halb entseelt, fast idiotisch scheinen seine Figuren zu sein, wenn sie im Ruhestand verharren.

Es ist nun überhaupt ein Fehler, wenn man die japanische Kunst zunächst nach den Darstellungen der menschlichen Gestalt beurteilt. Den Griechen

1) Leipzig, E. A. Seemann.

war dies das A und O, sie konnten sich nimmer genug darin thun und alle übrige Natur schien nebensächlich neben dem Menschen. In unserer Kunst hat sich dies griechische Erbteil erhalten; auch wir räumen der menschlichen Gestalt die erste Stelle im Reiche der Schönheit ein und eine weite Kluft trennt sie von allem übrigen in der lebenden und toten Natur. Anders der Japaner, dem nichts in der Natur unbedeutend dünkt. Er ist der wahre Kosmophile, der alles mit gleicher Liebe betrachtet und jeder Bewegung, von welch kleinem Dinge sie immer ausgehe, eifrig nachspürt und sie mit dem Pinsel zu bannen sucht. Ein im Winde schwankender Grashalm, eine gekräuselte Wasserfläche, eine Vogelspur im Schnee scheint ihm würdig in Naturgrösse kopirt zu werden, ebenso würdig mindestens wie ein rasender Ronin oder ein stillvergnügtes Jungfräulein. Die „Entdeckung des Menschen", eine Errungenschaft der Renaissance, war in Japan nicht möglich. Dort entdeckte man die ganze Welt auf einmal. Dem Japaner ist ein mit Meisterschaft gezeichnetes Spinnwebnetz mit einem welken Blatte, kein untergeordneteres Bild als eine historische Episode mit vielen „unsterblichen" Gestalten. Stillleben, Landschaft, Historie stehen für ihn auf *einer* Stufe. In Japan kann kein Meister Professor der Historienmalerei werden, schon deshalb nicht, weil er sich nicht auf ein kleines Gebiet — das der Menschendarstellung — beschränkt. Er würde sich selbst dürftig vorkommen, wollte er sein Leben lang nur Katzen, nur Mönche, nur Salontiroler, nur Karikaturen malen. Ihm ist die ganze herrliche Natur zum Königreich gegeben und als wirklicher *uomo universale* hat er nicht nur die Kraft, sie zu fühlen und zu geniessen sondern auch sie nachzuschaffen, sie ganz mit dem Pinsel zu beherrschen.

Aus Bings Japanischem Formenschatze. (Leipzig, Seemann.)

Jedes Blatt in Bings japanischem Formenschatze predigt diese Meisterschaft, die bei uns nur wenige, wie z. B. Menzel, erreichen. Man gehe nur die Blätter mit Sorgfalt durch und bemühe sich, ihre Sprache zu verstehen! Und damit kommen wir wieder auf das Goethische Sonett zurück, von dem wir oben die ersten Zeilen anführten:

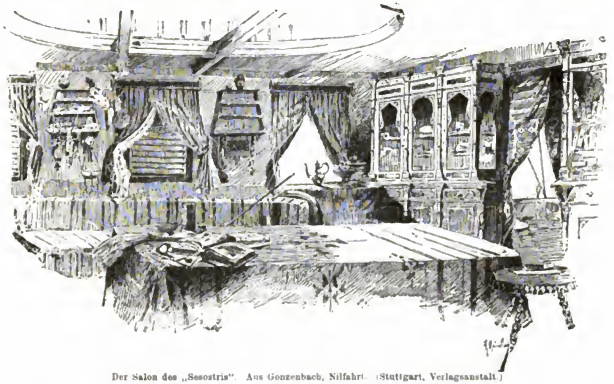
> Es gilt wohl nur ein redliches Bemühen!
> Und wenn wir erst in abgemessnen Stunden
> Mit Geist und Herz uns an die Kunst gebunden,
> Mag frei Natur im Herzen wieder glühen.

Ja, ein Bemühen gehört dazu, eine Art Selbsterziehung, ohne die überhaupt kein Kunstgenuss zu denken ist. Um eine Radirung Rembrandts zu begreifen, dazu ist ein liebevolles Studium erforderlich; um eine Beethovensche Symphonie zu fassen, eine lange musikalische Erziehung. So gewiss dies ist, so gewiss ist es auch, dass der Wert der japanischen Kunst nicht im Handumdrehen dem Beschauer klar wird. Erwirb es, um es zu besitzen! heisst es hier wie überall im Reiche des Schönen. Ein Mann, dem wir gleichfalls ein treffliches Werk über Japan verdanken, C. Netto, erzählt uns, dass es für den Europäer, der dort im Innern reist, anfangs misslich sei, nichts zu bekommen als Reis und immer Reis, noch dazu in jener für unsere Zungen schalen Zubereitung. Wenn man aber, fährt er fort, erst hinter das feine Aroma des Reises gekommen ist und die edlen Sorten von den geringen sofort unterscheiden gelernt hat, mag man ihn gar nicht mehr anderes geniessen, als in jener Zubereitung. Nun was für den Reis gilt, soll auch von der japanischen Kunst gelten. Wer nicht nur einen kalt staunenden Besuch bei ihr gemacht hat, sondern ihr ins Innere „wie in den Busen eines Freunds" zu schauen vermochte, dem wird sie mit reichem Genuss die aufgewandte Mühe lohnen.

Dass die Kreuzung der abendländischen Begriffswelt mit japanischen Dar- und Vorstellungen mitunter merkwürdige Ergebnisse hat, beweist uns der Berliner Künstler *Georg Schöbel*, der in der Illustration der „Prinzenmärchen" (Verlag von Titze) die merkwürdigsten künstlerischen Gedankensprünge macht. Der Inhalt des Textes giebt freilich einige Veranlassung dazu. Die erste der Träumereien ent-

hält die merkwürdige Schilderung des „Landes unterm Morgenstern", woher die kleinen Kinder kommen. Es ist kein Märchen und doch märchenhaft; nicht für Kinder und doch einem Kinde erzählt; keine Geschichte und doch voller Geschichte. Wunderglaube und Skepsis, Träumen und Spotten wechseln ab wie Zucker und Pfeffer, wie Milch und Essig. Man kommt dabei zu keiner reinen Stimmung. Das gleiche gilt von der „Storchreise", der zweiten Erzählung, welche eine geographische Exkursion im Märchengewande darstellt, nicht unähnlich mancher Andersenschen Träumerei. Dem angemessen ist die Illustration aus Sein und Nichtsein zusammengesetzt; alle Stile reichen sich dabei ja den Titze'schen Verlagswerken stets nachzurühmen war.

Mit den Prinzenmärchen haben wir bereits das Gebiet der Geschichte und Geographie gestreift, auf dem die Latifolia, die grossblättrigen Gewächse der Litteratur nicht minder gut gezogen werden, als auf dem der bildenden Kunst und der Sage. Ein kleiner Auszug aus dem grossen Prachtwerk, in das Klio unablässig ihre lapidaren Schriftzüge malt, ist das *Kaiserbuch*[1]) von *Herrig* und *Kutschmann*. Acht Jahrhunderte deutscher Geschichte sollen darin vorgeführt werden; die unerwartete Zärtlichkeit, welche die manchmal so unbarmherzige Muse dem Aschenbrödel der Geschichte erwiesen hat, veranlasst wie-



Der Salon des „Sesostris". Aus Gonzenbach, Nilfahrt. (Stuttgart, Verlagsanstalt.)

die Hand. Die tanzenden Elfen im Balletkostüm, der Putto mit der Brille kennzeichnen die Manier; es ist ein künstlerischer Maskenball, wo das einander Negirende sich harmlos zusammenfindet. Viel reiner ist die Stimmung in der dritten Erzählung festgehalten, die „eine Rose auf Kaiser Wilhelms Grab" legt und das rührende Opfer behandelt, dass dieser unvergleichliche Fürst einst dem künftigen Throne brachte. Dem wirklichen Märchen nähert sich am meisten das letzte Stück von den „lustigen Prinzen", die in einer schönen Frühlingsnacht allerhand Gnomen, Spreenixchen und anderen Fabelgeschöpfen Audienz geben. Die Ausstattung des Werkes ist im übrigen vom besten Geschmacke geleitet, was der einmal zwei unternehmungslustige Söhne der zu hohen, verdienten Ehren gelangten Germania, die längstverschwundenen Tage des frühen Glanzes und der Not ihren Zeitgenossen in grossen Zügen vorzutragen. Beide haben die schwer übersehbaren Kollektaneen Klio's, Dokumente, Chroniken, Malereien, Bauten und was dergleichen mehr ist, für ihre Aufgabe eifrig verwertet und der Künstler hat ausserdem mit besonderer Geschicklichkeit die Verzierungen, die in diesem Material sich massenhaft zerstreut finden, benutzt. Es sind bis jetzt fünf Lieferungen erschienen, worin die Geschichte der

1) Berlin, R. Mückenberger.

Hohenstaufen beginnt. Herrigs einfache, vortreffliche Darstellung ist mit vielen Abbildungen in Heliogravüre, Holzschnitt und Zinkographie durchsetzt und wird von einer grossen Zahl von bunten Initialen und Dokumenten, die alten Handschriften nachgebildet wurden, unterbrochen. Wir können dem prächtig ausgestatteten Werke glücklichen Fortgang und recht viele Käufer wünschen.

Mit dem Buche, das uns „das malerische Schweden“ entrollt, ist nun auch das letzte Stück Welt, das noch zu haben war, unter die Verlagsbuchhändler verteilt; diesmal ist es die Schlesische Buchdruckerei und Verlagsanstalt (vormals S. Schottländer), die sich der malerischen Reize Schwedens bemächtigt hat. Der Gedanke lag nahe, denn seit den Nordlandsfahrten des deutschen Kaisers folgt die loyale Sehnsucht gerne der Richtung der Magnetnadel. Das vorliegende Werk nun ist durchaus schwedischen Ursprungs, denn Einheimische haben sowohl für die sichtbare als auch für die hörbare Schilderung des Landes gesorgt. Eine grosse Menge guter Holzschnitte breiten sich vor unseren Blicken aus, und man mag gemütlich am traulichen Kamin von den strengeren Schönheiten des Nordens vernehmen, die uns kundige und gewandte Darsteller ohne Mühe geniessen lassen. Sechs Lieferungen liegen uns vor, die alle gleichmässig gute Durchführung aufweisen, mit weiteren vier wird das Unternehmen, das 10 Mark kosten soll, beendet sein.

Trotz der regen Nacheiferung, die das grosse Beispiel des deutschen Kaisers wecken mag, wird der Zug nach dem Süden, der ja eine berechtigte Eigentümlichkeit der Deutschen ist, kaum abnehmen; deshalb schon, weil der Süden reicher, bunter, wärmer, üppiger ist, nicht minder auch deshalb, weil dort nicht nur die Menschen, sondern auch die Steine gesprächiger sind, als im lebloseren Norden. Zu dieser tropischen Ausdrucksweise verleitet uns ein tropisches Land, dem die Muse der Geschichte einmal ein Medusenantlitz muss gezeigt haben, denn alles alte Leben ist dort zu Stein geworden. Es ist die Hauptarterie der ältesten Kultur, der Nil, von dem uns Freiherr *von Gonzenbach* in Verein mit *Rafaello Mainelli* viele Wunderdinge zu erzählen und vorzuführen weiss. Beide sind in der gar wohnlich eingerichteten Dahabie (einem Segelfahrzeuge), die den stolzen Namen „Sesostris“ trägt, von Kairo nach Wadi-Halfa gefahren und schildern uns die Erlebnisse ihrer Fahrt so lebendig, munter und anschaulich, dass wir fast geneigt werden, das alte Wort: *Nil admirari* durch den Zusatz *nisi Nilum* auf den gegenwärtigen Fall anwendbar zu machen. Selten ist uns ein so angenehmer Plauderer begegnet, wie der Verfasser dieses schönen Werks, und nicht häufig begegnet man einem Zeichner, dem man so wenig den Text zu lesen brauchte, weil er den seinigen selbst so vortrefflich verstand und erläuterte.

Mariettes Grab. Aus Gonzenbach, Nilfahrt. (Stuttgart, Verlagsanstalt.)

Wir waren im Begriff, das Thor des Christmarktberichts zu schliessen, da stellt sich noch in letzter Stunde ein zarter, wunderlicher Gast ein und begehrt Einlass. Es ist das Käthchen von Heilbronn, dem heuer ein reiches Feierkleid umgelegt worden[1]) und das nun in seiner schillernden Pracht

1) Berlin, Goldschmidt.

uns doppelt stark das Herz rührt. *Alexander Zick* hat es uns auf seine Weise dargestellt und mit all der zierlichen Anmut ausgestattet, die ihm zu Gebote stand. So wird dieses dramatische Aschenbrödel nun auch in die Salons eingeführt und dort mit seiner unbegreiflichen Treue Staunen erwecken. Zicks Zeichnungen unterscheiden sich von denen, die wir schon früher von ihm sahen, durch nichts. Das niedliche Figürchen, welches wir vorm Jahre als Sakuntala begrüssten, tritt ungealtert und unverändert in romantisch ritterlicher Umgebung zu uns; ja so sehr beherrscht den Künstler der einmal gewonnene Typus, dass selbst die böse Kunigunde von Thurneck in der gleichen Gestalt erscheint. Die Schilderungen der Ritterkämpfe und der pomphaften Aufzüge sprechen für ein tüchtiges Kompositionstalent des beliebten Zeichners; die ganze Ausstattung ist gediegen und reich, so dass auch dieses Werk dem modernen Salon zur Zierde gereichen wird.

Nachdem wir nun zur vollen Genüge den Gaben für die Grossen das Wort geredet, erübrigt es, der Jugendlitteratur noch ein paar Spalten zu widmen, ohne deren Berücksichtigung einem Christmarktbericht das Wichtigste fehlen würde. *Nautibus.*

Aus Knötel, Preussens Heer (Glogau, Flemming).

III.

L. Seit unsere Künstler wissen, wie Ludwig Richter in seinen Zeichnungen für die eigenen Kinder den ersten Schritt zu späterem Ruhme gethan; seit Meister, wie *A. v. Werner* in den „Blumen-, Vogel- und Kindergeschichten", *P. Thumann* in seinem Buche „Für Mutter und Kind", *W. Friedrich* in „Unserem Hausglück" sich wie zur eigenen Erholung und Erfrischung in der Welt der Jugend ergingen: seitdem haben sich eine Reihe namhafter Kunstgenossen, sei es zeitweilig oder für immer, diesem Gebiete zugewandt. Zu ihnen gesellt sich heute der treffliche, *Karl Gehrts*, welcher Dieffenbachs *Goldenes Märchenbuch*[1]) mit einem vollen Hundert seiner Zeichnungen ausgestattet hat. Den drei Abteilungen des Werkes lässt er je ein Eingangsbild vorausgehen: Darstellungen des Märchens, einer lichten Engelsgestalt, der Sage, die sinnenden Auges in die Vorzeit schaut, und Till Eulenspiegels, des Vertreters der lustigen Schwänke. Die ganzseitigen Bilder mit den eigenartigen, fasst knorrigen Umrisslinien sind teils buntfarbig, teils Federzeichnungen mit darübergelegten einfarbigen, grauen, braunen oder grünen Schatten. Manche sind umrankt von stilisirten Tiergestalten, Blumen- und Blattornamenten, in denen sich die Gehrtssche Phantasie wie immer äusserst fruchtbar erweist. Recht gut gelingen dem Künstler die kernigen Gestalten der klassischen Helden und die runzeligen Urgreise mit den Barbarossaphysiognomien, sowie „die Riesen und Drachen in Wald und Feld"; am liebsten aber ergeht sich sein köstlicher Humor wieder in der Schilderung des Zwergenvolkes, wie es polternd und schreiend durch den Engpass von Wurzeln und Gezweig mit allem Huckepack sich stösst und drängt oder wie es in rührend klagenden Gebärden seinem Jammer Luft macht. Dem Herausgeber rechnen wir es zu besonderem Verdienste an, dass er aus dem alten ewigfrischen Jungbrunnen deutscher Märchen und Sagen wieder manches Erfreuliche und Erquickliche zu Tage gefördert hat, was noch nicht zu aller Auge und Ohr gedrungen ist. Unter den jüngeren Künstlern, welche sich als Illustratoren bereits einen Namen erworben haben, folgt auch *F. Reiss* dem neuen Zuge und verwertet seinen Griffel zur Lust und Lehre unserer Jugend. In zwanzig Blättern, auf denen sich je zwei bis drei

1) Verlag von Heinsius.

Zeichnungen in geschickter Anordnung und geschmackvoller Umrahmung an- und ineinander schieben, schildert er mit grosser Anschaulichkeit *„Was die Menschen treiben“* [1]). Namentlich ist es ihm gelungen, in Haltung und Gebärde stets jenes Etwas festzuhalten, welches der berufsmässigen Thätigkeit den kennzeichnenden Stempel aufdrückt, gleichviel, ob er uns den emsig schaffenden Künstler und Handwerker oder den gewichtig auftretenden Subalternen vor Angen führt. Zu den meisten Berufsarten findet sich auch ihr Spiegelbild im Kinderspiele, wozu der Künstler all die kleinen Nebendinge, die das Kindesauge ergötzt, mit sinnigem Verständnis und liebenswürdigem Humor verwertet. Die technische Ausführung der bunten und vielgestaltigen Blätter ist durchweg sauber und giebt sowohl die scharf umrissenen Flächen als auch die nass in nasseingesetzten Schatten des Aquarells getreu wieder. Die den Bildern gegenüberstehenden Seiten füllen begleitende Verse von F. Erck; sie sind von Federzeichnungen umrahmt, welche in klaren und deutlichen Konturen allerhand Werkzeug und Gerät zur Darstellung bringen. —

Aus Dieffenbach-Gehrts, Goldenes Märchenbuch. (Bremen, Heinsius.)

Am fruchtbarsten aber erweist sich in diesem Jahre hier die Schaffenskraft des fleissigen Soldatenzeichners *R. Knötel*, dessen Name uns in nicht weniger als drei grösseren Werken begegnet. In *„Preussens Heer“* [2]) lässt er die Pikeniere des grossen Kurfürsten, die Riesengarde Friedrichs des Ersten, die Zietenhusaren und die Blücherschen Reiter vor uns defiliren und die Düppelstürmer, die Dragoner von Nachod und die Sieger von Wörth im Bilde vorüberziehen. Sein Stift giebt auf diesen Blättern nicht nur die Uniformirung und Ausrüstung der Mannschaften und Offiziere, sondern auch, nach Menzels Vorgange, die Örtlichkeiten mit historischer Treue wieder, während v. Köppens Feder die Wandlungen und Waffengänge des preussischen Heeres in markigen Zügen schildert. In dem Vogt-Lohmeyerschen *Militärbilderbuche* [3]), welches ganz Europa im Waffenschmucke zeigt, widmet der Künstler jeder Hauptmacht zwei volle Blätter, sowie zahlreiche in den Text eingestreute Einzel- und Gruppenbilder, welche mit der gleichen Genauigkeit den Spahi und den Schüler von St. Cyr, den Grodnohusaren und den Griechen, wie den preussischen General und den ungarischen Husaren vor Augen führen. Die ausserordentliche Sorgfalt, welche auf den Buntdruck verwandt worden ist, sowie die Ausführlichkeit, mit welcher die Heereseinrichtungen besprochen werden, bestimmen das Buch für die reifere Jugend. An das gleiche Alter wendet sich der Künstler wie der Herausgeber in v. Köppens Werke *„In des Königs Rock“* [1]); schon die Vignette der ersten Seite, auf welcher sich die Pickelhaube über Homers Odyssee und Cicero's Tusculanen stülpt, deutet auf den künftigen Studenten hin. Das Buch will ihm die späteren Soldatenpflichten erleichtern helfen, indem es ihn in anregender, humorvoller Weise in die Obliegenheiten des Dienstes einführt und in begeisterndem Tone die Pflichten gegen das Vaterland ans Herz legt. Knötels Aquarelle sind frische Studien und Skizzen, welche das Soldaten- und namentlich das Freiwilligenleben in allen Erscheinungsformen auf das getreueste kopiren.

Endlich bringt *F. Flinzer* ein volles *„Wunderhorn“* [2]) für unsere kleinen Schelme, in welchem eine Fülle neckischer Kinderreime steckt, zu denen des Zeichners Tiergestalten die entsprechenden possierlichen Mienen aufsetzen oder ihre eigenen Glossen und drolligen Sprünge machen. Dazu legt er auf den Weihnachtstisch noch ein Tierbilderbuch grösseren Stiles, *„Unsere Hausfreunde aus der Tierwelt“*, [3]), in welchem sich die vier- und zweibeinigen Kameraden in Wald und Wiese, in Park und Garten auf das natürlichste bewegen. E. Maul begleitet ihr Thun und Treiben mit ansprechenden Versen.

1) Verlag von Meissner & Buch.
2) Verlag von Flemming.
3) Verlag von Flemming.

1) Verlag von Meissner & Buch.
2) Verlag von Wiskott.
3) Verlag von Flemming.

WARNUNG!

mag über dieser kleinen Jeremiade stehen, nämlich für alle Kunstfreunde, die ihr Weg nach dem mitteldeutschen Westen führt,

— wo inmitten eines Meers von Duft und Blüten
grau und gross das Schloss emporsteigt, Philipps alte Stadt zu hüten —

und die das Schloss zu Marburg noch in seinem früheren Zustand gesehen haben; Warnung, die Linie der Main-Weser-Bahn zu wählen, wofern sie, aus Rücksicht auf irgend ein schwaches Organ, sei es Herz oder Darm, jähe Schrecken meiden müssen.

Nicht als wäre man ganz unvorbereitet! Es ist die alte Geschichte! Alles was dort seit langen Jahren über die mittelalterlichen Denkmäler ergangen ist, es gehört leider in das grosse schwarze Buch zweckloser Zerstörungen, unberufener Restaurationen, und teils leichtsinniger, teils hier unqualifizirbarer „Verschleuderungen“ unersetzlicher Werke alten Kunstgewerbes, schmerzlich für den Altertumskenner, lächerlich für den Architekten, widerwärtig für jeden Menschen von Schönheitsgefühl. Ausnahmen in dieser Kette von Roheiten und Missgriffen, dank dem Zufall einer einmal vernünftigen oder nicht geschmacklosen Anwandlung, scheinen in dem beklagenswerten Marburg völlig ausgeschlossen.

Man hätte hoffen können, dass nach dem Ende des vielverhöhnten kurfürstlichen Regiments die auch in Hessen und Marburg reichlich vorhandene bessere Einsicht Einfluss gewinnen werde, selbst auf die Bureaukratie. Allein während man z. B. mit sachkundiger Gründlichkeit und Pietät bei dem Deutschordensschloss Marienburg vorgegangen ist, werden am hessischen Landgrafenschloss, das doch sogleich an zweiter Stelle unter den deutschen Schlossbauten gotischen Stils folgt, die Experimente sonst harmloser Dunkelmänner in corpore nobili friedlich fortgesetzt, wobei der als hartherzig verschriene Fiskus nicht müde wird, für jeden neuen Einfall unbeschränkt und unverantwortlich waltender Provinzialen die gefällige Rolle des goldspeienden Fabeltiers zu übernehmen.

Doch selbst nach den bisherigen Regesten dieser so erfreulichen wie ehrenreichen Episode preussisch-deutscher Baugeschichte der „Jetztzeit“ (für die der Umfang eines Artikels dieser Zeitschrift nicht hinreichen würde) verstehen es die „unbefangenen Weisen“ der blühenden Universitätsstadt uns noch immer Überraschungen zu bereiten.

So hat man eben die drei schlanken achtkantigen Ecktürme des herrlichen Saalbaus, statt die alte, noch erkennbare malerische Zinnenbekrönung mit leichtester Mühe wiederherzustellen, nach Aufsatz eines plumpen Mauerrings von rotem Sandstein (das Material des Baues ist weisser!) mit langgestreckten, schwarzen, aftergotischen Zuckerhüten bekrönt. Dagegen wurde nach Abbruch des Turmes der Schlosskapelle (aus dem Ende des 16. Jahrhunderts), dieser stilwidrige Turm mit welscher Haube in plumper Weise kopirt, obwohl von sachkundiger Seite der Rat erteilt war, der Kapelle (einem Werk von vornehmster Eleganz) bei der Gelegenheit wieder einen stilgemässen Dachreiter zu geben. Das lehrreiche und seltene Dachgestühl des Saalbaues aus dem 14. Jahrhundert ist durch ein eisernes ersetzt und das neue Schieferdach mit lächerlichen dünnen Nasen besät worden. —

Wie man soeben hört, bereitet die Marburger Karnevalsgesellschaft für nächsten Februar einen Fastnachtsscherz vor, in dessen Libretto uns einige indiskrete Blicke zu thun vergönnt war. Der ungenannte Meister, welcher im 16. Jahre König Rudolfs des Habsburgers, glorreichen Angedenkens, den Bau jener Kapelle gestellt, erscheint plötzlich auf dem Schlossberg und lässt seinen Eindrücken in Stabreimen (um dem jüngsten Deutschland verständlich zu sein) freien Lauf. Man hört, wie er zuerst sich freut, dass nach sechshundert Jahren und soviel Fährlichkeiten von Belagerungen, Religionsveränderungen und Restaurationen sein Juwel noch ohne Schäden und Risse das heimatliche Thal überragt, wobei er mit einem Druck des Dankes sein „treues Richtmass“ grüsst. Er fragt verwundert, was das bunte Zeug bedeute an Gewölben und Wänden, er vernimmt, dass ein kraftgenialischer Meister des Baus, aber nur mässiger Meister der Farbe, dies für Polychromie gehalten habe; er beruhigt sich damit, dass jene Chemikalien schon im Herabfallen begriffen sind. Begierig nun auch zu sehen, was die Erben seines Richtmasses in so langer Zeit gelernt, erblickt er die oben geschilderten schwarzschiefrigen Eisenungetüme. Nachdem er das Gleichgewicht seiner Gliedmassen und die Sprache wiedergefunden, entnimmt man aus seinen abgebrochenen Worten, dass er auf die Vorstellung verfallen ist, der grosse Khan, der kürzlich mit seinen schlitzäugigen Horden in Peking eingezogen war, habe seine Kulturfahrten auch bis in diesen armen Westen erstreckt, ein Verdacht, mit dem er dem Mongolen wohl Unrecht thut. Als er aber hört, dass wir selbst, seine lieben blinden Hessen im 20. Jahre des wiedererstandenen Deutschen Reiches, es so herrlich weit gebracht, da denkt er in seiner

Bescheidenheit, unter solchen Umständen sei es für ihn kein grosses Kunststück gewesen, unsterblich zu werden. Denn nach dem Wort seines jüngeren Zeitgenossen Dante (im Fegefeuer), ist menschlicher Ruhm nur dann von beklagenswerter Kurzlebigkeit:

Se non è giunta dall' etati grosse.

Nachdem er in der Vorstellung, dass hier die grosseria sich selbst auf Bergeshöhe, mit solchem Eselshauptschmuck bekrönt habe, nur mangelhaften Trost gefunden, bereut er, sich so weit herabgewagt zu haben und verschwindet mit dem Vorsatz: Auf Nimmerwiedersehn!

KUNSTLITTERATUR.

x. *Eine Geschichte der graphischen Künste* von *J. E. Wessely* ist soeben im Verlage von T. O. Weigels Nachfolger erschienen, ein stattlicher Band von 299 Seiten in Lexikon-Oktav. Das Buch zerfällt in fünf Abschnitte: der erste endet mit 1600, der zweite und folgende behandeln je ein Jahrhundert und gehen innerhalb dieses Zeitraumes alle Länder durch, die in Betracht kommen. Eine grosse Anzahl guter Lichtdrucke unterstützen die Darstellung, auf welche einzugehen zur Zeit nicht möglich ist. Binnen kurzem hoffen wir darauf zurückkommen zu können. Der Preis ist 24 M. für das gebundene Exemplar.

R. G. *L'art gothique.* Soeben erschien ein nach Gehalt und Form hervorragendes Werk von *Louis Gonse* über die französische Gotik. Es ist eine Frucht langer liebevoller Beschäftigung mit dem Gegenstande, ein Werk, das nach seiner wissenschaftlichen Bedeutung eingehende Würdigung erheischt. Wir begnügen uns heute mit einer einfachen Anzeige, bemerken nur die Pracht der äusseren Erscheinung, in deren Dienst fast alle Gattungen vervielfältigender Kunst getreten sind. „L'art gothique" tritt auf in einem starken Quartband mit 284 vortrefflichen Illustrationen im Text und 28 Kunstbeilagen: Radirungen (von Gaujean, Guérard und Laurent), farbige Faksimilereproduktionen, Chromolithographien und Heliogravüren. Alle Hauptwerke französischer Gotik in Architektur, Plastik, Malerei, Glasmalerei, Miniaturmalerei, Tapisserie etc. sind in vorzüglichen Wiedergaben zur Anschauung gebracht, kurz in illustrativer Hinsicht waltet ein Geschmack und eine Kunst, die musterhaft genannt werden müssen. Das Werk kostet in gewöhnlicher Ausgabe 100 Frs., auf Japanpapier gedruckt 250 Frs. Eine besondere Besprechung wird es an dieser Stelle noch finden.

Wy. Seit sechzehn Jahren schon erscheint zur Weihnachtszeit ein *Lagerkatalog* des Kunsthändlers *Franz Meyer* in Dresden und immer konnte man sicher sein, in jedem neu erscheinenden Katalog eine Fülle von interessanten Werken der graphischen Künste und Zeichnungen zu finden. Diesesmal aber müssen wir auf den so eben erschienenen Katalog ganz besonders aufmerksam machen, da hier ein Reichtum der kostbarsten und seltensten Kunstblätter verzeichnet ist, wie er sich selten in dieser Weise beisammen findet. Alles Minderwertige ist ausgeschlossen, dagegen sind viele Blätter vorhanden, wie sie öffentliche Sammlungen und die wählerischsten Sammler des Erwerbens würdig finden dürften. Besonders reich sind die Werke von Schongauer, van Meckenem, Dürer, Cranach und aller Kleinmeister vertreten; an diese reihen sich Lucas van Leyden und die besten niederländischen Malerradirer an; aus anderen Schulen wären die Drevet, Mantegna, Marc-Anton und Longhi zu nennen, von neueren deutschen Meistern Dietrich, G. F. Schmidt, Wille, Bause, Klein, Erhard und A. Achenbach hervorzuheben. Der Hauptwerth der angebotenen Blätter liegt neben tadelloser Erhaltung in den vielen, seltenen und kostbaren frühen Abdruckgattungen derselben. Eine kleine Abteilung enthält Zeichnungen und Aquarelle neuerer Meister, meist der Dresdener Schule, und auch hier begegnen wir zahlreichen Kapitalblättern von Steinle, Schönherr, Richter, Bendemann, Hübner, Koch u. a. m.

KUNSTGESCHICHTLICHES.

R. Einem Aufsatze von *Karl Berling, Die Dresdener Malerinnung* (Neues Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde, Bd. XI. Heft 3, S. 263 ff.) entnehmen wir folgende sehr interessante Mitteilungen, welche bei der unverdient geringen Verbreitung der genannten Zeitschrift ausserhalb Sachsens sonst kaum weiter bekannt werden dürften. Ein glücklicher Zufall hat vor einiger Zeit ein Aktenstück aus Tageslicht gebracht, welches unter sämtlichen am Ausgang des 16. Jahrhunderts zu Dresden bestehenden Innungsordnungen auch die ältesten Artikel der vereinigten Maler, Bildhauer und Bildschnitzer enthält. Daraus geht hervor, dass in Dresden die Künstler im Jahre 1574 zum erstenmal zur Bildung einer gemeinsamen Innung geschritten sind. Dass dies gerade in der Nachblüte der Renaissance geschah, wirkt auf den ersten Blick befremdend, denn in den Folgen der Renaissance sind die Gründe hierfür nicht zu suchen. Vielmehr hätte diese neue Geistesrichtung, diese neue Kunstperiode, welche die Individualität des Künstlers dem Kunstwerke gegenüber besonders betonte, nur das Gegenteil bewirken können. Man muss daher annehmen, dass sich die Künstler Dresdens in jener Zeit nicht mehr auf der Höhe der Renaissance befanden, sondern bereits den von Lucas Cranach angebahnten abschüssigen Weg, der dem gänzlichen Verfall entgegenführen musste, beschritten hatten. Hierzu kommt noch ein zweiter Grund, der aktenmässig als solcher bezeugt wird. Die Innungen hatten zu jener Zeit schon jeglichen politischen Charakter verloren und waren zu reinen Prohibitivgenossenschaften herabgesunken. Sie bezweckten damals weiter nichts, als die einheimischen Handwerker vor den Fremden, vor den Störern, Pfuschern und Bönhasen zu schützen. Der reine Brotnejd war es, der in zweiter Linie die Aufrichtung der Dresdener Maler- und Bildhauerinnung in dem genannten Jahre bewirkte. Und es war damals in Dresden eine stattliche Zahl von fremden Künstlern thätig, welche durch die Kurfürsten Moritz und August für die vielen Bauten, die sie aufführen liessen, herangezogen waren (so Rochus Quirinus von Linar, die Schweizer Benedikt und Gabriel de Thola, der Italiener Francesco Ricchini, Hans Schröer aus Lüttich) und gegen welche die einheimischen Künstler nicht recht aufkommen vermochten. Zu diesen gehörten vor allem jene beiden Künstler, welche der Innung die ersten Jahre ihres Bestehens hindurch als Älteste vorgestanden haben. Es sind der Hofmaler Heinrich Göding der Ältere und der Bildhauer und Bürgermeister von Dresden Hans Walther. Am 15. Dezember 1574 hatte der Rat der Stadt Dresden diesen beiden im Verein mit dreizehn anderen Künstlern auf ihr Ansuchen hin eine aus elf Artikeln bestehende Innungsordnung bestätigt. Hiernach war die Leitung aller Innungsangelegenheiten in die Hände zweier Ältesten gelegt, die alle zwei Jahre am Tage des heil. Lukas, des alten Patrones der Maler, und zwar der eine aus dem Kreise

der Maler, der andere aus dem der Bildhauer gewählt wurden. Sie führten den Vorsitz in den Versammlungen, hatten zu strafen, wenn es nötig wurde und mit peinlicher Sorgfalt das Innehalten der Zunftgesetze zu überwachen. Aus der Ordnung ist besonders die Art, wie die künstlerische Ausbildung innerhalb der Innung gehandhabt wurde, von allgemeinem Interesse. Ein Junge von 13, 14 Jahren, der Lust und Geschicklichkeit zum Malen oder Bildhauen gezeigt hatte, oder von den Eltern oder dem Vormunde zu diesem Berufe bestimmt war, wurde zuerst der Innung vorgestellt, musste hier seine eheliche Geburt von ehrlichen (im Sinne der damaligen Zünfte) Eltern nachweisen, einen Thaler in die Lade legen und sich mit „20 silbern Schock" verbürgen, die Kunst, der er sich nunmehr widmen wollte, „zuverfolgen vnd auszulernen". Hierdurch sollte das Ausderlehrelaufen der Jungen verhütet werden. Waren diese Vorbedingungen erfüllt, so konnte sich der Junge den Meister selbst wählen. Zu diesem musste er in die Wohnung ziehen und hier je nach seinem Alter fünf, sechs oder sieben Jahre verbleiben. Die Söhne von Innungsmeistern brauchten nur fünf Jahre zu lernen und waren von der Erlegung des Thalers und der Verbürgung befreit. Der Meister seinerseits war verpflichtet, den Lehrjungen, deren er nur einen halten durfte, treulich in der Kunst zu unterweisen, ihn auch mit Kost, Trank und Lager so zu unterhalten, dass er sich mit Billigkeit nicht beklagen könne. Erst wenn dieser über die ersten Anfänge hinaus war, d. h. nach zwei Jahren, konnte der Meister einen zweiten Lehrjungen annehmen. Hatte nun der Lehrling seine vollen Jahre richtig ausgelernt, so wurde ihm dies von seinem Meister und der Innung schriftlich bescheinigt, ihm also ein Lehrbrief ausgestellt. Doch musste der nunmehrige Geselle wieder einen Thaler in die Lade legen, den „Eltesten und den Meistern, so zu diesem Akt erfordert werden, ein ziemliches Essen von drei Gerichten und einen zweiten Thaler zum Trinken" geben. Nunmehr musste der junge Geselle seine mindestens auf drei Jahre berechnete Wanderschaft antreten. Er sollte sich in der Welt umsehen, andere Künstler und Kunstwerke, andere Techniken kennen lernen. Jedoch wurde diese lobenswerte Forderung durch die Bestimmung abgeschwächt, dass man statt dessen 30 Thaler in die Lade legen konnte. Auch diese Klausel sollte ein Schutz gegen fremde Konkurrenz sein. Nach der Wanderschaft konnte der Geselle allmählich daran denken, sich das Meisterrecht zu erwerben. Nachdem er noch zwei Jahre bei einem heimischen Meister gearbeitet hatte, konnte er sich am Tage des heil. Lukas bei der Innung angeben und seinen Geburts- und Lehrbrief vorlegen. Sind dieselben richtig befunden, soll man ihm „das Meisterstuck lun eines Meisters hauss, Jedoch ohne dess Meister unterricht, befurderung vnd farschub, das hiemit gänzlich verbotten sein vnd gestrafft werden soll, Inn einem halben Jare aufs best vnd künstlichs verfertigen vnd machen lassen". Während nun aber an anderen Orten, z. B. Nürnberg den Gesellen bei der Wahl des Meisterstückes vollkommen freie Hand gelassen war, war dasselbe in der Dresdener Ordnung genau sowohl für Maler als für Bildhauer vorgeschrieben. Das Meisterstück der Maler bestand in zwei Ölgemälden, jedes „zwo Ellen hoch vnd anderthalben Elu breit". Das erste musste darstellen den Sündenfall, das zweite die Geburt Christi. Dazu kam noch drittens „Ein gut Laubwergk". Bildhauer oder Schnitzer hatten zu liefern: ein Kruzifix, Christi Kreuztragung, einen mit Laubwerk verzierten korinthischen Fries und endlich ein Muster zu einem Epitaphium. Waren diese Arbeiten von der aus einigen Meistern und Abgeordneten des Rates bestehenden Prüfungskommission gebilligt worden, so wurde der Verfertiger der Innung als Meister vorgestellt und von derselben als solcher bestätigt. Nachdem sich dann noch der junge Meister das Bürgerrecht der Stadt erworben hatte, durfte er endlich eine eigene Werkstatt aufthun. Wer aber ohne die Meisterprüfung „zu Meistern sich vnderstunde", hatte zehn Gulden zu zahlen, zur einen Hälfte an den Rat, zu andern an die Innung beider Künstlerschaften. So aber jemand, ohne überhaupt vorher darin ausgebildet zu sein, diese Künste als „Pfuscherey" betrieb, der sollte ins Gefängnis gebracht werden. Fremde „Conterfector" sollten nicht gelitten werden, „sie weren denn künstlicher denn die Meister allhier welches von Einen Erbarn Rath neben andern Künstlern soll erkandt werden". Aber nicht fremde Künstler, sondern vielmehr zwei einheimische Maler, Zacharias Wehme und Cyriacus Röder, waren es, welche sich zuerst der Innungsordnung widersetzten, die aber gerade dadurch, dass sie freie Künstler sein und sich als solche dem Zunftwesen nicht unterordnen wollten, uns für sich einnehmen. Vom Jahre 1585 an waren beide wiederholt aufgefordert worden, sich der Meisterprüfung zu unterziehen, aber sie wussten den Termin immer von einem Jahre zum andern zu verschieben, bis sie 1593 erklärten, sie hielten sich überhaupt nicht für verpflichtet, der Innung beizutreten. Darüber sich zünftigen Künstlern die Geduld. Der Rat der Stadt Dresden forderte jetzt die beiden Maler auf, sich der Meisterprüfung zu unterziehen. Diese aber wandten sich an den Kuradeministrator, Herzog Friedrich Wilhelm, der damals für Christian II. die Regierung leitete und baten um Schutz. Auf einen vergeblichen Einigungsversuch des Rates, sandten beide Parteien Anklage bez. Verteidigungsschriften ein. Da Wehme und Röder früher schriftlich und mündlich der Innung ihre Bereitwilligkeit zum Beitritt erklärt hatten, war es das Einfachste, sie bei ihrem Wort zu fassen. Da ersannen die beiden Maler folgende Ausrede: Sie hätten damals, als diese Zusagen gemacht wären, noch nicht gewusst, wie es eigentlich um die Innung bestellt sei. Jetzt indessen, wo man sie über die wahren Verhältnisse aufgeklärt hätte, hielten sie sich als Künstler für zu gut, einer Gemeinschaft beizutreten, in der die grössten Ungehörigkeiten vorkämen. Der Kuradeministrator entschied zu Gunsten der Angeklagten. Seines Erachtens sei das Malen und Konterfeyen eine freie Kunst und kein Handwerk und deshalb könnten die Angeklagten nicht gezwungen werden in die Dresdener Innung einzutreten. Da der Rat in seiner Verlegenheit die Sache nun in die Länge zu ziehen suchte, so wandten sich beide Maler an das Hofgericht zu Wittenberg. Dass das Urteil desselben in einem Wehme und Röder günstigen Sinne ausgefallen sein muss, zeigt ein vom 4. Juli 1594 an den Kuradeministrator gerichteter Brief, in dem die beiden Maler baten, sie bei diesem Urteil zu schützen, die zünftigen Maler abzuweisen. Dieser Ausfall entschied über die ganze Existenz der Innung. Denn da ein Zwang nicht mehr geübt werden konnte, so verlor sie mehr und mehr an Geltung und geriet eine Zeit lang ganz in Vergessenheit. Erst 1620 bestätigte Johann Georg I. den Malern eine neue Innung. Den Malern allein! Denn diese hatten sich von den Bildhauern getrennt. Letztere suchten nach 1626 auch die Bestätigung ihrer Innung zu erlangen. Im grossen ganzen stimmen nun die Artikel von 1620 mit denen von 1574 überein. Abgesehen von einzelnen Gegnern der Innung scheint dieselbe jetzt unter kurfürstlichem Schutz friedlich gedieheu zu sein. Wie lange die Malerinnung bestanden hat, lässt sich nicht nachweisen. Fest steht, dass es 1752 noch in Dresden zünftige Maler gab, wie aus dem jüngsten Aktenstücke über diese Angelegenheit hervorgeht.

TODESFÄLLE.

*** *Der Landschaftsmaler Karl Hilgers* ist am 3. Dez. zu Düsseldorf im 73. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Landschaftsmaler Ferdinand Hoppe* aus Düsseldorf, ein Schüler Dückers, ist in der Nacht zum 2. Dez. in Köln durch einen Sturz aus dem Fenster ums Leben gekommen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

|| *Die Ausstellung des Wiener Künstlerklubs.* Der Wiener Künstlerklub verdankt seine Entstehung bekanntlich dem im Jahre inscenirten „Salon der Zurückgewiesenen", über welchen wir damals kurz berichteten. Von den schmollenden Künstlern ist wohl ein Teil wieder zu den Ausstellungen der Genossenschaft zurückgekehrt, die andern aber haben sich, wie bereits gemeldet, zu einem neuen Künstlerverein unter obigem Titel zusammengethan und eröffneten vor kurzem am Graben Nr. 10 in eigens dafür hergerichteten Lokalitäten ihre erste selbständige Ausstellung, welche gegen Weihnachten in einer Auktion aufgehen soll. Die Tendenz des Klubs, „dem Kunstleben Wiens neue Impulse zu geben und jungen, aufstrebenden Talenten Gelegenheit zu bieten, gesehen und bekannt zu werden", ist gewiss eine recht löbliche, wenngleich dabei zu bemerken wäre, dass es in Wien an Ausstellungsräumen für strebsame Talente bisher nicht mangelte — wenn diese wirklich Ausstellungswürdiges produzirten. Verfehlt müsste aber das mit bedeutenden finanziellen Opfern geschaffene Unternehmen von vornweg bezeichnet werden, wenn damit der Flut von Mittelmässigkeiten und dilettantischen Versuchen, welche das Interesse des Publikums für die Kunst eher lahm legt als fördert, ein neues Asyl geboten würde. Die erste Ausstellung, mit der der Klub vor die Öffentlichkeit tritt, ist allerdings eine mehr oder minder internationale, in der auch Lenbach und Makart leihweise vertreten sind, und sie zeigt, dass die Arrangeure sichtlich bemüht waren, Mannigfaches und Interessantes zu bieten. Aber die Kunstquellen, aus denen sie schöpften sind derzeit noch zu arm, weshalb der Erfolg ein ziemlich matter geblieben ist. Von den Wienern ist mit Ausnahme einiger gut gemalter Porträts von *W. Vita* und den in der Technik flott, aber in der Durchbildung oft seicht und flüchtig behandelten Pastellen von *M. Lewis*, sowie einer Anzahl landschaftlicher Aquarelle von *H. Schubert* nicht viel Nennenswertes vorhanden. Letzteres ist namentlich von Münchener Künstlern zu verzeichnen, darunter zwei reizend gestimmte, sonnige Landschaften von *Ed. Schleich jun.*, dann ein neckisches Genrebildchen von *L. Max-Ehrler* „Leichte Ware", ein Alpenseebild von *C. Raupp*, die „Gänseliesel" von *C. F. Schmitt* u. a. An *F. Eisenhuts* „Gauklerpause" interessirt uns namentlich die koloristische Seite des Bildes, was auch von *Laesners* „Blindekuhspiel" gesagt werden kann, nur stören arge Verzeichnungen bei den Figuren den Gesamteindruck. Eine pikante Scene bietet *A. Lonza* in seinem „Bildhaueratelier"; viel Energie bekundet *Alfons Siber* in einer Schlachtepisode „Kampf um die Fahne". Von den Italienern sind *F. Mancini*, *E. Lancerotto* und *L. Ferrazzi* mit recht ansprechenden Bildern vertreten. Als gar vornehme Gäste erscheinen schliesslich *Makart* und *Lenbach* in der bunten Gesellschaft. Frau Gräfin Strachwitz-Makart hat von ihrem verstorbenen früheren Gemahl ein vollendetes Porträt im Phantasiekostüm, einige Blumenstudien, sowie das Bildnis des Meisters von seinem Münchener Freunde der Ausstellung überlassen.

DENKMÄLER.

• *Grabmal für Anzengruber.* Für das auf dem Wiener Centralfriedhofe zu errichtende Grabdenkmal des Wiener Volksdichters war eine auf die Mitglieder des Klubs der Wiener Plastiker beschränkte Konkurrenz ausgeschrieben, an welcher sich 18 Künstler beteiligten. Die Jury bestimmte das von dem Bildhauer *Johann Scherpe* herrührende Projekt zur Ausführung. Drei andern Entwürfen (von den Bildhauern *Steph. Schwartz*, *O. König* und *Joh. Benk*) wurden Anerkennungszeichen zuerkannt.

= tt. *Karlsruhe.* Die Frage des hiesigen Kaiser Wilhelms-Denkmals hat am 26. November durch den Bürgerausschuss ihre endgültige Regelung erfahren. Es wird nunmehr das beim Wettbewerbe mit dem zweiten Preise gekrönte Modell des Bildhauers *Adolf Heer* mit einem Gesamtaufwande von 220000 M. auf Kosten unserer Stadtgemeinde zur Ausführung gelangen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

O.W — Die *Königl. Kunstakademie* und *Kunstgewerbeschule zu Leipzig* hat am 12. Dezember ihre neuen stattlichen Räume in dem Mittelbau des umfangreichen Gebäudes bezogen, dessen einer Seitenflügel die Amtshauptmannschaft (Regierung) aufzunehmen bestimmt ist, während in dem andern Flügel die Baugewerbeschule Unterkunft gefunden hat. Der Bau ist nach dem im Wettbewerb mit dem ersten Preise gekrönten Entwurfe von Professor *Warth* in Karlsruhe in Backstein mit Sandsteingliederungen ausgeführt worden, nachdem der Entwurf, von dem Oberbaurat *Wünckel* in Dresden überarbeitet, verschiedenen aus praktischen Erwägungen hervorgegangene Änderungen erfahren hatte. Ausser den erforderlichen Schulräumen enthält das Gebäude einen durch zwei Geschosse gehenden, mit Oberlicht erhellten Festsaal (Aula) mit 200 qm Flächengehalt. In diesem sowohl durch seine schönen Verhältnisse als auch durch eine würdige dekorative Ausstattung mit Stuckmarmor und gemalten Friesen ausgezeichneten Raume fand am besagten Tage der Festaktus statt, bei welchem der Minister des Innern v. Nostitz-Wallwitz die mit feinen Bemerkungen über die Aufgaben des Kunstunterrichts gewürzte Weiherede hielt. Der Direktor der Anstalt, *Ludwig Nieper*, dem Tags vorher der Titel eines Geheimen Hofrats verliehen worden war, gab sodann einen Überblick über die Geschichte der Leipziger Kunstschule, deren erster Leiter bekanntlich *Adam Oeser* war, und die weit über hundert Jahre in ihren bisherigen unzulänglichen, meist schlecht beleuchteten Räumen in der Pleissenburg ein ziemlich dürftiges Dasein gefristet hat. Der Charakter der Anstalt ist, seit Nieper (1870) deren Leitung übernommen hat, in richtiger Erkenntnis der örtlichen Bedürfnisse mehr und mehr ein kunstgewerblicher geworden, und es wäre vielleicht nicht unzweckmässig, wenn sie überhaupt auf den „akademischen" Nebentitel verzichten würde, dem sie gegenüber von Dresden kaum je gerecht zu werden im stande sein dürfte. Nach dem Festakte fand eine Besichtigung der Räume statt. Zur Ehre des Tages waren auch Schülerarbeiten ausgestellt. Vielleicht wäre es nicht unangemessen gewesen, wenn bei dieser besonders günstigen Gelegenheit einmal Arbeiten der Lehrer an Stelle der nur zu häufig sichtbaren Schülerarbeiten ausgestellt worden wären. Denn es hat doch immerhin einiges Interesse zu erfahren, in welchen Formen und Phantasiekreisen sich die Erzieher der angehenden Kunstjüngerschaft bewegen, und für manchen nicht unerwünscht, sich ein Urteil über das Mass ihres Könnens

bilden zu können. Am Abend desselben Tages fand ein, wie es schien, rasch improvisirtes Künstlerfest mit Kommers statt, bei welchem in lebenden Bildern das Schicksal der Akademie erzählt wurde. Die Leistungen fanden um so mehr Anerkennung, als dieses Schicksal nicht sonderlich reich an erhebenden Momenten ist. Der alte Oeser und der junge Goethe lieferten noch den besten Stoff für die löbliche Absicht. Als weitere Unterhaltung wurde der gewählten, durch die Anwesenheit der in Leipzig studirenden sächsischen Prinzen ausgezeichneten Gesellschaft eine dramatische Burleske geboten, die in der Verspottung der naturalistischen Auswüchse des Freilichtsports in der jüngsten Epoche der Malerei gipfelte. Sie war jedenfalls gut gemeint, wenn auch nicht gerade besonders geschmackvoll durchgeführt.

⊙ *Die Biel-Kalkhorst-Stiftung zur Förderung der Freskomalerei* war in diesem Jahre an die Berliner Kunstakademie gekommen, an die zunächst die Gesuche derjenigen zu richten waren, die entsprechende Räume zur Ausführung von Fresken zur Verfügung zu stellen hatten. Von den Bewerbern, die zugleich die Themata für die Gemälde zu stellen hatten, waren sieben als zur Berücksichtigung geeignet befunden worden, und von den Kunstakademikern wurden sechzehn zur Konkurrenz zugelassen. Nach ihrem Ergebnis entschied das Lehrerkollegium der Akademie dahin, dass der Stiftungspreis im Betrage von 3000 M. dem Maler *Hans Krause*, einem Schüler Paul Meyerheims, zuzuerkennen ist. Die Entscheidung geht ferner dahin, dass der Künstler im Hause des Grafen Bülow auf seinem Gute in Holstein Scenen aus der Bülowsage auszuführen hat. Der Preis ist das Honorar für den Künstler. Graf Bülow hat nur die Kosten für Putz, Farben und sonstige Nebenausgaben zu entrichten.

⁂ *Ein Verein zur Pflege der Kupferstechkunst* ist am 28. November in Berlin gegründet worden. Die Anregung dazu ist von dem „Verein für Originalradirung" ausgegangen, der zu diesem Zweck eine Versammlung berufen hatte, in der etwa 50 Personen anwesend waren. Zuvor hatten sich die Veranstalter der Versammlung an den Kultusminister Dr. von Goßler gewendet, der sich dem auch bereit erklärt hat, eine Subvention von jährlich 6000 M. auf die Dauer von fünf Jahren zu gewähren. Dagegen sind dem Verein von seiten des Ministeriums einige Bedingungen gemacht, die ihn aber in seiner freien Thätigkeit durchaus nicht beschränken können. Nach diesen Bedingungen mussten sich die vorläufigen Statuten formuliren, die der konstituirenden Versammlung vorgelegt wurden. Sie wurden im wesentlichen angenommen, und Herr Geheimrat Jordan zum provisorischen Vorsitzenden gewählt. Zweck des Vereins ist, die Pflege und Förderung des Kupferstiches anzustreben und das Interesse für ihn zu beleben. Um dies zu erreichen, wird der Verein von zu erwerbenden Platten Abdrücke an seine Mitglieder verteilen. Es wird beabsichtigt, sowohl Originalstiche, bei denen auf den Porträtstich besonders Wert gelegt werden soll, als auch grössere für den Wandschmuck geeignete Blätter nach Meisterwerken der Malerei älterer und neuerer Zeit herstellen zu lassen. Die Mitgliedschaft wird durch einen Beitrag von 30 M. jährlich erworben, wofür thunlichst jedes Mal ein Kunstblatt zur Verteilung gelangen soll. Um die rein künstlerischen Zwecke des Vereins auch wirklich zu fördern, sollen ausserhalb desselben seine Drucke nicht verbreitet werden. Für den Fall, dass der Herr Minister eine Subvention gewährt, müsste der aus sieben Mitgliedern bestehende Vorstand drei von ersterem bezeichnete Mitglieder einen Ministerialkommissar, ferner Herrn Professor Eilers als technischen Leiter und Herrn Kunsthändler R. Schuster als Verleger der vom Staat herausgegebenen Platten zum Vorstand zulassen. Eine demnächst zu berufende zweite Versammlung wird die Wahl des Vorstandes vornehmen.

— *Düsseldorf.* Prof. *Albert Baur* hat für die Webeschule in Krefeld bezw. für die königliche Textilsammlung daselbst drei weitere grosse Bilder seines die Geschichte der Seidenindustrie in Europa darstellenden Cyklus vollendet. Diese sind gegenwärtig in der städtischen Kunsthalle ausgestellt. Das Mittelbild stellt den Besuch Friedrichs des Grossen in Krefeld, am 10. Juli 1763, dar. Der grosse König besichtigte an jenem Tage in Begleitung des Herzogs Ferdinand von Braunschweig, welcher am 23. Juni 1758 die Franzosen unter dem Grafen Clermont bei Krefeld geschlagen hatte, das Schlachtfeld und besuchte die Stadt, wo er Gast der Gebrüder von der Leyen war. Das Bild Baurs zeigt Friedrich den Grossen im Hause von der Leyen, dessen Häupter, Friedrich und Heinrich, dem König die Fabrikate ihrer Industrie vorlegen. Auch der jüngere Herr Friedrich von der Leyen und die Witwe Peter von der Leyen sind auf dem Bilde dargestellt. Im Gefolge des Königs ist Herzog Ferdinand von Braunschweig, der alte Zieten und andere Offiziere des Königs. Auch der damalige Stadtbaumeister von Krefeld, Tirion, ist mit zwei Magistratspersonen abgebildet, welche dem König den Plan von der Friedrichstadt vorzulegen im Begriffe sind. Die beiden Seitenbilder stellen allegorisierend die Veredelung der Seidenindustrie durch die Kunst und auf der andern Seite die Nutzbarmachung derselben durch den Handel dar. Auf dem ersten zeichnen Frauen, ideale Gestalten, Blumen nach der Natur, um sie zu Mustern zu verwenden; oben sind Putten mit Farbenreiben und Malen beschäftigt. Das andere Seitenbild stellt ein junges Paar dar, welches von einem Kaufmann einen Seidenstoff kauft. In den Ornamenten auf diesem Bild ist, wie auf dem andern, die Idee des Bildes, hier die Nutzbarmachung des Seidenindustrie durch den Handel, durch Putten u. s. w. versinnbildlicht. — In den untern Räumen der Kunsthalle ist eine Ausstellung der zahlreichen, von dem Direktor des Kunstgewerbemuseums, *H. Frauberger*, auf seiner diesjährigen Orientreise erworbenen, sehr bemerkenswerten Photographien ausgestellt.

Sn. *König Ludwigs Preisstiftung.* Das Bayerische Gewerbemuseum in Nürnberg hat für 1890/91 zum Gegenstande der Bewerbung der genannten Stiftung eine *Altardecke* (Antependium) ausersehen. Es sind zwei Preise zu 300 und zu 200 Mark ausgesetzt für den besten farbigen Entwurf, der bis zum 15. Juli 1891 bei dem Gewerbemuseum eingeliefert wird. Die Bewerbung ist eine anonyme. Ausser den beiden Geldpreisen kommen noch Denkmünzen von Gold, Silber und Bronze für die besseren Arbeiten zur Verteilung.

⁂ *Das Stipendium der Dr. Adolf Menzel-Stiftung* im Betrage von 800 M., ist für das Jahr 1891 dem Maler *Max Horte* verliehen worden.

— tt. *Freiburg im Breisgau.* Im Stadtteil Unterlinden wurde eine von Bildhauer *Julius Seitz* ausgeführte Brunnenanlage zur Aufstellung gebracht. Die aus rotem Sandstein hergestellte Schale ist mit dem Wappen der Stadt Freiburg geschmückt; zu beiden Seiten des Brunnenstockes lagern nackte, mit wasserspeienden Delphinen spielende Knabenfiguren. Den Brunnen krönt eine in faltenreichem Gewande auf einer Weltkugel stehende Madonna.

ZUR NACHRICHT.

Die auf S. 69 der „Zeitschrift für bildende Kunst" erwähnte Heliogravüre nach Millet wird dem Januarhefte beigefügt werden. Da der Druck noch nicht beendet war, gaben wir statt ihrer die „Ährenleseerinnen" bei, welche nachfolgen sollten.

Das Register zum XX.–XXIV. Jahrgange der Zeitschrift für bildende Kunst

bearbeitet von Wilh. Bogler, **ist soeben erschienen** und kann zum Preise von **4** Mark durch jede Buchhandlung bezogen werden.

Kunsthandlung Hugo Grosser, Leipzig.
Alleiniger Vertreter mit Musterlager der **Ad. Braun'schen unveränderlichen Kohlephotographien** nach Gemälden, Handzeichnungen und Skulpturen älterer Meister aller Museen, sowie nach den Gemälden neuerer u. neuester Meister des **Pariser Salon 1874—1890. Kataloge** über erstere und **vollständiger Miniaturkatalog** über letztere in ca. 4000 verkleinerten aber deutlichen Abbildungen z. Bestellen der grösseren Formate — **nicht verkäuflich** — stehen **auf Wunsch** zu Diensten. **Sorgfältigste Ausführung von Einrahmungen in festen Rahmen für die Wand, wie auch von Klapprahmen auf Staffeleien, das beliebige Wechseln gestattend, Schnellste Besorgung aller sonstigen Photographien u. Kunstblätt.** [258

Sammlern von Kupferstichen und Aquarellen stehen Exemplare meines soeben erschienenen [300

Kunstlager-Kataloges XVI,

worin 1830 Nummern Radirungen, Kupferstiche und Holzschnitte älterer u. neuerer Meister, sowie 75 Original-Aquarelle und Zeichnungen neuerer Künstler mit deren Verkaufspreisen verzeichnet sind, zu Bestellungen daraus auf Wunsch zu Diensten.

Dresden, den 1. Dezember 1890.
Franz Meyer, Kunsthändler.
Seminarstrasse 7.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Soeben beginnt zu erscheinen:

Japanischer Formenschatz

gesammelt und herausgegeben von
S. Bing.
Dritter Jahrgang.
(Abschluss des Werkes.)
12 Hefte à 2 Mark.

Dieses Sammelwerk erscheint in *Monatsheften* mit 10 Tafeln gr. 4° in Farbendruck u. illustr. Text. Subskriptionspreis für den Jahrgang von 12 Heften 20 ℳ. Je 6 Hefte bilden einen Band. Band I-IV liegen in eleganten Einbänden (japanisch) vollständig zum Preise von je 15 ℳ. vor. (ca. 70 farbige Tafeln mit ca. 12 Bogen Erläuterungen.)

☞ ***Das erste Heft ist in allen Buchhandlungen zur Ansicht zu erhalten.*** ☜

---

509) Im Verlage von **J. J. Weber** in **Leipzig** ist **soeben** erschienen:

Gabriel Max von **Nicolaus Mann.**
Eine Charakteristik

Zweite, vermehrte Auflage. Mit dem Porträt des Meisters und zwanzig Reproduktionen seiner Gemälde. Preis 2 Mark.

Neuer Verlag von **E. A. Seemann** in Leipzig.

Vortreffliches Geschenkwerk!

6. Aufl. **Lemcke's Aesthetik** 1890.

in gemeinfaßlichen Vorträgen. Mit Abbildungen. 6. Auflage in 2 Bänden. gr. 8. Geh. 12 M.; in Halbfr. M. 13.50.

„Die eindringliche Sprache, der lebhafte Stil reißen den Leser hin, der „mit steigender Sicherheit an der Hand eines zuverlässigen Führers das weite „Gebiet des Schönen durchstreift. Die Kapitel über das Schöne in der Natur, „die Völker der Neuzeit und die sehr ausführlich behandelte Dichtkunst sind „wahre Glanzpartien des Buches."
(Allgem. Ztg.)

Soeben erschien:

Altorientalische Teppiche.

Von **Alois Riegl.**
Mit 36 Abbildungen.
Preis: geheftet 6 ℳ, gebunden 7 ℳ

Verlag von T. O. Weigel Nachf. (Chr. Herm. Tauchnitz) in Leipzig.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnellste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie compl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alte grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W., Potsdamerstrasse 3. **Josef Th. Schall.**

Prächtiges Geschenk für jeden Naturfreund!

Spaziergänge eines Naturforschers

von **William Marshall.**

Mit zahlreichen, teils farbigen Abbildungen. — Preis in Prachtband 10 Mark.
Verlag des Litterarischen Jahresberichts (Artur Seemann) in Leipzig.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmring 34.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 10. 25. Dezember.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an

DAS NEUE MUSEUM IN ANTWERPEN.

Schon seit langer Zeit forderte die öffentliche Meinung eine neue Aufstellung der im alten Museum enthaltenen Kunstschätze. Dieses zerstückelte, schlecht angelegte Gebäude war überdies noch in einen Haufen Häuser eingeschlossen, welche es den ernstlichen Gefahren einer Feuersbrunst aussetzten.

Nach dem Unglück im Jahre 1873, welches das ehemalige, in der Nähe des Museums gelegene Gebäude der Stadtwage bis auf den Grund zerstörte, richteten die Bewohner Antwerpens mit Tausenden von Unterschriften bedeckte Petitionen an die städtische Verwaltung und an die Legislatur, die dringende Verlegung des Museums der schönen Künste fordernd. Die liberale Verwaltung mit dem Bürgermeister De Wael war soeben ans Ruder gekommen; mit Beginn ihrer Geschäftsperiode stellte sie es sich zur Aufgabe, den Wunsch der Antwerpener Bevölkerung zu erfüllen. Nach langen und schwierigen Unterhandlungen zwischen der Stadt und dem Ministerium Malou erhielt erstere unter großen Opfern die Intervention der Regierung mit der Hälfte der Baukosten des auf zwei Millionen veranschlagten neuen Museums. Die Stadt musste ausserdem das nötige Grundstück beschaffen, bezw. erwerben.

Im Jahre 1875 war das Projekt des neuen Museums für Antwerpen der Gegenstand eines nationalen Preisausschreibens, gelegentlich dessen die Entwürfe von *Jacques Winders*, Architekt zu Antwerpen, und vier andere gekrönt wurden. Diese Pläne waren sehr schön; der von Winders entworfene zeichnete sich besonders durch seine monumentale Würde aus; aber man konnte sich fragen, wie fast immer in ähnlichen Fällen, ob die Bewerber mit den ihnen für die Errichtung des Museums zur Verfügung gestellten beschränkten Mitteln von zwei Millionen Franken genügend gerechnet hätten.

Ein neues Preisausschreiben wurde sonach unter einfacheren Gesichtspunkten unter den fünf früher gekrönten Konkurrenten eröffnet, und im Juli 1879 krönte die Jury *ex aequo* den Entwurf von *J. Winders*, der seit dem ersten Wettbewerb als erster figurirte, und denjenigen von *Frans Van Dyck*, einem gleichfalls in Antwerpen lebenden Architekten, der bei der ersten Prüfung den vierten Preis erhalten hatte. Das Projekt Winders war besonders durch den großen architektonischen Charakter der Fassaden in klassischem Stil bemerkenswert, dasjenige Van Dycks zeichnete sich durch die verständige Verteilung der Lokalitäten aus. Durch ein glückliches Einverständnis, welches die Schwierigkeiten zu ebnen vermochte, assoziirten sich die beiden Architekten behufs Ausführung des Baues, so die Vorzüge der beiden Entwürfe vereinigend.

Man schritt sofort ans Werk; die beiden Architekten, begleitet von den Stadträten Allewaert und De Winter, besuchten die großen Kunstcentren Europas, um die dortigen Einrichtungen zu studiren. Diese Studien haben ihre Früchte getragen, und Antwerpen hat nicht mehr nötig, andere Kunstmetropolen zu beneiden.

Die Hauptfassade des neuen Museums bildet eine ungeheure korinthische Kolonnade, welche die ganze Entwicklung des Vorderbaues beherrscht. Diese Säulenreihe ist von imposanter Wirkung, sie wird seitlich von zwei mächtigen Pylonen flankirt, die sich zu einer Höhe von 35 m erheben und welche in kurzer

Zeit von 7½ Meter hohen Quadrigen mit Figuren gekrönt sein werden. Die sich unter der Kolonnade hin erstreckende Loggia und der Plafond des Peristyliums sind polychromirt im antiken Stil und mit Vergoldung versehen. Das pompejanische Rot, welches den herrschenden Ton dieses Schmucks bildet, lässt die architektonischen und bildnerischen Motive der Fassade kräftig hervortreten. Von den zahlreichen, schon ausgeführten Bildhauerarbeiten erwähnen wir die Architektur von *Dupuis*, die Malerei von *De Pleyn*, die Bildhauerei von *Ducaju* und die Kupferstecherkunst von *Fabri*, alles vier Meter hohe, die Attika krönende Statuen. Dort sieht man gleichfalls die Medaillonporträts von Rubens, Quentin Matsys, Quellin, Floris de Vriendt, Van Dyck, Appelmans und Bolswert, Arbeiten verschiedener Bildhauer. Große, den Ruhm darstellende Reitergruppen werden in Bälde auf den Piedestalen zu beiden Seiten der Eingangstreppen stehen. Die seitlichen, noch sehr kahlen Fassaden werden mit großen gemeisselten Friesen und Statuen, welche die verschiedenen Kunstepochen darstellen, geschmückt werden.

Begeben wir uns in das Innere des Gebäudes, so führt uns ein geräumiges gewölbtes Vestibül in den sogenannten *De Keyzer-Saal*. Die von De Keyzer im Vestibüle des alten Museums ausgeführten Malereien sind hierher übertragen und in eine prächtige Einfassung gerahmt worden, der man nur den Vorwurf zu reichlicher Vergoldung machen könnte.

Eine monumentale Doppeltreppe, deren mittlerer Absatz von zwei schönen Karyatiden *Van Bouedens* getragen wird, führt uns zu den Gemäldegalerien, welche in drei Gruppen geteilt sind: das Museum der Akademiker, das moderne Museum, das Museum der alten Meister.

Es ist uns nicht möglich, selbst in aller Kürze, die verschiedenen Säle zu beschreiben. Beschränken wir uns auf einige allgemeine Bemerkungen! Vor allem ist die prächtige Beleuchtung zu erwähnen: das sanfte und gleichmäßige Oberlicht lässt auf dem mattroten Grund der Mauern, auf dem sie in gleichmäßigen Abständen angebracht sind, die unsterblichen Werke der Meister bewundernswert hervortreten.

So bietet die große Mittelgalerie, in der sich Christus zwischen den beiden Schächern, die Anbetung der Weisen, die Kommunion des heil. Franziskus von Rubens, das Abendmahl von Jordaens, und mehrere große Werke von Van Dyck und anderen befinden, einen prächtigen Anblick. Diese Beleuchtung basirt auf einem neuen System, das die Herren Winders und Van Dyck in Wien studirten. Es besteht in der Hauptsache aus zu 45 Grad geneigten Metallreflektoren, die im Dach des Oberlichts angebracht sind. Eine andere ingeniöse Erfindung gestattet im Falle einer Feuersbrunst, eines Bombardements etc., die riesigen, in den mittleren Galerien ausgestellten Gemälde äusserst schnell zu retten. Längs den Wänden, an denen diese Bilder aufgehängt sind, befinden sich Fallthüren im Fussboden, die nach einem ungeheuren unterirdischen Lokale führen, das durch eiserne Thüren geschlossen und durch beinahe drei Meter dicke Wölbungen geschützt wird. Alle Gemälde sind an beweglichen Eisenstangen dergestalt aufgehängt, dass in ganz kurzer Zeit die in den Galerien angehäuften Schätze durch die Fallthüren hinabgelassen und in Sicherheit gebracht werden können. Schmale Rettungsgänge führen im Falle eines Feuerausbruches nach diesem unterirdischen Saale, der dem Besucher den Eindruck einer kolossalen Kathedralkrypta macht.

Mit Ausnahme der beiden großen Galerien, von denen wir soeben gesprochen und deren Dimensionen durch die Größe der sie füllenden Bilder bedingt wurde, haben die Herren Winders und van Dyck, in gleicher Weise, wie es in den neuen Museen Deutschlands geschehen, die Galerien in verschiedene kleine Säle eingeteilt. Die Kunstwerke gewinnen viel, wenn sie isolirt betrachtet werden können. Das Auge des Beschauers wird durch eine zu große Masse in einer endlosen Galerie angehäufter Gemälde abgelenkt, und die Anstrengung, sich dabei ganz in die Bewunderung eines Werkes zu vertiefen, verursacht bald eine erklärliche Ermüdung. — Den Erbauern des Museums ist es überdies gelungen, einige besondere architektonische Effekte zu erzielen. So ist die Perle des Museums von Antwerpen, das berühmte Triptychon von Quentin Matsys vollständig isolirt zwischen zwei Säulenreihen und auf einem gotischen Altar desselben Stiles, wie das Gemälde, angebracht. Es ist dies ein förmlicher, einem Wunderwerk errichteter Thron!

Die Teilung der Galerien in kleinere Kompartimente bietet noch den wichtigen Vorteil, die verschiedenen Schulen trennen, die Richtungen gruppiren, die Werke bequem klassifiziren zu können. Man begegnet nicht mehr, wie im alten Museum, einem großen Gemälde von Rubens zwischen einem van Brée und einem Brackeleer, gotischen Werken, unter solche der Renaissance gemischt. So ergiebt sich für den Laien eine Art instruktiver Kunstgeschichte.

Die Mitglieder der Hängekommission, welche in vier Monaten die Gemälde in den verschiedenen Sälen angebracht, bewährten bei dieser Arbeit den feinsten Geschmack und ein gediegenes Urteil.

Das neue Museum ist durch mehrere Gemälde von großem Werte bereichert worden, unter anderem durch das letzte Gericht von Van Orley und das Selbstporträt des Martin de Vos, von den Hospizen Antwerpens in Depôt gegeben, ein Porträt von Wiertz, Gemälde von Van Beers, Piet. Verhaert, Scobbaerts etc., ein Geschenk des Herrn Schöffen Van den Nest. — Auch hat man auf Veranlassung des Bürgermeisters de Wael ein historisches Museum organisirt, welches alle auf die Geschichte der Stadt Antwerpen bezüglichen Gemälde verschiedenen Wertes enthält. — In den Galerien des Erdgeschosses befindet sich eine Sammlung von Stichen, Photographien etc., welche das Gesamtwerk des Rubens darstellt. Endlich sind in den Sälen des linken Flügels die Skulpturen untergebracht, die noch kürzlich durch mehrere Preisarbeiten, unter anderen die Büste M. Cuylits von *J. de Brackeleer*, vermehrt wurden. So ist denn der Wunsch der Antwerpener und der des ganzen kunstliebenden Belgiens erfüllt. Das neue Museum Antwerpens ist eine prächtige, der Heimatstätte des Rubens und Van Dyck würdige Schöpfung.

* * *

Vergleicht man den Bau in seiner Gesamtwirkung mit den preisgekrönten Plänen, so kommt man sofort zu der Überzeugung, dass derjenige von Winders nur mit ganz unwesentlichen Abänderungen in seiner ganzen Ausdehnung zur Ausführung kam, was denn auch den König, als ihm die beiden Architekten vorgestellt wurden, zu der sehr richtigen Bemerkung veranlasste: „Wie ist es möglich, dass zwei Intelligenzen in einem Gedanken arbeiten können!“

Der Bürgermeister unterbrach den König, indem er meinte: „Sire, wir haben die beiden Architekten verheiratet.“

„Die Verbindung hat eine sehr glückliche sein müssen,“ erwiderte der König lächelnd, „denn ich sehe ein Kind vor mir, das mir sehr vollkommen konstituirt zu sein scheint.“

Wir glauben nichts Besseres thun zu können, als an dieser Stelle das königliche Urteil zu reproduziren, das die treffliche Schöpfung am schönsten charakterisirt.

Der König, von seinem Rundgang zurück, wartete sichtlich, bis sein ganzes Gefolge und das Publikum im Ehrenvestibüle versammelt war und sagte dann, zum Bürgermeister gewendet, mit so lauter Stimme, dass jedermann es verstehen konnte: „Herr Bürgermeister, als ich in Ihren prächtigen Palast eintrat, haben Sie mich gebeten, mich erst dann äussern zu wollen, nachdem ich alles gesehen. Nunmehr habe ich alles gesehen und ich habe geurteilt.“ Sich zu den Architekten wendend, sagte er diesen: „Meine Herren Architekten! Sie haben sich sehr um das Vaterland verdient gemacht, denn durch Ihr Talent haben Sie ihm ein Monument gegeben, das dem glorreichen künstlerischen Rufe der Stadt eines Rubens und Van Dyck vollkommen würdig ist. Sobald wir in Brüssel ein neues Museum erbauen werden, womit ich stark umgehe, werden wir Sie, meine Herren Architekten, kopiren. Ich glaube, dies ist das schönste Lob, das ich Ihnen erteilen kann!“ — „Herr Minister der öffentlichen Arbeiten“, sprach er hierauf zu Herrn Lefebvre, „unterzeichnen Sie in meinem Namen das, was ich soeben den Herren Architekten gesagt habe.“

Im Weggehen dem Bürgermeister herzlich die Hand drückend, beglückwünschte er ihn zu dem grossartigen Werke und sprach seinen Dank aus.

* * *

J. J. Winders, Architekt in Antwerpen (geb. 1849) ist Preisträger der Königlichen Akademie der bildenden Künste und mehrerer in Belgien eröffneten öffentlichen Preisausschreiben. Er ist der Schöpfer des zur Erinnerung der Befreiung der Schelde errichteten Denkmals, dessen Ausführung ihm infolge eines nationalen Wettbewerbes übertragen und dessen Entwurf von den zum dritten Rubensjubiläum (1877) abgeordneten französischen Künstlern sehr bewundert wurde. Heute erhebt es sich stolz auf einem Platze Antwerpens, nicht weit von dem Ufer des Flusses, den es symbolisirt. Man verdankt Winders das im gotischen Stile des 13. Jahrhunderts erbaute Rathaus zu Gilly (Hennegau), die Entrepôts zu Antwerpen, Gebäude, die sich durch ihren sehr originellen Charakter bemerkbar machen und vom Kriegsdepartement benutzt werden, ferner eine große Anzahl Häuser in dem malerischen Stile vlamändischer Renaissance, unter denen sein eigenes in der Rue de Péage zu Antwerpen ein wahres Schatzkästchen ist, bewundert von allen fremden Künstlern und Touristen, endlich das neue Museum, eines der wichtigsten Gebäude Belgiens.

Winders leitet ausserdem ein Atelier, das von einer Anzahl junger Architekten besucht wird, unter denen schon viele sind, deren Arbeiten mit Erfolg gekrönt wurden und welche die hervorragendsten Stellungen einnehmen.

Er war Mitglied der Jury und Berichterstatter mehrerer fremden Ausstellungen, und seine Mitarbeiterschaft bei verschiedenen Kunstpublikationen, seine zahlreichen Bauten endlich haben ihm mehrere Auszeichnungen des Auslandes, sowie Beweise der Achtung und Sympathie der berühmtesten Berufsgenossen eingebracht. So hat ihn der Erzherzog Rainer von Österreich, Protektor des k. k. Museums zu Wien, zum korrespondirenden Mitgliede dieses Instituts ernannt. Das Institut central des architectes français zu Paris ernannte ihn gleichfalls zum korrespondirenden Mitgliede. Er ist der einzige belgische Architekt, der in diese Gesellschaft aufgenommen wurde, die nur dreizehn Ausländer als Mitglieder zählt. Die Société régionale des architectes du Nord de la France, mit dem Sitz in Lille, ernannte ihn durch Akklamation zum Ehrenrat. Endlich war es Franz Ewerbeck, der ihm in Anerkennung des ihm gewährten Entgegenkommens sein berühmtes Werk „die Renaissance in Belgien und Holland" widmete, ein Werk an dem der treffliche Meister während der letzten zehn Jahre seines Lebens gearbeitet. —

Franz van Dyck, gleichfalls Architekt zu Antwerpen, hat seine Studien auf der Akademie seiner Vaterstadt gemacht und mit Auszeichnung vollendet. Sein Plan zu einem Stadthause in St. Nikolas wurde mit dem zweiten Preise und der zum neuen Museum mit dem vierten gekrönt. Beim zweiten Wettbewerb 1879 rangirte er als zweiter.

V. E. W.

WO IST DAS BILD?

Die Königl. öffentliche Bibliothek zu Dresden besitzt unter den Signaturen H. Sax. C. 1181,2 und 1182a handschriftliches Material über ein historisches Gemälde, welches in der Dresdener Gemäldegalerie sich nicht befindet. Einsender teilt nun einiges aus den Schriftstücken mit, weil er meint, für den unbekannten Besitzer des Bildes könnte möglicherweise ihr Inhalt von Interesse sein.

Im Jahre 1740, also zur Zeit der Regierung Kurfürst Friedrich Augusts II. von Sachsen, liess Maria Theresia Freyin von Oberburg, verwittibte Kais. Obrist Lieutenantin geb. Gräfin von Waldstein, an den Kurprinzen Friedrich Christian von Sachsen einen undatirten Brief schreiben, den sie selbst unterschrieb, des Inhalts: „bei ihrer Familie sei ein kunstreiche Malerei von unerdenklichen Jahren her als ein Schatz aufbehalten worden, welche so wohl die Huldigungs-Solennitäten des Infanten Philippi als auch Vermählung der Infantin Mariae mit Maximiliano nachmahlens Römischen Kaisers vorstelle, und etliche auf Caroli V. Befehl dem leben nach abgemahlen worden, worunter auch Mauritius Herzog von Sachsen mit lebhafftisten Farben entworffen ist. Da sie, die Frau von Oberburg nun wohl wisse, dass des Kurprinzen Grossvater Friedrich August derlei Raritäten ad splendorem und verewigender Gedächtnüss des Kur-Hauses mit grossen Spesen gesamlet, der Kurprinz aber ebenermassen auf seiner Reise verschiedene dergleichen Merkmale erwiesen, und sie als eine Wittib um ihrer noch unmündigen Kindern das erforderliche erlernen zu lassen das Bild zu alieniren als ihre Schuldigkeit erachte, das Bild aber keiner andern fürstlichen Familie als der regierenden albertinischen ähnlich-eigen zukomme, solchemnach erkühne sie sich dem Kurprinzen mehr erwehnte Mahlerei als ein in die Albertinische Linie übertragene Kurwürde in Sachsen chronostisches Denkmahl verkäuflich anzutragen". Diesem einen Foliobogen füllenden Schreiben ist eine von derselben Hand geschriebene 32 Quartseiten füllende „Wahrhaffte Vorstellung, umständliche Erklär- und Beschreibung des gründlichen Ursprungs eines Künstlich-alt-Rar- und ungemeinen Gemähldes" beigegeben, welche die Verhältnisse der sächsischen Fürsten und besonders die des Kurfürsten Moritz zum Kaiserhause schildert und die sämtlichen, auf dem Gemälde vorkommenden Persönlichkeiten namentlich aufzählt.

Eingeklebt sind in die Handschrift verschiedene aus Druckwerken ausgeschnittene Kupferstiche, Denkmünzen mit Porträts und andere Münzen zeigend. Damit der Kurprinz Lust bekomme, das Bild zu erwerben, liess sich Frau von Oberburg von Wiener Malern zwei gleichfalls vorhandene Gutachten ausstellen. Das erste von beiden, d. d. Wien den 19. November 1740, geschrieben und untersiegelt von „Georg Andre Prenner, Mahler, Regierungs- und gemeiner Stadt Wien Schätzmeister", bezeugt, „dass ein altes kunstreiches niterländisches gemähl Original von einem berihmten alten, aber unbekanten Meister eine Landschaft und Conversation in der Höh 1 schuch, 11 Zohl, und lang 5 schuch, $1\frac{1}{2}$ Zohl, darauff ein unvergleichlich schene Landschafft, unterschidliche gebäude, Lusthaüsser, und zwischen bergen ligende alte stadt, Lustgarten, Wasserwerck, unterschiedliche Spiele, und Lustbarkeiten, alles nach denselben orth und gegent natür-

1) Nagler führt diesen Georg Andreas Prenner nicht an, den Jahren nach könnte er ein Sohn des Anton Joseph Prenner gewesen sein.

lich vorgestellet, die Figuren seynd vornehme herren etliche mit dem tonson (toison d'or) angethan, alle wahrhaffte Portraiten, die grösste Persohn ist $5\frac{1}{2}$ Zohl hoch, die Arbeit ist schen, und sehr mihsam, und der grosse fleiss daran muss mit einem Vergrösserungsglas betrachtet werden, welches von... Frau... Baronin von Oberburg mir vorgezeuget worden, mit dem ersuchen, ich möchte meine meinung hieriber geben, in was vor einem Werth disses gemähl zu halten wäre, alss habe ich meiner kunst wissenschafft nach disse biltnus jetziger Zeit umständen nach gering auf 200 ducaten niemanden zu lieb noch zu leyd geschätzt..."

Das zweite Gutachten: d. d. Wienn am 24. Novembris 1740, unterzeichnet und untersiegelt von Michael Dzinter (Hinter oder Jinter) Mahler, Max Schiennagl landtschafft Mahler und Friedrich Angst historien Mahler beschreibt gleichfalls das Gemälde, und schliesst, es sei „alles nach der alten arth auf das künstlichste vorgestellet, also dass es zu jenen Zeiten wegen der so grossen und mühesamen Arbeith nicht unter 1000 Ducaten ist gemahlen worden. Zu wahrer bekräfftigung dieser Zeugenschafft. — .. —"

Hat nun der Kurprinz das Bild gekauft oder nicht, wer war der Maler und wo ist jetzt das Bild?

Dresden. *P. E. RICHTER.*

KUNSTGESCHICHTLICHES.

Die drei Grazien des Tizian. Unterm 25. April 1761 bot der königlich französische Geograph Robert zu Paris der kursächsischen Gemäldegalerie ein Gemälde Tizians „Die drei Grazien" zum Kaufe an.[1]) Dasselbe hatte der Königin Christine von Schweden gehört und war später in die Sammlung des Herzogs-Regenten von Frankreich gelangt.[2]) Von dem Bilde wird gerühmt, dass die gut gruppirten Figuren von reiner Zeichnung und von dem schönen Kolorit der venezianischen Schule seien und das Ganze durch den Zauber von Schatten und Licht die herrlichste Wirkung thue. Seine Größe wird auf sechs Fuß Höhe und vier Fuß Breite angegeben und bemerkt, dass es, obwohl an zwei Figuren die äusseren Teile der Füße ausgebessert seien, als eines der kostbarsten und berühmtesten Gemälde in Europa betrachtet werden müsse. Das Schreiben wurde den Professoren Schenau, Casanova und dem Galerieinspektor Riedel zur Begutachtung vorgelegt.[3]) Unterm 10. Juni genannten Jahres wurde befohlen[4]), dem Legationsrat Rivière zu Paris aufzugeben, Robert mitzuteilen, dass von dem Erwerbe des Bildes abgesehen werde. Unter der Hand sollte jedoch das Gemälde geprüft und dessen Kaufpreis erforscht werden.[5]) *Welche Sammlung,* fragen wir, *besitzt jetzt das Tizianische Bild?* Volckmann[6]) rühmt ein solches mit gleichem Vorwurfe wegen seines vortrefflichen Kolorits.

Dresden. *THEODOR DISTEL.*

Aus der Mannheimer Galerie. Die dritte Auflage von Fr. Schlie's „Kurzem Verzeichnis der Gemälde im großherzoglichen Museum zu Schwerin" that meiner Studien über *Cornelis Vroom,* den Vater der realistischen Haarlemer Landschaftsmalerei, Erwähnung (Vorwort, S. IX.) Dies veranlasst mich, von einem Funde zu sprechen, den ich vor kurzem in der Mannheimer Galerie gemacht zu haben glaube. No. 87 dieser Galerie, dort dem großen Ruisdael zugeschrieben, ist nach meiner Überzeugung ein Werk des Cornelis Vroom. Der Katalog bringt nur die Angabe: „Eine Landschaft, Waldgegend Auf Holz gemalt. Höhe 0,38, Breite 0,59." Als rasch notirte, näher beschreibende Angaben füge ich hinzu: Zwischen ziemlich steilen aber nicht besonders hohen Ufern zieht sich ein Fluss schief nach dem Vordergrunde. Auf dem Flusse ein bemanntes Boot. Im Mittelgrunde links blicken aus dunklen Bäumen ein Giebel, ein Dachfirst und ein spitziges Türmchen hervor. Rechts im Mittelgrunde zwei Männer. Im Ganzen düstere Stimmung. Doch ist der Himmel, der fast gänzlich bewölkt ist, ziemlich hell gehalten. Die engste stilistische Verwandtschaft mit dem einzigen sicheren Ölgemälde des C. Vroom in Schwerin ist für mich unverkennbar. *Theod. Frimmel.*

NEUE KUNSTBLÄTTER.

z—. Das *Dresdener Galeriewerk,* das von der sächsischen Regierung vor etlichen Jahren ins Leben gerufen wurde, hat durch ein neues Blatt von *Ernst Mohn* einen sehr willkommenen Zuwachs erhalten. Gegenstand des Stiches ist eins der liebenswürdigsten Kabinetstücke von *Gabriel Metsu,* das hier den Titel „Fröhliches Mahl" führt und ein junges Paar beim Frühstück in einer Wirtsstube darstellt, beide sitzend, er mit erhobenem Spitzglas die Geliebte freudestrahlend anblickend, sie etwas zaghaft dem wonnetrunkenen Liebhaber ein paar Erdbeeren anbietend, die sie dem auf ihrem Schoße ruhenden Teller entnommen hat, im Hintergrunde die Wirtin, die mit überaus bedenklicher Miene die Zeche an der Tafel ankreidet. Mohn hat es vortrefflich verstanden, sowohl der fein vertriebenen Malerei durch eine ungemein weiche Behandlung als auch der Farbenwirkung durch sichere Abwägung der Töne gerecht zu werden. Nicht minder ist die Zeichnung und die treue Wiedergabe des Ausdrucks in den Köpfen zu loben. Das im Kommissionsverlage von Gutbier in Dresden erschienene Blatt hat eine Bildfläche von 34 cm Höhe bei 29 cm Breite.

TODESFÄLLE.

⊙ *Der Bildhauer Joseph Edgar Böhm* ist am 12. Dez. zu London im 56. Lebensjahre gestorben. Böhm, ein geborener Wiener, der Sohn des Münzdirektors und Medailleurs J. D. Böhm, war schon im Jahre 1848 nach England gekommen, wo er bis 1851 seine Studien fortsetzte. Nach längerer Thätigkeit als Medailleur in Wien ging er 1859 nach Paris und 1862 nach London, wo er seinen Wohnsitz behielt und sich zahlreicher Porträtaufträge von seiten der königlichen Familie und der englischen Aristokratie zu erfreuen

1) K. S. Hauptstaatsarchiv: Orig in franz. Spr. Locat 3750 Vol. XXXVI, 436.

2) Hinzugefügt ist hierbei, dass es von des Regenten Sohne nebst drei Bildern Correggio's (Leda, Danaë und Jo) schadhaft gemacht worden sei.

3) Angez. Akten Bl. 436. Die drei Gutachten befinden sich originaliter ebenda Bll. 441, 442 (in franz Spr.), 440.

4) Konzept ebenda Bl. 435.

5) Rivière's Bericht vom 24. Juli 1791 befindet sich ebenda Bl. 573, cf. insbes. Bl. 579.

6) Histor. krit Nachrichten II, 362, cf angez. Akten Bl. 441 unten.

hatte. Seine Hauptwerke sind die Marmorstatuen der Königin Viktoria, des Prinzgemahls, des Königs Leopold I. von Belgien und des Kaisers Friedrich im Schlosse zu Windsor, das bronzene Reiterstandbild des Prinzen von Wales für Bombay, die Statue des Feldmarschalls Sir John Burgoyne auf dem Waterlooplatze in London und das Grabdenkmal der Großherzogin Alice in Darmstadt.

⊙ *Charles Ruelens*, Konservator an der königlichen Bibliothek in Brüssel, ist am 9. Dezember gestorben. In ihm verliert die Rubensforschung einen hervorragenden Mitarbeiter. Zum Rubensjubiläum von 1877 gab er eine gehaltvolle Schrift unter dem Titel „Pierre Paul Rubens. Documents et lettres" heraus, und von der damals niedergesetzten Kommission wurde er mit der Herausgabe der Rubensschen Korrespondenz betraut, von der bis jetzt ein Band erschienen ist. Er hat auch mehrere Beiträge zu dem „Bulletin Rubens" geliefert.

*** *Der französische Bildhauer Augustin Louis Marie Ottin*, ein Schüler von David d'Angers, ist am 8. Dezember zu Paris, kurz nach Vollendung seines 79. Lebensjahres, gestorben. Sein Hauptwerk ist die Gruppe: „Polyphem überrascht Acis und Galatea" an der Fontäne Medicis im Garten des Luxembourgpalastes.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Kupferstecher Eissenhardt* in Frankfurt a. M. hat, wie die Frankfurter Blätter melden, einen Ruf nach St. Petersburg erhalten, wo ihn die Akademie der Künste zum Ehrenmitglied ernannt hat.

DENKMÄLER.

*** *Zur Frage des Kaiser-Wilhelm-Denkmals in Berlin* wird der „Vossischen Ztg." mitgeteilt, dass die Künstler, die von dem Reichskanzler eingeladen worden sind, von weiteren Schritten absehen dürften, da ein Erfolg nicht zu erwarten ist. Zu dieser Anschauung hat wesentlich beigetragen, dass nach zuverlässigen Nachrichten aus dem Hofe nahestehenden Kreisen der Kaiser persönlich über die bekannte Eingabe der Künstler sich sehr missbilligend geäussert haben soll. Auf Grund des Beschlusses des Reichstages, der ihm alle weiteren Schritte betreffs der Denkmalskonkurrenz überlassen hat, betrachtet nämlich der Kaiser die ganze Frage als eine mehr persönliche Angelegenheit, deren Entscheidung ihm allein vorbehalten bleibt.

= tt. *Baden-Baden.* Zum Andenken an die deutsche Kaiserin Augusta soll hier ein Denkmal (Marmorbüste) errichtet werden, mit dessen Ausführung der Bildhauer Prof. *J. Kopf* in Rom betraut worden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

= tt. *Worms.* Im neuen Staatsbndget des Großherzogtums Hessen sind für die Zeit von 1891 bis 1894 als Zuschuss für die Arbeiten der Restauration des hiesigen Domes 300 000 M. eingestellt worden.

*** *Zum Sitz des schweizerischen Landesmuseums* ist vom Ständerat mit 26 gegen 16 Stimmen *Zürich* bestimmt worden. Die Minorität trat für Luzern ein.

*** *Von der Berliner Kunstakademie.* Der Preis der Ginsberg-Stiftung, die zum Andenken an den bei dem Erdbeben auf Ischia umgekommenen Maler Adolf Ginsberg von dessen Angehörigen begründet worden ist, ist in diesem Jahre geteilt worden. Die Maler *Karl Kappstein* und *Reinhold Hanscke* haben je 1000 M. erhalten.

* *Engelbrunnen in Wien.* Ein Wiener Beamter, Namens Engel, hat die Summe von 23000 Fl. zum Zwecke der Errichtung eines monumentalen Brunnens gestiftet, welcher in der Vorstadt Wieden nahe der Einmündung der Meierhofgasse in die Hauptstrasse aufgestellt werden soll. Bei der kürzlich stattgefundenen Konkurrenz erhielt das Projekt des Bildhauers *Anton P. Wagner* den ersten Preis und demselben wurde von der Jury auch ausdrücklich die Ausführung zuerkannt. Den zweiten Preis erhielt der Entwurf von *Deininger* und *Probst*, den dritten der von *Hans Bitterlich*. Der Wagnersche Entwurf, der unter Anknüpfung an eine Lokalsage den Sieg des Menschengeistes über die Naturgewalten versinnlicht, ist von ungemein wirksamer und echt plastischer Erfindung.

— tt. *Straßburg.* Das der Vollendnng entgegenschreitende Landesausschussgebäude hat auf seiner oberen Attika Skulpturengruppen erhalten, welche nach den Modellen des hiesigen Bildhauers *Rieger* hergestellt wurden. Es ist beiderseits eine sitzende Frauengestalt mit einem Knaben, die eine als Verkörperung Lothringens, die anderé als die der Elsasses. Weinreben, Gartenfrüchte und Spinnrocken kennzeichnen die Alsatia und ihr Knabe hält ein Trinkhorn in der Hand; bei der mit Ähren geschmückten Lothringia aber weisen Hammer und Ambos auf die Hauptindustrie der deutschen Westgrenze hin.

ZEITSCHRIFTEN.

Die graphischen Künste. 1890. Heft 5.
Originalzeichnungen von R. Raudnor. — Ein Holzschnitt von Ch. Baude. — Das niederländische Architekturbuid und die vlamische Schule in der Schweriner Galerie. Von W. Bode.

Chronik für vervielfältigende Kunst. 1890. Nr. 9 u. 10.
Die Kleinmeister und die italienische Kunst. Von R. Stiassny. (Schluss.)

Zeitschrift für christliche Kunst. 1890. Heft 9.
Kirchensiegel des Mittelalters. Von St. Beissel. — Die Beuroner Malerschule. Von Schnütgen. — Die namenlose Kapelle in Trier. Von W. Effmann. — Ein Altarleuchter von Schmiedeisen. Von F. Crull. — Gestickter Behang des 15. Jahrhunderts im Dom zu Xanten. Von Schnütgen.

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums für Kunst und Industrie. 1890. Nr. 12.
Xanten. Von B. Bucher. — Die Hauptstücke des Schatzes von Reichenau. Von A. Hofmann-Reichenberg. (Schluss.)

Die Kunst für Alle. 1891. Heft 5—7.
Die Haltbarkeit der Aquarellfarben. Von A. v. Wouwermann (Mit Abbild.) — Aus den Wanderungen eines Hochalpenmalers Von A. Obermüller. — Der Kalender und die bildende Kunst Von S. Hasemann.

Gazette des Beaux-Arts. Heft 402. Dezember. 1890.
François Gérard. Von Ch. Ephrussi. — L'art décoratif dans le vieux Paris. II. L'Université. (Forts.) Von A. de Champeaux. — François Rude. (Forts.) Von L. de Fourcaud.

L'Art. No. 636 u. 637. November, Dezember. 1890.
Le dôme d'Orvieto. (Schluss.) Von H. Merzu. (Mit Abbild.) — Exposition universelle de 1889: La crise de l'architecture et l'avenement du fer. (Forts.) Von E. Champury. — Le musée de Brunswick. (Schluss.) Von E. Michel. — Les sculptures de Solesmes et l'école de Tours. Von L. A. Bosseboeuf.

The Magazine of Art. Heft. 11. Dezember 1890.
Fernand Khnopff. Von W. Shaw-Sparrow. (Mit Abbild.) — The walls of Stamboul. Von T. Ellis. (Mit Abbild. — The modern school of painting and sculpture: Holland, Germany and Scandinavia Von Cl. Phillips. (Mit Abbild.) — Embroidered book-covers. Von S. T. Prideaux. — The English school of miniature art. Von J. L. Propert.

Gewerbehalle. 1890. Heft 12.
Taf 78. Tafelaufsatz, entworfen und ausgeführt von P. Stotz in Stuttgart. — Taf. 79. Bettstelle und Nachtisch von J. Jaksche in Wien. — Taf. 80. Entwürfe zu Schmuckgegenständen von L. Beschor. — Taf. 81. Vignetten und Eckverzierungen, entworfen von O. Hesse in Wien. — Taf. 82. Schmiedeeiserne Grabkreuze aus Oberbayern. — Taf. 83. Kredenz in geschnitztem Nussbaumholz von Quartara in Turin.

Architektonische Rundschau. 1891. Heft 2.
Taf. 9 u. 10. Villa in Chosy-sur-Sac (Oise), erbaut von J. Giretti in Paris. — Taf. 11. Palais Wodianer in Budapest, erbaut von A. v. Wielemans, Wien. — Taf. 12. Detail von einem Portal des Hospital de Santa Cruz in Toledo. — Taf. 13. Geschäftshaus P. Ehrhardt & Co. in Berlin, erbaut von Kayser & v. Grossheim. — Taf. 14. Fahrkartenschalter in der Eingangshalle des neuen Empfangsgebäudes zu Bremen, entworfen von H. Stier, Hannover. — Taf. 15. Konkurrenzentwurf für das Theater in Krakau von S. Odrzywolski & K. Zaremba, daselbst. — Taf. 16. Villa Rub in Karlsruhe, erbaut v. O. Ziegler, daselbst.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 11. 1. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an

ÜBER POLYCHROME PLASTIK.

Von Martin Feddersen.

Die meisten Künstler, und auch das Publikum, wollen heute noch nichts von der Bemalung der Plastik wissen, obgleich weder die Künstler und noch viel weniger das Publikum irgend einen stichhaltigen Grund gegen diese Bemalung angeben können. Die Künstler haben ja allerdings insofern einigen Grund, sich vor der Sache zu scheuen, als sie dieselbe nicht machen können; aber mich dünkt, es stünde ihnen besser an, gebe ihnen ein besseres Zeugnis ihres künstlerischen Strebens, das, was sie heute nicht machen können, zu lernen. Bisher waren die alten Künstler den heutigen Vorbilder, nach denen sie sich fleißig umgesehen haben, auf die sie auch mitunter gescholten haben, dass sie nämlich durch diese Vorgänger erdrückt würden, dass die Berühmtheit der Alten ihnen den besten Lebensnerv, den Sinn des Volkes für die heutige Kunst abschnitte. Heute kommt nun etwas auf in der Kunst, was man immerhin ein funkelnagelneues Problem nennen kann, und wie stehen im großen und ganzen die Künstler dieser Frage gegenüber? Man sollte glauben, dass sie sich wie ein Mann begeistert für die Sache erheben würden, denn wie gesagt, hier ist ein neues Feld, das freilich von den Alten schon einmal besetzt war, das aber jetzt doch neu bearbeitet werden muss, und wo sie sich demnach einmal ganz als frei schaffende Künstler zeigen könnten. Und wie stehen sie nun dieser Frage gegenüber? Geradezu kindisch furchtsam wagen sie sich keinen Schritt vorwärts, zopfig halten sie sich an das Hergebrachte, allerlei ästhetische Bedenken vorbringend. Die Farbe soll die plastische Linie unterbrechen, soll von der Betrachtung der Form ablenken, die Plastik soll durch die Bemalung an die Wachsfiguren des Panoptikums erinnern, und schließlich wird der höchst armselige Trumpf von dem „keuschen Marmor" ausgespielt.

Man sollte glauben, dass man zur Rechtfertigung der farbigen Plastik nichts weiter anzuführen brauchte, als dass die Natur, welche die Plastik doch nachahmen will, nirgends farblos ist, und dass demnach die Werke der Plastik auch unbedingt farbig sein müssten.

Dr. *Treu* sagt in seinem Vortrage: „Sollen wir unsere Statuen bemalen", der im allgemeinen sehr gut ist und dem ich nur hie und da einiges zu entgegnen habe, vollkommen richtig:

„Man denke sich einmal, unsere Tage hätten die Kunst der Plastik neu zu erfinden; würden wir von selbst auf eine so blasse Abstraktion von Natur und Leben als ausschließliches Gesetz für eine lebendige und reiche Kunst geraten, die doch eben das Leben nachahmen soll? Alle wirklich naiven Kunstepochen haben eine solche Schranke nicht gekannt und wir sollten uns, nachdem uns dies bewusst geworden, dennoch freiwillig einer solchen Regel unterwerfen, bloß um ein Jahrhundert altes Vorurteil noch ein Jahrhundert weiter zu schleppen?"

Ja, wenn wir so weit wären, dann wäre ja alles mit einem Male gut, dann würden wir gewiss ohne weiteres die Natur so darstellen, wie wir sie sehen, wir würden gewiss nicht daran zweifeln, ein Recht dazu zu haben, aber leider sind wir nun nicht mehr so naiv, das Erkannte auch zu befolgen, wenn es im Widerspruch mit dem steht, was wir bisher gelernt haben. In der Plastik soll nur die reine Form

gelten. Die Farbe lenkt von der Betrachtung der Form ab. Das ist uns gelehrt, das sind die Gründe, die gegen die Bemalung der Plastik vorgebracht werden.

Ich behaupte von beiden das Gegenteil. Erstens kann in der Plastik nicht die Form allein gelten, da die Plastik es ja gar nicht allein, unter keinen Umständen allein mit der Form zu thun hat, weil durch die Form allein ja gar nicht das ausgedrückt werden kann, was die Plastik ausdrücken will, nämlich die Nachahmung der Natur. Damit fällt doch auch zugleich die Behauptung weg, dass die Farbe die Betrachtung der Form stört, dass sie von der Betrachtung der Form ablenkt. Die Farbe dient vielmehr im Gegenteil dazu, macht es überhaupt nur möglich, die Form, soweit diese Form überhaupt in der Plastik in Betracht kommt, also in ästhetischer Beziehung, zu erkennen. Der erste Einwand, dass die Plastik es nur mit der Form zu thun hat, ist doch nur so zu verstehen, dass es dieser Kunst möglich ist, die wirkliche Form nachzubilden, ganz genau so wie sie in der Natur vorliegt; insofern hat die Plastik es allerdings unbestreitbar mit der Form zu thun. Aber die Nachbildung der Form nur um der Form willen, d. h. in dem Sinne, um eine Anschauung von der Form zu geben, nur um uns die Form als solche zu vergegenwärtigen, ist doch keineswegs die Aufgabe der Plastik; wäre dieses die Aufgabe, so würde es sich allerdings empfehlen, die Körper eintönig zu halten, da wir bei einem eintönig gehaltenen Körper allerdings an nichts denken können als an die Form.

Aber die Plastik, obwohl sie die Form darstellt, so stellt sie dieselbe doch nicht deshalb dar, um uns dieselbe mathematisch begreifen, sondern um uns dieselbe ästhetisch empfinden zu lehren. Die Plastik hat es nicht mit dem mathematischen Umfang eines Körpers zu thun, sondern mit seinem geistigen Inhalt und zu diesem geistigen Inhalt gehört unbedingt die Farbe. Man betrachte doch z. B. einmal zwei ganz gleiche Körper, von denen der eine seine natürliche Farbe hat, der andere ungefärbt ist, etwa einen Naturabguss mit der Natur, nach welcher dieser Abguss hergestellt wurde, und man wird sich sehr bald überzeugen, dass der Abguss einen anderen Eindruck macht als die Natur, ganz gleichgültig, ob wir die Form als solche bei dem Abguss auch deutlicher sehen, wir haben nicht den Eindruck der Natur, und dieses will ich nur vorerst feststellen. Der Abguss erscheint uns leerer, formloser zu sein als die Natur, daraus folgt doch, dass die Farbe dazu beitragen muss, dass uns die Natur formenreicher erscheint, dass sie zur Hervorbringung dieses Eindruckes unbedingt beiträgt; daraus folgt doch ferner, dass da, wo es sich um die Nachahmung der Natur handelt, ganz gleichgültig, ob ideal oder naturalistisch aufgefasst, die Farbe unbedingt zu dieser Nachahmung gehören muss. Wenn man diese Gründe den Künstlern und Laien gegenüber vorbringt, die sie nicht widerlegen können, so weisen sie als letztes Mittel mit einem gewissen Triumph auf das Panoptikum und dessen schreckliche Wachsfiguren hin. Dieser Thatsache gegenüber, meinen sie, müssen die Gründe für die Bemalung der Plastik verstummen. Es ist wahr, der Anblick der Wachsfiguren ist im allgemeinen ein schrecklicher, aber ich bin zu der Überzeugung gekommen, dass gerade das Panoptikum mit seinen berüchtigten Wachsfiguren für heute noch ein schätzbares Material ist, das nach beiden Seiten, nach der formalen und nach der koloristischen Seite hin, sehr zu beachtende Fingerzeige für die Bemalung der Plastik geben kann.

Auch Dr. Treu sagt in dem obenerwähnten Vortrage, wo er auf die realistisch bemalte Büste zu sprechen kommt, folgendes:

„Stehen wir aber damit nicht wieder mitten im Panoptikum? Durchaus nicht! Denn was ist das Charakteristische an den Puppen unserer Wachsfigurenkabinette? Doch wohl eben dies, dass sie durch handswerkmässige Mittel, Verwendung wirklicher Haare, Kleider u. dgl. mehr hinterlistig auf wirkliche Täuschung hinarbeiten, die dann um so heftiger in Entsetzen und Widerwillen umschlägt, wenn einem die leichenhaft bleiche, leere Wachslarve entgegenstarrt. Es ist gerade das geistigkünstlerische Interesse an dem Prozesse der Formenübersetzung in einen anderen Stoff, das hier zu Gunsten der blossen Gafflust totgeschlagen wird. Kann man hiermit wohl ein Kunstwerk vergleichen, welches schon durch die Betonung des Majolikacharakters, durch seinen Zuschnitt als Büste u. dgl. m. von vornherein jede bis zur Täuschung gehende Illusion abwehrt? Bei der das ganze Interesse auf der packenden Wahrheit des geistig physiognomischen Ausdrucks, auf der Virtuosität der plastischen und malerischen Mache beruht — also gerade auf dem geistigen Reiz künstlerischer Übertragung von Naturformen in ein fremdes Material.“

Es ist ja soweit ganz richtig, dass bei den Wachsfiguren auf die wirkliche Täuschung hingearbeitet wird und dass, wenn wir durch natürliches

Haar und wirkliche Kleidung gleichsam auf die Wirklichkeit gestimmt sind, wir um so mehr erschrecken, wenn das Gesicht und der Ausdruck der ganzen Erscheinung mit diesem ersten Eindruck nicht übereinstimmt, aber ich möchte diese Mittel, dieses wirkliche Haar, diese wirkliche Kleidung nicht „hinterlistige Mittel“ an sich nennen, weil sie diese Wirkung, selbst bei einer schlechten Ausführung der übrigen Teile, nicht immer hervorbringen; auch kann ich das ganze Interesse, welches wir an einem Kunstwerke nehmen, nicht in der malerischen Mache und in dem geistigen Reiz künstlischer Übertragung von Naturformen in ein fremdes Material sehen, denn es handelt sich doch in der Kunst mehr um die Vollendung des Darzustellenden überhaupt als um den Gedanken, welche Kunst dazu gehört, das Kunstwerk in dem betreffenden Material darzustellen. Dies ist ein finsterer grübelnder Zug unserer arbeitstreffenden Zeit, der zu einem wirklichen Genießen nicht kommen lässt. Warum soll nicht alles mit helfen dürfen, wenn es angeht, aber leider geht es nur nicht an, um den künstlerischen Gedanken zum Ausdruck zu bringen? Mir wäre es sehr gleichgültig, ob wirkliches Haar und wirkliches Gewand verwendet worden wäre, wenn mir nur ein Kunstwerk ähnlich dem olympischen Zeus entgegenstrahlte. Ein Kunstwerk bekommt dadurch noch nicht für uns den geistigen Reiz, dass das Material von vornherein besonders betont und in die Augen springend wird, sondern dadurch, dass die Natur in möglichster Vollendung, also in idealistischer Auffassung gezeigt wird, das ist die höchste Aufgabe der Kunst, dass uns das ideale Kunstwerk nicht an die Kunst, an das Machen, sondern an die Natur in ihrer Vollendung denken lässt.

Zunächst kann man bei den Wachsfiguren beobachten, dass sie nicht alle uns den grausigen Eindruck machen, obgleich diese auf dieselbe Weise hergestellt sind, wie die, die unser Grausen erregen, d. h. obgleich auch hier wirkliches Haar und wirkliche Kleidung angewendet sind.

Wenn wir nach der Ursache forschen, so werden wir finden, und das scheint mir für die Bemalung der Plastik sehr beachtenswert, dass die Wachsfiguren bei Idealgestalten diesen gewohnten grausigen Eindruck keineswegs machen. So erinnere ich mich einer Gruppe weiblicher Gestalten, die vier Jahreszeiten darstellend, die obgleich, was Formengebung und Ausführung anbetrifft, keineswegs irgend welches höhere Kunstinteresse in Anspruch nehmen konnten, die obgleich der Fleischton sich schon etwas entfärbt hatte und fleckig geworden war, doch keineswegs auf mich den gewohnten grausigen, sondern im Gegenteil einen recht angenehmen Eindruck machten, obgleich auch hier wirkliches Haar und Gewand verwendet wurde. Dieser abweichende Eindruck von dem der anderen Wachsfiguren liegt im folgenden. Erstens in dem idealen Vorwurf und in der idealen Formengebung; denn so primitiv die angeführte Gruppe in der Linie, Form und Ausführung auch war, so viel von idealer Gestaltung war doch immer noch daran, um den Einfluss des Idealismus zu erkennen. Zweitens in der dieser idealen Auffassung der Form entsprechenden idealen Auffassung der Farbengebung des Fleisches, die freilich so ziemlich auf derselben Höhe wie die Formengebung stand, nämlich die Hautfarbe bestand so ziemlich aus Rot und Weiss. Drittens, finde ich, liegt die Wirkung in der Gewandung. Diese kräftig farbigen Gewänder tragen unbedingt nicht nur viel zu dem guten Gesamteindruck bei, sondern kommen auch dem Fleischton sehr zu gute, der dadurch zarter erscheint, als er wahrscheinlich in Wirklichkeit ist. Ich schließe nun aus alle diesem, dass bei Idealgestalten, also bei der höchsten Aufgabe, welche der Plastik gestellt werden kann, und auf welche es ja vorzüglich ankommt, die grausige Wirkung der Wachsfiguren bei Bemalung der Bildwerke nicht eintreten kann, da diese Wirkung ja bei den Wachsfiguren, die eine ideale Auffassung haben, nicht eintritt. Wenn nun das niedrige Genre mit seinem Realismus nicht folgen kann, so mag das eben ein Beweis sein, dass es mit diesem Genre und diesem Realismus nicht ganz geheuer ist; wie ich denn auch gar nicht zweifle, dass mit der Einführung der polychromen Plastik sich die ganze Kunstrichtung in der Plastik bessern und dem Realismus ein Damm entgegengesetzt wird. Ich habe ferner bemerkt, dass auch bei den historischen Persönlichkeiten im Panoptikum die am besten wirken, wo das Gewand noch einigermaßen Farbe hatte und der Fleischton mehr in zwei Tönen behandelt war. Naturgemäß am scheußlichsten wirkt, wie im Leben, so auch hier die moderne schwarze Herrentracht. Wenn diese Scheußlichkeit durch die Polychromie noch scheußlicher wirkt, noch mehr ins Auge fällt, so sollte man ihr schon deshalb dankbar sein. Vielleicht könnte dies dazu beitragen, unsere plastisch unmöglichen modernen Porträtstatuen abzuschaffen. Man wird vielleicht endlich dazu kommen den berühmten Männern ein Denkmal zu setzen, das dem Wesen der Kunst mehr entspricht, d. h. mehr ideale Figuren,

die man ihrem Andenken widmet, und sich im übrigen mit der Büste begnügen, um das Bild des Betreffenden aufzubewahren, die dann an irgend einem passenden Orte, in Schulen und Museen, auch auf öffentlichen Plätzen aufgestellt werden mag.

Es ist merkwürdig, was doch die Gewohnheit thut; denn obgleich Dr. Treu aufs wärmste für die Polychromie eintritt, so bleibt er doch in seinen Ausführungen an so vielem hängen, er bringt doch solche Bedenken und Einschränkungen in der Anwendung der Polychromie vor, dass dadurch wieder die ganze Sache als ein zweifelhaftes Experiment erscheint. Die Hauptsache bei der Beweisführung muss doch sein, dass die Notwendigkeit der Bemalung unzweifelhaft herauskommt. So sagt Dr. Treu zu Anfang seines Vortrags:

„Doch wir haben zunächst zu erörtern, in welchem Sinne und Umfang, aus welchen Gründen wir diese Angelegenheit überhaupt zur Verhandlung stellen. Wir suchen dabei gleich hier an der Schwelle, drohenden Missverständnissen nach Möglichkeit zu wehren.

Zunächst ist jene Fragestellung nicht so gemeint, als ob nun irgend jemand im Ernste wünschte, plötzlich auf Markt und Straße lauter farbige Statuen auftauchen zu sehen. Davor werden uns Nordländer Regen, Schnee und Kohlenstaub wohl für alle Zeiten bewahren, auch wenn es nicht schon die Rücksicht auf den grauen Hintergrund unserer grämlichen Häuserreihen thäte. Auf diesem Gebiet also zum mindesten, und voraussichtlich weit über dasselbe hinaus, wird das dauerhafte, ungefärbte Material unserer Monumentalplastik schon aus äußeren Gründen und mit Recht seinen Platz behaupten, selbst wenn es weniger fest in den Gewohnheiten unseres Geschmackes Wurzel geschlagen hätte, als dies der Fall ist. Eine Kunstweise, die ein Michelangelo durch seine Thätigkeit geweiht, die auch in den Werken der modernen großen Bildhauer unsere plastische Phantasie vollständig beherrscht, gewissermaßen ausrotten zu wollen, wäre Wahnwitz. Es handelt sich selbstverständlich lediglich darum, der Plastik unserer Tage durch die Farbe neue Wirkungsweisen, neue Darstellungsgebiete neben den alten zu erobern, um sie dauernd auf ihrem Wege zu fördern.“

Ich glaube, durch solche Bedenken werden wir nicht viel weiter kommen. Was sind das für merkwürdige Begründungen, die hier vorgebracht werden. Warum sollen nicht „plötzlich“ und so plötzlich wie nur möglich auf Markt und Straßen farbige Statuen aufgestellt werden? — Wenn die Polychromie überhaupt eingeführt werden soll, so dünkt mich, ist es doch notwendig, dass sie gerade in die Öffentlichkeit getragen wird, denn nichts trägt mehr dazu bei, den Sinn für die Kunst im Volke zu heben, als dass es sich eben immer, wohin es blickt, von Kunstwerken umgeben sieht. Ich kann daher auch dem nicht beipflichten, wenn Dr. Treu weiter sagt:

„Im allgemeinen freilich wird es ja immer wahr bleiben, dass wir in unserem unwirtlichen Klima keinen farbigen Süden sollen erheucheln wollen. Aber im Inneren unserer Wohnungen, unserer Festräume, wo das Farbenbedürfnis unseres Auges sich ungestraft genug thun kann, wo es sich erquicken und erholen will von der grauen Aussenwelt, was sollte uns hier denn wohl hindern, auch unsere Plastik mit Farbe zu sättigen?“

Die Polychromie muss nach meiner Ansicht gerade dort bei den Werken der Plastik angewendet werden, für welche das Volk immer das meiste Interesse hat, also bei den öffentlichen Denkmälern. Wie der reiche Mann seine Wohnung dekorirt, davon hat das Volk herzlich wenig, weil es diese Räume doch nicht zu sehen bekommt. Die Kunst muss ins Volk hineingetragen werden, und das kann sie nur durch die Öffentlichkeit. Die Museen sind soweit ganz gut und Nutzen bringend, haben aber doch immer etwas Exklusives; aber das, was auf dem Markt oder an den Wänden der Häuser steht woran das Volk täglich vorbei laufen muss, das wirkt auf das Volk, wenn es sich dieser Wirkung vielleicht auch selber nicht bewusst ist.

So lange die Kunst nicht auf den Markt und die Straße gebracht wird, wird sie nie Allgemeingut und allgemeinverständlich werden, sie wird nur immer etwas sein, das sich die sogenannten besseren Stände leisten können. Unsere Kunst kann auch ferner nur dadurch, dass sie auf den Markt getragen wird, ich möchte sagen, wieder zu Kräften, d. h. zu einer großen kräftigen Ausdrucksweise kommen, denn auf Markt und Straßen kann sie den lispelnden nichtssagenden Konversationston nicht anschlagen, den sie in den Salons, wofür sie jetzt arbeitet, anschlagen muss.

Regen und Wind, und sogar die Rücksicht auf den grauen und grämlichen Hintergrund unserer Häuserreihen sollen uns davor bewahren, bemalte plastische Werke im Freien zu sehen? Nehmen wir doch lieber diese Rücksicht nicht. Können diese Häuserreihen denn nicht lustiger, farbenreicher gemacht werden? Dr. Treu weist ja selbst darauf hin, wenn er sagt:

„So wird sich doch schon gleich bei dem plastischen und ornamentalen Schmuck unserer Fassaden fragen lassen, ob diese durch ein wenig Farbe — ein wetterbeständiges Material, wie glasirten Thon oder dergleichen vorausgesetzt — nicht zu deutlicherer und energischerer Formwirkung, zu einem mehr festlichen und heiteren Gesamteindruck gesteigert werden könnte.“

Nun ich meine, wenn dieses geschehen, so fiele schon die Rücksicht auf die grämlichen Häuserreihen weg. Dr. Treu schlägt nun ein wetterbeständiges Material, wie glasirten Thon für den Schmuck der Fassade vor. Gewiss, je wetterbeständiger, desto besser, aber wo man glasirten Thon nicht anwenden kann, wo er zu teuer wird, soll man doch Farbe nehmen. Was schadet es denn, wenn die Farbe in einigen Jahren auch wieder aufgefrischt werden muss, die meisten Häuser werden ja doch wieder nach einigen Jahren gestrichen, und ich glaube, es lässt sich ein Haus ebenso billig oder doch nur um ein geringes teurer geschmackvoll in verschiedenen Farbentönen streichen, als es jetzt eintönig geschmacklos angestrichen wird.

Es ist wahr, es ist sehr schlimm, dass wir Nordländer mit Regen, Schnee und Kohlenstaub zu rechnen haben, aber ich sehe trotz alledem doch keinen Grund, die im Freien stehenden Statuen nicht auch zu bemalen. Sollte man nicht lieber darauf denken, wie diesem Übelstande möglichst zu begegnen wäre, als einfach von vornherein auf die Bemalung zu verzichten?

Wie steht es denn mit dem dauerhaften ungefärbten Material unserer Monumentalplastik? Meistens ist dieses Material doch Bronze. Nun, wenn man so ein Denkmal aus Bronze nach einem Jahre sieht, so weiss man nicht mehr, ob es Bronze oder Eisen ist, so schwarz ist es geworden. Fingerdick liegt der Schmutz auf den Figuren, und es kann doch wahrhaftig keinem Menschen Vergnügen machen, diese Figuren anzusehen. Und was nun den Marmor anbetrifft, so ist er der Witterung erst recht unterworfen, denn Marmor ist doch das Zarteste, was es giebt, er verliert gar bald seine viel hervorgehobene „keusche“ Weisse und Klarheit und wird fleckig und stumpf, dauerhaft, was die äußere Erscheinung in Bezug auf die Farbe anbetrifft, ist hier eben nichts. Ich glaube, dass bemalte Statuen länger ihr ursprüngliches Aussehen behalten werden, als die Bronze und der Marmor. Freilich muss man sich dazu bequemen, Leute anzustellen, die die Statuen beizeiten reinigen, ehe sie ganz verschmutzen.

Ferner muss ich dem widersprechen, dass Dr. Treu hier bei dieser Frage „der Gewohnheit“ einige Konzessionen macht, indem er sagt: „Das ungefärbte Material unserer Monumentalplastik würde schon aus äusseren Gründen seinen Platz behaupten, selbst wenn es weniger fest in den „Gewohnheiten“ unseres Geschmackes Wurzel geschlagen hätte, als dies der Fall ist u. s. w.“ Die Gewohnheit ist ja gerade der schlimmste Feind jeder Neuerung oder dessen, was als neu gilt. Warum wäre es denn Wahnsinn, möchte ich fragen, wenn man einmal wirklich bei der Sache bleiben will, „eine Kunstweise, selbst wenn sie ein Michelangelo durch seine Thätigkeit geweiht und auch in den Werken der modernen Bildhauer unsere plastische Phantasie vollständig beherrscht, gewissermassen ausrotten zu wollen?“ Ich sehe wahrhaftig nicht ein, warum die Künstler, nachdem sie einmal erkannt haben, dass die Polychromie unbedingt notwendig ist in der Plastik, sich ihr nun nicht ausschließlich zuwenden und nur derartige Werke schaffen sollten. Man muss versuchen, sich in die Seele des schaffenden Künstlers hinein zu versetzen; ihn, den schaffenden Künstler kümmern nicht Phidias und nicht Michelangelo, und sie dürfen ihn nicht kümmern, wenn was Rechtes in ihm steckt und wenn er was Rechtes schaffen will. Phidias und Michelangelo können ihm direkt doch nicht helfen. Um seine künstlerische Überzeugung, etwa für die Polychromieplastik, auszusprechen, wird sich der Künstler auch von einem Michelangelo trennen und für alle Konsequenzen einstehen.

KUNSTGESCHICHTLICHES.

Die Sebastiansreichung von Hans Traut in der Universitätsbibliothek zu Erlangen, ehemals in Dürers Besitz und von diesem mit der Beischrift: „Dz hatt Hans Trawt zw Normerchkg gemacht“ versehen, gewährt einen beachtenswerten, der Wolgemutforschung, so viel ich sehe, bisher entgangenen Aufschluss über das Verhältnis des Nürnberger Altmeisters zu seinem, lediglich durch dieses Blatt bekannten Zeit- und Zunftgenossen. Die mit dem Rötel, grünlicher und graubrauner Farbe kolorirte, weiß gehöhte Federskizze (hoch 56 cm, breit 30 cm) stellt sich nämlich als unmittelbare Vorlage für die Hauptfigur eines der inneren Flügelbilder von Wolgemuts Peringsdörferschem Altare im Germanischen Museum, des Sebastiansmartyriums, dar. Wolgemut oder der an seiner Statt hier eingesprungene Gehilfe hat den anatomisch nicht übel durchgebildeten Akt gleichsinnig und unter Beibehaltung von Typus und Stellung in das Gemälde herübergenommen, wie ein Vergleich der Photographie des Erlanger Blattes (von Heintz) mit einer der Reproduktionen der Peringsdörferschen Flügeltafel (Soldan-Riehl, Die Gemälde von Dürer und Wolgemut, Lief. II, Nr. 44; Lübke, Geschichte der deutschen Kunst, S. 573; Phot. von J. L. Schrag, Nürnberg) ergiebt. Von der Veränderung der Gesichtszüge abgesehen, hat der Maler nur geringfügige Abweichungen

für nötig erachtet: so erscheint der von fünf Pfeilen durchbohrte Heilige mit dem linken Ober-, nicht Unterarm, wie auf der Zeichnung, an den Baumstamm gebunden; die Zipfel des überhaupt verschieden angeordneten Lendentuches flattern nach links statt nach rechts; der auf dem Rist des linken aufgestützte rechte Fuss ist nach vorn, nicht nach auswärts gekehrt; das Seil, das auf der Zeichnung die Waden oberhalb der Knöchel an den Baum fesselt, und selbstverständlich der achteckige Sockel sind in Wegfall gekommen. — Aus dieser offenkundigen Benutzung der Studie Trauts in einem Hauptwerk Wolgemuts — für die Priorität der Zeichnung spricht neben der Art ihres Vortrags und der Bemerkung Dürers vornehmlich ihre sogleich zu berührende, mutmaßliche Bestimmung — erhellt eine nahe, wohl persönliche Verbindung der beiden Meister, die bisher des Überzeugenden Nachweises entbehrte; namentlich gewinnt die Ansicht R. Vischers, Studien zur Kunstgeschichte, S. 360, Traut sei an dem Sebastiansbilde beteiligt gewesen, nunmehr in hohem Maße an Wahrscheinlichkeit. Schwerlich hat man sich indes H. Traut als untergeordneten Gesellen des gleichalterigen, wo nicht jüngeren Wolgemut zu denken, weit eher mag er als selbständiger Geschäftsgenosse dessen Werkstatt eine Zeitlang mit geleitet haben. Chronologische Bedenken ständen dieser Annahme nicht im Wege, da der Peringsdörfersche Altar bereits 1487 gestiftet wurde, Hans Traut aber, der im folgenden Jahre erblindet sein soll, noch 1505 urkundlich auftritt. — Bei dieser Gelegenheit sei einer anziehenden Mitteilung Ad. Bayersdorfers gedacht, derzufolge unsere Visirung, die, von ihrem zeitüblich „holzmäßigen" Charakter abgesehen, schon durch das Postament und die nach Art einer Freifigur rund zusammenschließende Komposition einen statuarischen Eindruck hervorruft, ein in der Kirche zu Laufingen oder Höchstädt (Bayern, Kreis Schwaben-Neuburg) noch erhaltenes Schnitzwerk getreu wiedergebe, bezw. als dessen Vorbild entworfen worden sei. Hoffentlich bringt die im Gang befindliche Inventarisirung der bayerischen Kunstdenkmäler uns auch über diese interessante Skulptur die erwünschte nähere Nachricht. *ROB. STIASSNY.*

TODESFÄLLE.

x. *Heinrich Schliemann* ist am 27. Dezember in Neapel infolge eines Hirnleidens gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Präsident der Berliner Akademie der Künste, Professor Karl Becker*, hat am 18. Dezember seinen 70. Geburtstag begangen. Über die Feier berichten die Berliner Zeitungen: Schon in früher Morgenstunde überraschte ihn ein Ständchen, welches Prof. Julius Jacob, Prof. W. Amberg und andere Freunde dem Jubilar brachten. Die erste Gabe, die eintraf, war ein Angebinde Oswald Achenbachs, welcher aus Düsseldorf eine italienische Landschaft übersandte. Prof. Adolf Menzel schenkte eine mächtige Livistonia, ein Prachtexemplar der Gärtnerkunst. Der Vertreter der Dreherschen Brauerei, Herr Zweig, widmete ein reich geschnitztes Wandbrett, das Skarbina mit einem Bilde geziert, welches die Huldigung Beckers durch Hauptfiguren aus seinen Werken darstellt. Unten sieht man das von Hoffacker ausgeführte Künstlerwappen. Schon von früh an wurden fortgesetzt die köstlichsten Blumenspenden überbracht, die das Künstlerheim in einen dufterfüllten Hain verwandelten. Die erste offizielle Deputation, welche sich einfand, war der Ausschuss der Studirenden der Hochschule. Sie überbrachten einen großen Lorbeerkranz mit langer weisser Widmungsschleife. Die Unterbeamten der Akademie hatten eine Deputation unter Führung des Kastellans Steinmetz entsandt. Für die Oberbeamten erschien eine Deputation unter Führung des Rechnungsrats Schwertfeger behufs Überreichung einer künstlerisch ausgeführten Adresse, welche von Herrn Croner entworfen und mit Initialen vom Kupferstecher Grohmann geschmückt war. Auch die Lehrerschaft der akademischen Hochschule, welche die Herren Teschendorff, Herter, Brausewetter und W. Friedrich entsandt, hatte ihre Glückwünsche in einer Adresse niedergelegt. Sie lag in einer Mappe mit Bronzeschmuck. Der Künstlerverein hatte die Herren Hoffmann, Körner und Schweidnitz damit betraut, die Glückwünsche des Vereins auszusprechen. Für die Verwaltung der königl. Museen erschien der Generaldirektor Geheimrat Schöne. Aus dem Kultusministerium traf Geheimrat Polenz zur Beglückwünschung ein. Senat und Mitglieder der Akademie der Künste wurden durch eine große Deputation unter Führung des Vizepräsidenten Ende und des Geheimrats Zöllner bei der Jubelfeier vertreten. Die Akademie verehrte ihrem Präsidenten seine von Prof. Moser ausgeführte Büste. — Die Münchener Kunstakademie ernannte Becker zu ihrem Ehrenmitglied.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

O. M. Im Lichthofe des *Kunstgewerbemuseums* zu Berlin sind neben den Neuerwerbungen für die Sammlung, welche verschiedene Erweiterungen erfahren haben, jetzt noch zwei Kollektionen von *Reisestudien* zur Ausstellung gelangt. Die eine, die aus einer stattlichen Reihe wirkungsvoll durchgeführter Aquarellblätter besteht, rührt von dem Dekorationsmaler *R. Heudorf*, einem ehemaligen Schüler des Museums, her. Sie umfasst Landschaftliches, Architektonisches, Naturstudien jeder Art, aus Italien und aus Tunis, Aufnahmen dekorativer Malereien der Antike und Renaissance sowie Rokokodekorationen aus Schloss Brühl. Eine kleinere Kollektion des Architekten *Fürstenau* bringt Aufnahmen von Details italienischer dekorativer Kunst in Feder- und Bleistiftzeichnungen und einzelnen farbigen Blättern.

*** *Die Münchener Künstlergenossenschaft* hat in ihrer am 15. Dez. stattgehabten Generalversammlung beschlossen, auch im Jahre 1891 eine Jahresausstellung zu veranstalten. Der Prinzregent hat dafür den ganzen Glaspalast zur Verfügung gestellt. Die Höhe des Überschusses, der aus der diesjährigen Kunstausstellung erzielt worden ist, wird jetzt auf 10000 M. angegeben.

*** *Das Programm für die 1891 in Berlin stattfindende internationale Kunstausstellung* ist nunmehr ausgegeben worden. Die wichtigsten Punkte des Programms sind folgende: Die unter dem Protektorate der Kaiserin Friedrich stehende Ausstellung soll aus Kollektivausstellungen einzelner Länder oder Ländergruppen bestehen. Für die deutsche Kunstgenossenschaft findet eine Gruppenbildung statt mit den Sammelstellen Berlin, München, Düsseldorf, Dresden, Weimar und Karlsruhe. Zur Ausstellung werden Kunstwerke aller Länder aus den Gebieten der Malerei, Bildhauerei, Baukunst, der zeichnenden und vervielfältigenden Künste zugelassen. Ausgeschlossen bleiben Kopien (mit Ausnahme von Nachbildungen für den Stich), Photographien (mit Ausnahme von solchen nach dekorativen Malereien, Kartons oder Zeichnungen und nach Entwürfen oder ausgeführten Bauwerken), ausserdem Kunstwerke jeder Gattung, welche bereits auf der Akademischen Jubiläums-Kunstausstellung im Jahre 1886 in Berlin ausgestellt waren, und anonyme Arbeiten. In Aussicht genommen sind als besondere Abteilungen eine

Ausstellung künstlerisch hervorragender illustrirter Prachtwerke des Buchhandels und eine Ausstellung gemalter Fächer und künstlerisch durchgeführter Diplome und Adressen. Die Beschickung der Ausstellung mit besonders bedeutsamen Werken des Kunstgewerbes kann nur auf Grund persönlicher Einladung durch das Komitee geschehen. Ebenso bedarf es bei Werken von besonders großem Umfang oder Gewicht (von über 300 Kilo) der besonderen Genehmigung des Ausstellungs-Komitees. An den einzelnen Sammelstellen werden Aufnahme-Juries gebildet. Die Aufstellung besorgen Abgesandte der einzelnen Länder, falls die betreffenden Länder nicht der Aufnahme-Jury der Sammelstelle Berlin die Aufstellung der Kunstwerke übertragen. An Auszeichnungen stehen goldene erste und zweite Staatsmedaillen in entsprechender Anzahl in Aussicht; außerdem werden Ehrendiplome, sowie ehrenvolle Erwähnungen zuerkannt werden. Die Preis-Jury wird in folgender Weise zusammengesetzt: für die deutsche Kunstgenossenschaft sind 15 Jurors in Aussicht genommen, welche im Verhältnis zur Zahl der ausstellenden Künstler auf die Hauptsammelstellen verteilt und von der betreffenden Lokalgenossenschaft bezw. den ausstellenden Künstlern gewählt werden; die auswärtigen Staaten sind berechtigt, auf je 20 Aussteller einen Juror zu ernennen. Alle Kunstwerke sind, so lange sie sich in den Ausstellungsräumen befinden, gegen Feuersgefahr bis zur Höhe von 8 Millionen Mark versichert. Der Verkauf der eingelieferten Kunstwerke hat ausschliesslich durch das Verkaufsbureau der Ausstellung zu erfolgen; für die Vermittelung wurden von diesem 7 % der Verkaufssumme in Abzug gebracht. Eine Lotterie von Kunstwerken ist auch für die internationale Kunstausstellung von 1891, welche vom 1. Mai bis 15. September dauern soll, in Aussicht genommen. Das Programm und das Reglement sind von dem Geschäftsführer des Vereins der Berliner Künstler, *O. Jobelmann*, Berlin, Wilhelmstrasse 92, zu beziehen, an den auch alle Anfragen und Zuschriften zu richten sind.

DENKMÄLER.

⁂ *Die Entscheidung über den Aufstellungsort des Kaiser-Wilhelm-Denkmals der Rheinprovinz* ist nach einem Beschlusse des rheinischen Provinziallandtages dem Kaiser anheimgestellt worden. Infolgedessen hat der Verein zur Rettung des Siebengebirges einen Aufruf an alle Rheinländer erlassen, in dem er dafür eintritt, dass das Denkmal nur im Siebengebirge, nicht, wie von manchen Seiten geplant wird, in Koblenz zu errichten sei. Der Verein bittet um zahlreiche Zustimmungen, die an den Vorsitzenden, Justizrat Humbroich in Bonn zu richten sind, um auf diesem Wege den Wunsch der rheinischen Bevölkerung vor den Kaiser zu bringen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

A. R. *Ein Cyklus von Wandgemälden*, die in einer ganz eigenartigen Technik von Frau Generalkonsul *Henriette Monkiewicz* in Dresden ausgeführt worden sind, ist auf seiner Wanderung durch die größeren Städte jetzt in Berlin angelangt, wo er im Lokale des Künstlervereins ausgestellt worden ist. Einige Teile dieses Cyklus, der inzwischen auf sieben Nummern angewachsen ist, waren bereits im vorigen Jahre auf der Pariser Weltausstellung zu sehen und haben dort die Bewunderung der Kritik und des Publikums derartig erregt, dass der Künstlerin dafür der Orden der Ehrenlegion zu teil wurde. Es sind dekorative Stücke in Form von Panneaux, zu denen das Wasser in seinen verschiedenen natürlichen Erscheinungsformen die Motive geboten hat: die Quelle, der Bach, der Teich, der See, die Bucht, das Meer und der Wasserfall. Mit dem Grundmotiv ist überall die entsprechende Vegetation, teils im Anschluss an die Natur, teils in freier phantastischer Erfindung in Verbindung gebracht, und einmal ist die Komposition auch durch Architektur, durch einen Thorpavillon des Dresdener Zwingers, bereichert worden. Die Künstlerin hat in Wien den Einfluss Makarts erfahren, und er verleugnet sich auch nicht in der Komposition wie in der reichen Farbenwirkung dieser Panneaux, die übrigens auch an ähnliche Schöpfungen H. von Preuschens erinnern. Das Eigenartige an ihnen ist ihre Technik, die auf einem ganz individuellen, von der Künstlerin erdachten Verfahren beruht. Es ist eine Kombination von Stickerei, Malerei und Aufnäharbeit auf Seide, wobei sehr geschickt jeder Technik dasjenige Maß von malerischer Wirkung zugemessen worden ist, das an der betreffenden Stelle erwünscht war. So ist z. B. eine umgestürzte metallene Urne, aus der Wasser fließt, durch ein aufgenähtes Stück von goldgelbem Atlas dargestellt worden, und dort, wo die Malerei durch starkes Impasto die höchsten Lichter zu erreichen sucht, z. B. bei dem Schaum der Meereswogen und bei dem Gischt des Wasserfalls, sind dicke Massen von seidig glänzender Chenille, Watte oder einem ähnlichen Stoffe aufgeklebt oder aufgenäht worden. Eine starke, dekorative Wirkung ist unzweifelhaft erreicht; ob aber eine so naturalistische Vermischung verschiedenartiger Techniken nachahmenswert ist, werden diejenigen verneinen müssen, deren Bemühungen auf die Beherrschung des Kunstgewerbes durch strenge Stilgesetze gerichtet sind.

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1890. Nr. 12.
Die Kunst als Gehilfin der Predigt.

Hirths Formenschatz. 1891. Heft 1.
Taf. 1. Die Biga an dem Triumphbogen des Titus. — Taf. 2. Der Schleifer; antike Marmorstatuette. — Taf. 3. Gotischer Schrank von Eichenholz (15. Jahrh.). — Taf. 4. Die heil. Elisabeth, von Holbein. — Taf. 5. Italienische Schaumünzen (15. Jahrh.) — Taf. 6. Grabdenkmal Roverella's, von G. Dalmato. — Taf. 7. Anrichttisch; Lyoner Arbeit (16. Jahrh.). — Taf. 8. Madonna mit dem Kinde, von Rubens. — Taf. 9. Schmuckgehänge, von H. Collaert. — Taf. 10. Damenporträt, von V. Vlazquez. — Taf. 11. Hille Bobbe, von Fr. Hals. — Taf. 12. Advokat Tolling, von Rembrandt. — Taf. 13. Der Grosse Kurfürst, von Schlüter. — Taf. 14. Die Verstossung der Hagar, von A. v. d. Werff. — Taf. 15. Gartenvase, von E. Bouchardon. — Taf. 16. Ornament, von M. Marvye.

Bayerische Gewerbezeitung. 1890. Nr. 22 u. 23.
Zur Geschichte der Glasfabrikation im obern Hirschberger Thale. Von O. Ulrich. — Verein und Innung. Vortrag von Dr. P. Schmidt.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

(Bei der Redaktion der **Zeitschrift für bildende Kunst**, bezw. des **Kunstgewerbeblattes** eingegangen.)

Briefwechsel zwischen **Rauch** und **Rietschel**. Herausgegeben von Karl Eggers. 2. Band. (Berlin, Fontana.) M. 10. —
Deutsche Stadtewappen. (Kotor. Tafeln.) 4. Aufl. (Frankfurt, Rommel.)
Frorjep, Dr. Aug., Anatomie für Künstler. Mit Holzschnittafeln und Textabbildungen. 2. Aufl. (Leipzig, Breitkopf & Härtel.) Pappband M. 10. —
Die Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Liegnitz. Bearb. von H. Intsch. Lief 1—3. (Breslau, Korn.) M. 7. 20.
Kunstdenkmäler im Grossherzogtum Hessen. Kreis Büdingen; von H. Wagner. Mit 150 Illustrationen u. 10 Tafeln. (Darmstadt, Bergsträsser.) M. 12. —
Laugier, J., Modèles graphiques d'Alphabets industriels modernes 50 Blatt in Mappe. (Leipzig, Hedeler.) M. 24. —
Matthias, J., Anleitung zum Einlegen der Metalle in Holz nach einer indischen Kunstweise. Mit 42 Tafeln. (Lechner, Zehl.)
Pauli, G., Die Renaissancebauten Bremens. Mit Abbild. Beiträge zur Kunstgeschichte. Neue Folge X. (Leipzig, Seemann.) M. 3. —
Register zur Zeitschrift für bildende Kunst. XX.—XXIV. Jahrg. (1885—1889). Bearb. v. W. Bogler. (Leipzig, Seemann.) M. 4 —
Schreiber, Th., Die heilenist. Reliefbilder. Lf. 7 u. 8. (Lpzg. Engelmann.)
Schultz, W., Die Harmonie in der Baukunst. Erster Teil. Mit 60 Holzschnitten. (Hannover-Linden, Manz.) M. 10. —
Smith, F., Flamenstudien aus Spanien, Holland und Italien. (Weimar, Böhlau.) geb. M. 2 50.
Wessely, J. E., Geschichte der graphischen Künste. Mit vielen Lichtdruckafeln. (Leipzig, Weigel Nachf.) geb. M. 20. — ; geb. M. 24. —
Wölfflin, Heinrich, Die Jugendwerke des Michelangelo. (München, Th. Ackermann.) M. 3. 60.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN, Heugasse 58. KÖLN, Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 12. 15. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an

NOTSCHREI.

Der altehrwürdige Dom zu Magdeburg soll verunglimpft werden! Das herrliche, stolze Bauwerk, der nördlichste Vertreter des gotischen Stils in Sandstein, soll längs seiner Südfront verkleistert werden mit einer Bureaukaserne!

Nachdem man den Kölner Dom fertig gebaut, sammelt man und vertreibt Lotterielose, um ihn frei zu legen; nachdem man reumütig der Versündigungen sich bewusst geworden, durch welche ein ödes Nützlichkeitsprinzip der preußischen Bureaukratie das prachtvolle Schloss zu Marienburg dem Untergange nahe gebracht hatte, sammelt man und vertreibt Lotterielose zur Freilegung, zum stilgerechten Wiederaufbau dieses Denkmals mittelalterlicher Profanarchitektur, — nachdem die Stadt Magdeburg es sich Hunderttausende hat kosten lassen, um ihren Dom so weit seiner unwürdigen Fesseln zu entledigen, dass er jetzt in früher ungeahnter Schöne gen Himmel ragt, streckt nun der Fiskus seine Hand aus zu jammervoller Verunstaltung einer seiner Fronten, wahrscheinlich damit man nach zehn Jahren abermals in ganz Deutschland sammele und Lotterielose vertreibe zur Niederlegung des jetzt eben im Aufbau Begriffenen.

Der Sachverhalt ist speziell folgender. Als zu Anfang der siebziger Jahre die Stadterweiterung Magdeburgs ins Werk gesetzt wurde, bewies sich die Stadt sehr freigebig. Unter anderem verkaufte sie an das Domgymnasium, das im alten Gebäude hinter und über dem Kreuzgange schier erstickte, ein neues, ausreichendes Areal für 3 Mark pro Quadratmeter — heutzutage wird mehr für den Quadratfuß bezahlt — und erwarb dafür das Recht, den aufgegebenen Grund und Boden für 6 Mark pro Quadratmeter an sich zu bringen, „soweit derselbe Eigentum der Schule gewesen". Dieser unscheinbare Zusatz wurde die Handhabe für das Konsistorium, die Erfüllung des Kontrakts zu hintertreiben, da nach den bekannten Schicksalen der Stadt vor 260 Jahren und besonders den Wirren der westfälischen Zeit es unmöglich war, nachzuweisen, wo die Besitztitel der alten Domschule anfingen und aufhörten. Inzwischen sind die Ruinen der alten Schulgebäude so ziemlich aufgeräumt, aber es muss an einem Teile ihrer Stelle etwas Neues errichtet werden, um den prachtvollen, romanischen Kreuzgang vor dem Einsturz zu bewahren. Intelligente Bürger sind von jeher darauf bedacht gewesen, hier ein der grossen Provinzialhauptstadt würdiges Museum herzustellen, das mit stilgerechter Fassade nach Süden, im Zusammenhange mit dem großen Remter, und den Lokalitäten des Staatsarchivs, zu denen zumal eine Kapelle von wirklich wunderbarer Schönheit gehört, eine Zierde der Stadt, ein „Germanisches Nationalmuseum" à la Nürnberg im kleinen werden müsste. Beiläufig gesagt, muss das Staatsarchiv aus seinen bisherigen, viel zu engen und jetzt finstern Räumen verlegt werden, entweder in einen Neubau, dessen Beschaffung die Stadt abermals mit bewährter Liberalität entgegenkommen würde, oder, wie die Regierung es wünscht, nach Halle.

Statt nun der Stadt Magdeburg auch einmal einen Gefallen zu thun, ihr eine billige Zuwendung

zu machen, wie sie dergleichen in weit reicherem Maße, in Summen von Hunderttausenden den Städten Hannover, Münster, Düsseldorf u. s. w. gemacht hat, besteht die Regierung, bez. das Konsistorium konsequent auf seinem Schein und behält das von der Stadt doch in gutem Glauben erworbene, gegen die bereitliegende Summe für erworben gehaltene Areal zurück, um es irgendwie zu sehr prosaischen Zwecken auszuschlachten. Anfangs sollten da Wohnungen für Konsistorialräte erbaut werden, aber die weigerten sich, in ein solches polizeiwidriges, weil eines jeden Hofraumes entbehrendes Haus zu ziehen; dann plante man ein Boardinghouse für Lehrer und Seminaristen; endlich hat man sich für eine Bureaukaserne entschieden, die Zeichnungen unsäglich nüchterner Art sind fertig und am 1. April soll bereits das Dach gerichtet sein, das die Südfront des Doms auf eine für die Lebenden unabsehbare Zeit verschimpfirt. Auch in einem solchen Dienstgebäude müssen gewisse Anstalten vorhanden sein und für die Boten und Kastellane Wohnungen mit Küchen und Waschhäusern. Nach den reizenden Parkanlagen hinaus wird man die nicht anordnen, aber nach innen, mitten hinein in die tausendjährigen Säulenhallen des Kreuzganges und die Grabsteine der Domherren. Es ist eine empörende Aussicht, die sich da eröffnet.

Zugestanden muss werden, dass die Staatsbehörden in energischerem Widerstande gegen diese Maßnahmen irritirt worden sind durch gewisse Resolutionen und Petitionen von allerhand Unionen und Unionskoalitionen. Statt mit dem leicht Erreichbaren sich zu bescheiden, verlangten diese Herren einen großartigen Kunstpalast. Um sie zu beruhigen, hat man bereits zum zweiten Male zu Museumszwecken eine Summe von 500 000 Mark in die Posten der städtischen Anleihen eingereiht, aber es ist ein öffentliches Geheimnis, dass das nur ein Ornament in der Anleihebegründung ist und dass ein solches Museum nie gebaut werden wird, schon aus dem Grunde, weil von Werken der hohen Kunst nichts am Orte vorhanden ist und deren Beschaffung noch manche weitere halbe Million erfordern würde, welche die in die Durchführung ganz heterogener kommunaler Aufgaben verstrickte Stadt nicht übrig hat.

Noch ist es Zeit, den schönen Magdeburger Dom vor langer Verunzierung zu bewahren, wenn alle Vereine und Organe für Geschichte und Kunst ihre gewichtigen Stimmen erheben zu allgemeinem Protest wider die Pläne des magdeburgischen Konsistoriums. Dringend wird darum gebeten! Möchte dieser Notschrei überall abgedruckt werden und überall Zustimmung und Unterstützung finden!

Tilly hat ihn vor 259 Jahren geschont, heutzutage soll ein lutherisches Konsistorium den Dom von Magdeburg respektiren! *L. C.*

DAS LESSINGDENKMAL IN BERLIN.

Als die Konkurrenzentwürfe für ein in Berlin zu errichtendes Lessingdenkmal im Dezember 1886 zur Ausstellung gelangten und bald darauf die Entscheidung zu Gunsten des Bildhauers *Otto Lessing*, eines Urgroßneffen des Dichters, fiel, war die Frage der Polychromie in der Plastik eben in Fluss geraten. Man verstand damals im Sinne desjenigen, der zuerst den Feuerbrand in das weiße Stillleben der Gipsmodelle und Marmorbildwerke geworfen, unter Polychromie der Plastik bunt bemalte Statuen, und mit einer bemalten Figur in einen öffentlichen Wettbewerb um ein monumentales Standbild einzutreten, dazu hatte damals noch niemand den Mut. Der malerisch gedachten und ausgeführten Entwürfe gab es trotzdem genug, und dass sich unter ihnen der später zur Ausführung bestimmte Otto Lessings nicht befand, wurde ihm von vielen Seiten zum Lobe angerechnet. Auch ich schrieb an dieser Stelle (Kunstchronik XXII, Nr. 13), „dass seine Lessingfigur in Bezug auf die plastische Haltung den Ansprüchen an monumentale Wirkung mehr genügt, als jede der anderen fünfundzwanzig .... Jeder malerische Zug ist fast ängstlich vermieden, und der ganze Schwerpunkt auf die Charakteristik des Kopfes gelegt, die lebensvolle Wahrheit mit geistreicher Feinheit verbindet. Demgemäß ist auch der Sockel ganz schlicht behandelt, nur an drei Seiten mit den in Nischen befindlichen Büsten von Nicolai, Ew. Chr. v. Kleist und Mendelssohn geschmückt."

Seit der Erteilung des Auftrags bis zu der am 14. Oktober v. J. erfolgten Enthüllung des Denkmals hat sich aber das Blatt gewendet, man möchte beinahe sagen: ein ganzes Blatt der Kunstgeschichte, wenn das angelegte Zeitmaß nicht zu gering wäre. Was in diesen vier Jahren an dem ursprünglichen Entwurfe geändert, was ihm zugesetzt worden ist, von wem und auf wessen Veranlassung — das ist dem der Sache fern stehenden Publikum verborgen geblieben und entzieht sich für den Unbeteiligten auch der Feststellung im einzelnen. Es war Sache des Komitees, es wurde gewissermaßen als eine Familienangelegenheit behandelt, die die Öffentlichkeit wenig oder gar nichts anging, und nun das

Denkmal vollendet dasteht, mag sich das Publikum damit abfinden wie mit einer jeden unabänderlichen Thatsache.

Es ist in mehr als einem Punkte ein Spiegelbild der modernsten Kunstbewegung oder, richtiger gesagt, der Kunst à la mode: ein Versuch, durch eine Verbindung von verschiedenfarbigem Stein mit verschiedenartig getönter Bronze eine starke koloristische Wirkung zu erzielen, ein enger Anschluss an die Tageslaune des Barock- und Rokokostils und eine entschiedene Neigung zu jener Abart des Naturalismus, die sich an keine Stilgesetze bindet und kein anderes Ziel vor Augen hat als das der Wirkung um jeden Preis und mit allen Mitteln. Man kann es aus geschichtlichen Gesichtspunkten rechtfertigen, dass man einen Lessing darstellt und sein Denkmal ausstattet in den Kunstformen der Zeit, in der er lebte und kämpfte. Aber wenn auch kein geschichtlicher Widerspruch darin liegt, so doch eine ästhetischer. Denn Lessing bekämpfte diese Kunstformen in der Dichtung, und was die bildende Kunst anlangt, so bekannte er sich, theoretisch wenigstens — denn ein praktischer Kunstfreund und Kunstförderer in unserem Sinne war er nicht — zu der Richtung, die mit Winckelmann ihren Anfang nahm und zunächst zur Vernichtung des Rokoko, der Kunst des 18. Jahrhunderts führte. Wir sind weit entfernt, daran die Forderung zu knüpfen, dass man einen Lessing nur in einem antikisirenden Stile darstellen dürfe. Unsere Zeit will die Wahrheit, und die Wahrheit verlangt einen Lessing mit Zopf, Schoßrock, Kniehosen, Strümpfen und Schnallenschuhen. Und so steht er auch auf dem Fußgestell des Berliner Denkmals da: die rechte Hand in die Hüfte des rechten vorwärtsschreitenden Beins gestemmt, zwischen den Fingern der herabhängenden Linken ein Buch haltend, das unbedeckte Haupt etwas erhebend, als wäre ihm bei der Lektüre ein Gedanke gekommen, der seine Züge mit einem leichten, fast ironischen Lächeln erhellt. Es ist nicht der jugendlich feurige Lessing, der in Berlin seine ersten kritischen Sporen verdiente, sondern ein gereifter Mann von 45 bis 50 Jahren, der Herausgeber der Wolfenbüttler Fragmente und der Dichter des „Nathan". Mit dieser Altersstufe und Reife will sich aber die gezierte, fast tanzmeisterhafte Stellung nicht vereinen, die der Künstler seinem Urgroßoheim gegeben hat. Immerhin hat die in weißem carrarischen Marmor ausgeführte Statue noch die Hauptzüge der monumentalen Haltung des ersten Entwurfs bewahrt. Aber in der Absicht, für die in Strümpfen steckenden Unterschenkel einen vollen Hintergrund zu gewinnen, lässt der Künstler von einem bis zur Höhe des rechten Knies reichenden Pilaster den Mantel in breiten, massigen Falten über die Plinthe der Statue und dann noch ein ganzes Stück über das weit ausladende Gesims des in rötlichem, polirtem Granit ausgeführten Sockels hinabfallen. Man wird durch diese hinabgleitende Last eines marmornen Faltenwurfs an die stärksten malerischen Verwegenheiten der Grab- und Ehrendenkmäler der Rokoko- und Zopfzeit erinnert; doch wir wollen so tolerant sein, an diesem technischen Kunststück noch keinen Anstoß zu nehmen. Wenn nur der Sockel auf dieselbe Tonart gestimmt wäre! Hier hört die malerische Willkür eine Weile auf. Es ist ein vierseitiger, nur wenig an den Seiten eingezogener Sockel, an dessen vier Ecken volutenartige Konsolen zu dem Gesims mit der Deckplatte emporsteigen. Er steht auf zwei Stufen von gleichem Gestein, die auf einem achtseitigen, dreistufigen Unterbau aus grauem, geschliffenem Granit ruhen. Es ist also in den Grundzügen ein streng architektonischer Aufbau, der auch von einem Architekten, dem jetzigen Baudirektor *Rettig* in Dresden, entworfen worden ist. Der Bildhauer hat jedoch das architektonische Gefüge nicht nur nicht respektirt, sondern rücksichtslos zerrissen, so dass von dem Gegenspiel der architektonischen Linien nur wenig zur Geltung kommt.

Der Vorderseite des Sockels, in die eine bronzene Kartusche in Rokokoeinfassung mit dem Namen des Dichters eingelassen ist, hat sich ein nackter geflügelter Knabe vorgelagert, das linke Bein weit von sich gestreckt, das rechte stark eingezogen. Mit der Rechten erhebt er eine Schale mit loderndem Feuer „dem Symbol der reinen Menschenliebe", und die Linke, die einen Ölzweig als „Symbol des Friedens" hält, stützt er auf eine Tafel, auf der die Schlussverse von Nathans Erzählung von den drei Ringen zu lesen sind. Wenn wir es nicht aus einer gedruckten Erläuterung erfahren hätten, die das Komitee vor der Enthüllung versenden und verteilen ließ, würde niemand in diesem Jüngling den „Genius der Humanität" erkennen, für den ihn das Komitee erklärt. Die Symbolik, deren Trägerin diese Figur ist, hat ebenso viel Unklares wie Erzwungenes, und diese im Zeitalter des Realismus nicht gerade sehr schätzenswerten Eigenschaften sind der entsprechenden Figur an der Rückseite des Sockels noch in reicherem Maße zu teil geworden. Der halbwüchsige Bursche, der mit frechem Grinsen in den gewöhnlichen Zügen eine Geißel mit der Rechten schwingt,

während die Linke „das dem Gegner entrissene Löwenfell", also die Maske des Esels, hält, soll der „Genius der Kritik" sein und noch dazu der Lessingschen, nicht etwa der Afterkritik, die sich gern hinter dem großem Namen Lessings verkriecht, um hinter diesem leuchtenden Schilde mit Anstand Unfug zu treiben. Arme, Beine, Flügel und Attribute dieser beiden Figuren, deren anmutslose Haltung und Gebarung mit Recht als rekelig, als flegelhaft, ja noch mit schlimmeren Worten gebrandmarkt worden sind, durchkreuzen und verwirren nicht nur die Linien des Sockels und des Unterbaues, über dessen Stufen Teile des Bronzegusses so herabhängen, wie oben die Teile des marmornen Mantels, sondern sie verdecken auch zum Teil die Schilde, die in die Flächen des Sockels eingelassen sind. Die vordere Seite trägt die Inschrift, die hintere das in flachem Relief herausgearbeitete Profilbrustbild des Buchhändlers Nicolai, eines der Berliner Freunde Lessings. An der zur Linken des Standbildes befindlichen Sockelseite sieht man in gleicher Rokokoeinfassung das Bildnis Moses Mendelssohns, an der entgegengesetzten Seite das des Dichters Ew. Chr. v. Kleist. Unter diesen beiden Bildnissen ist je ein bronzener Delphinkopf angebracht, aus dessen Maul sich ein Wasserstrahl in ein darunter befindliches Becken ergießt. Um die farbige Wirkung noch zu steigern, sind die bronzene Inschrifttafel und die drei Porträtreliefs, die übrigens an Feinheit und Tiefe der Charakteristik manches zu wünschen übrig lassen, hell vergoldet worden, während die beiden Figuren nebst Beiwerk an der Vorder- und Rückseite in dunkelbraunem Bronzeton gehalten worden sind.

Der beabsichtigte Reichtum farbiger Wirkung stellt sich heute nur erst als ein grelles Durcheinander von kontrastirenden Tönen dar. Es ist möglich, sogar wahrscheinlich, dass die Zeit manche Gegensätze mildern und versöhnen wird. Es wird ihr aber schwerlich gelingen, die weiße Marmorfigur mit dem Bronzeschmuck des Sockels zu einer feinen koloristischen Harmonie zu verschmelzen. Es wird ihr noch weniger gelingen, die hoheitsvolle, von einem warmen idealistischen Hauche durchdrungene Gestalt des Geisteshelden mit dem herben Realismus, dem niedrigen Stil der Sockelfiguren in Einklang zu bringen. Das Lessingdenkmal wird den Nachkommen ein wertvolles Zeugnis für denjenigen Grad von Leistungsfähigkeit sein, den die dekorativen und die gewerblichen Künste im Jahre 1890 erreicht haben. Der Schöpfer des Lessingdenkmals hat an dieser zu einem weit ausgedehnten geschäftlichen Betrieb angewachsenen Leistungsfähigkeit einen so großen Anteil, dass seine Individualität darin beinahe untergegangen ist. Und wenn wir zum Schlusse bekennen müssen, dass wir in dem Lessingdenkmal weniger den persönlichen Stil einer künstlerischen Individualität als die allgemeine dekorative Geschmacksrichtung einer Zeit verkörpert finden, in der nichts beständig ist als Laune und Willkür, so scheint uns dieser Einwurf schwerer ins Gewicht zu fallen als die Ausstellungen, die wir gegen die Einzelheiten erhoben haben.

ADOLF ROSENBERG.

KUNSTLITTERATUR.

x. — Franz Hanfstaengls Kunstverlag in München kündigt das Erscheinen der *Meisterwerke des königl. Gemäldegalerie* in funfzig Kupferlichtbildern mit Text von *A. Bredius* an. Das Werk schließt sich in seiner Ausstattung der aus derselben Anstalt hervorgegangenen vortrefflich durchgeführten Publikation der Meisterwerke des Rijksmuseums in Amsterdam an und kostet gebunden 100 Mark.

TODESFÄLLE.

*** *Der französische Aquarellmaler Eugen Lami*, ein Schüler von Gros und Horace Vernet, ist am 19. Dezember in Paris im 91. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Bildhauer J. E. Böhm* ist am 20. Dez. auf Befehl der Königin in der St. Paulskathedrale zu London neben dem Sarge Landseers beigesetzt worden.

*** *Der französische Tiermaler Emile van Marcke*, ein Schüler Troyons, ist anfangs Januar in Hyères (Dep. Var) im Alter von 63 Jahren gestorben.

*** *Der Geschichtsmaler Prof. August Kaselowsky* ist am 4. Januar zu Berlin im 81. Lebensjahre gestorben. Er war ein Schüler der Berliner Kunstakademie und insbesondere Wilhelm Hensels gewesen und hatte sich zuerst im Jahre 1836 durch ein antikes Genrebild „Wettkampf zweier Hirten auf der Syrinx" bekannt gemacht, das ihm den Preis der Akademie eintrug. 1840 ging er nach Paris, wo er sich unter Cogniet weiterbildete, und von da nach Rom, wo er für König Friedrich Wilhelm IV. die „Freisprechung der Susanna durch Daniel" malte. Nach längerem Aufenthalte in Italien kehrte er 1850 nach Berlin zurück, wo er zunächst an der Ausmalung der Schlosskapelle und des Neuen Museums — hier im Niobidensaal — beteiligt wurde. Letztere Arbeit führte ihn mit Kaulbach zusammen, der einen gewissen Einfluss auf ihn gewann. Er zeigte sich in mehreren Altarbildern, die Kaselowsky für märkische Kirchen malte, sowie in mythologischen Kompositionen und romantischen Genrebildern. Der Künstler war noch bis Ende der siebziger Jahre schöpferisch thätig. Die Kunstausstellungen von 1876 und 1877 beschickte er mit einem „Abschied Neuvermählter", einem „Christus, der die Kinder segnet" und einem „Lauschenden Amor". Bis vor kurzem wirkte Kaselowsky auch als Lehrer an der königl. Kunstschule.

= tt. *Frankfurt am Main.* Am 22. Dezember starb der hiesige katholische Stadtpfarrer *E. F. A. Münzenberger*, Domkapitular und Mitglied des bischöflichen Ordinariates in Limburg an der Lahn; geboren 1833 in Düsseldorf, seit 1870 hier in Frankfurt und von 1872 ab mit dem Referate aller

Kunstangelegenheiten der Limburger Diözese betraut, wirkte derselbe in vielseitiger Weise als Kunstsammler und als Kunstkenner. 1876 erschien von Münzenberger die Broschüre: „Der Kreuzgang am Dome zu Frankfurt am Main, was er war und was aus ihm werden soll.“ Der mit der Restauration des Domes betraute Baurat *Denzinger* hatte die Demolirung eines Teiles des alten Kreuzganges projektirt und da sich gerade hier zwölf Wandgemälde mit der Leidensgeschichte Christi und dem jüngsten Gerichte befanden, welche nach Professor Ed. von Steinle's Ansicht von der Hand des älteren Holbein herrührten, so war es begreiflich, dass Münzenberger die Erhaltung dieser Wandgemälde und des Kreuzganges anstrebte; dennoch erfolgte aber beider Zerstörung. Die Sammlung liturgischer Gewänder stellte sich Münzenberger zur speziellen Aufgabe; ingleichen waren es gotische Altarwerke, die er namentlich im Norden Deutschlands erwarb und womit er nachher den hiesigen Dom und viele Kirchen des Limburger Bistums zu schmücken wusste. So gab Münzenberger denn auch das Werk heraus: „Zur Kenntnis und Würdigung der mittelalterlichen Altäre Deutschlands. Ein Beitrag zur Geschichte der vaterländischen Kunst.“ 1.—6. Lieferung. Folio mit 60 Lichtdrucktafeln. Frankfurt a. M. 1885—1888.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Maler Alexander Kips*, artistischer Direktor der königl. Porzellanmanufaktur in Berlin, hat den Professortitel erhalten.

*** *Die Kunstgeschichtliche Gesellschaft in Berlin* hat für die nächsten drei Jahre den Grafen *von Dönhoff-Friedrichstein* zu ihrem ersten Präsidenten und General *Roese* zum Vizepräsidenten gewählt.

*** *Prof. Eugen Bracht* ist an Stelle des verstorbenen Prof. Gentz zum Mitgliede des Senats der Berliner Kunstakademie gewählt und vom Minister bestätigt worden.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *In Bezug auf Ausgrabungen in Ägypten* hat die ägyptische Regierung beschlossen, in Zukunft auch Privatpersonen Ausgrabungen von Antiquitäten zu gestatten, jedoch unter der Bedingung, dass die Hälfte der etwaigen Funde dem ägyptischen Museum übergeben werde, dem überdies der Anspruch auf alle Unika gewahrt bleibt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Rd. — *Stuttgart.* Die Sammlungen der württembergischen Hauptstadt sind in Rücksicht auf ihren Inhalt noch längst nicht genügend bekannt und gewürdigt. Allerdings befanden sich dieselben früher in nicht gerade entsprechenden Räumen wenig günstig aufgestellt. Neuerdings haben beide Sammlungen: das königl. Kunst- und Altertumskabinet — Privatbesitz des königl. Hauses — und die königl. Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Altertumsdenkmale eine gemeinsame Aufstellung im Untergeschoss des neuen Bibliotheksgebäudes gefunden. Beide Gruppen sind streng getrennt, erstere verzichtet seit Jahren auf Erwerbungen zu Gunsten der Staatssammlung, welche sich allmählich durch Überweisungen, Ankäufe und Geschenke zu einer wertvollen Sammlung entwickelt hat. Das 25jährige Regierungsjubiläum des Königs im verflossenen Jahr bot der Direktion willkommen Anlass, durch eine Festschrift dem Landesherrn ihre Huldigung darzubringen. Dieselbe liegt unter dem Titel: *„Bilder aus dem königl. Kunst- und Altertümerkabinet und der königl. Staatssammlung vaterländischer Kunst- und Altertumsdenkmale zu Stuttgart“* (Stuttgart, W. Kohlhammer 1889. Fol. mit 20 Taf. Lichtdruck. Preis 6 M.) in trefflicher Ausstattung vor. Der Direktor der vereinigten Sammlungen Prof. Dr. L. Meyer giebt darin zunächst eine Geschichte derselben, sodann einen Überblick über die Gebiete, in denen sich die Sammelthätigkeit der Anstalt bewegt. Die Sammlung zerfällt danach in folgende Gruppen: Vorgeschichtliche Funde; römische Funde und Antiken; Reihengräberfunde; frühes Mittelalter; kirchliche Kunst; Waffen, Jagdgeräte und Verwandtes; Arbeiten in unedlen Metallen, Keramik und Gläser; neuere Glasgemälde, Möbel und Holzarbeiten, Wappen, Siegel, Stammtafeln; Bilder mit weltlichem Gegenstand. Kostüm und Textilsachen. Jede Gruppe ist kurz charakterisirt, die wichtigsten Stücke sind hervorgehoben. Auch derjenige, dem die Sammlung nicht aus eigener Anerkennung bekannt ist, gewinnt so ein Bild von ihrem Umfange. Weiter kommen dabei 20 vorzügliche Lichtdrucktafeln zu Hilfe, auf denen gegen 90 der wichtigsten Besitzstücke der Sammlungen abgebildet sind. Diese Auswahl zeigt natürlich von dem Besten das Beste und enthält fast aus allen Gebieten etwas; ein erläuternder Text ist beigegeben. Besonders sei hier auf die schönen Holzschnitzereien, die figürlichen und Buchsbaumarbeiten hingewiesen, die wohl eine Reproduktion in größerem Maßstab verdient hätten, auf die Silbergeräte und die köstlichen Ludwigsburger Figuren, die man in ihrer ganzen Schönheit fast nur in Stuttgart studiren kann. Gewiss wird die Festschrift manchen zum Besuch der Stuttgarter Sammlungen anregen, der bisher achtlos daran vorüber gegangen ist.

P. Sn. *Dresden.* Im Palais des Großen Gartens waren bis Anfang 1889 das Rietschelmuseum und das kgl. sächs. Altertumsmuseum vereinigt. Diese durch den Mangel anderweitiger Räume bedingte Einrichtung schädigte sowohl die schöne Architektur des Platzes als auch die wertvollen Kunstschätze des Altertumsmuseums, die, in den düsteren Räumen des Erdgeschosses zusammengepfercht, nicht zu ihrer vollen Wirkung kamen. Beiden Übelständen ist jetzt abgeholfen. Das Rietschelmuseum ist mit den übrigen Gipsabgüssen in das neugeschaffene Albertinum verlegt, die Altertümersammlung aber ist auf die Säle des Erd- und des Obergeschosses im Großen-Gartenpalais in wirkungsvoller, weiträumiger Anordnung verteilt worden. Die Sammlung, die in ihrer künstlerischen Bedeutung in Deutschland nur vom bayerischen Nationalmuseum in München übertroffen wird, weist eine Fülle von Werken auf, welche die Entwickelung der deutschen Kunst und insbesondere die in Sachsen ganz besonders blühende Plastik durch das ganze Mittelalter hindurch vom 12. bis in 17. Jahrhundert vorführen. Unter diesen Arbeiten befinden sich viele von wahrhaft hervorragender Bedeutung; — man braucht nur zu denken an die große bemalte Kreuzigungsgruppe aus Freiberg, die sich als eine Vorläuferin der Bildwerke an der Goldenen Pforte daselbst darstellt, an die heiligen Frauen beim Grabe aus der Dresdener Bartholomäikirche, an die drei Engel aus Lindenthal bei Leipzig, an die großen bemalten Figuren aus Ebersdorf, Geithain und wiederum Freiberg: in ihnen allen verspürt man deutlich das Wehen des deutschen Geistes, wie es sich in jenen Zeiten äußerte, da Deutschlands Kraft noch ungebrochen war und unbeirrt durch fremde Einflüsse. Diese Werke, zu denen man auch die vorzüglichen Stickereien des 14. und 15. Jahrhunderts (aus Pirna) zu rechnen hat, atmen freilich eine Empfindung aus, die uns in ihrer Herbigkeit und Eckigkeit vielleicht fremd geworden, die aber echt deutsch, deshalb auch der Wiedererweckung in der deutschen

Kunst durchaus würdig ist. Diese wertvollen Kunstwerke und die übrigen zum Teil mehr kulturgeschichtlich wichtigen Gegenstände kommen in ihrer neuen Aufstellung zur besten Wirkung. Das Palais ist bekanntlich in den Jahren 1879/80 vom Oberlandbaumeister *Kayser*, wohl unter Mitwirkung von *Klengel*, erbaut worden und weist in seinem Stile eine geschmackvolle Vereinigung von italienischer Renaissance und französischem Barock auf. Es ist im Äußeren ganz unversehrt erhalten und erstrahlt, vor dem berüchtigten Dresdener Ruß völlig geschützt, noch heute in dem warmen Gelbbraun des sächsischen Elbsandsteins, während von der Pracht des Inneren namentlich der große wahrhaft fürstliche Saal im Obergeschoss zeugt, der von 20 frei auf Sockeln stehenden korinthischen Säulen von rötlichem Gipsmarmor eingefasst ist. Drei große Gemälde zieren die Decke, zahlreiche Medaillonbilder, Büsten, allegorische und mythologische Figuren die Wände. Die Nebenräume und die Vorhallen haben reiche, in Stuck ausgeführte Decken. Erst jetzt kommt alles dies wieder zur vollen Geltung; so lange das Rietschelmuseum hier untergebracht war, waren viele der Kunstwerke durch Holzüberlagen den Blicken entzogen, die prächtigen Durchblicke durch die Bogen aus dem Saale in die Nebenräume waren zugesetzt, während sie jetzt wieder frei gemacht sind. Dem Hauptsaale hat man erfreulicherweise seine volle architektonische Wirkung gelassen, indem man da nur wenige niedrige Glaskästen und das phantastische Modell des Salomonischen Tempels (aus dem Anfange des 18. Jahrh.) aufgestellt hat. Die oben erwähnten plastischen Werke sind in den drei Sälen des nördlichen Flügels untergebracht. Der eine Saal des Südflügels ist in geschmackvoller Weise zu einer kleinen Kapelle eingerichtet, während der gegenüberliegende zu einem mittelalterlichen Wohnzimmer ausgestaltet ist, indem er die vorhandenen Profumalertümer, alte Möbel, Musikinstrumente, einen schönen alten Ofen u. s. w. enthält. Diese Art der Aufstellung, die man im Germanischen Museum zu Nürnberg zu Gunsten einer warenlagerartigen Zusammenperchung gleichartiger Gegenstände aufgegeben hat, empfiehlt sich schon dadurch, dass sie die richtige historische Stimmung in die Sammlung ungezwungen hineinträgt. Im Erdgeschosse endlich sind die schwereren Gegenstände von Stein und Eisen verblieben, darunter besonders die prächtige Grablegung Christi aus der Dresdener Bartholomäuskirche, ein Meisterwerk aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts, ein schönes sandsteinernes Sakramentshäuschen aus Weinbötta, ein Taufstein in Rochlitzer Porphyr aus der Kirche zu Gleisberg u. a. — In ganzen hat die Sammlung in den schönen, weiten und hohen Räumen des Obergeschosses ungemein gewonnen. Die Aufstellung ist von dem Direktor des kgl. sächsischen Altertumsmuseums, Obersten *Thierbach*, geleitet worden; das Museum ist bekanntlich im Besitz und in der Verwaltung des kgl. sächs. Altertumsvereins.

*** *Die französische Union centrale des arts décoratifs* beabsichtigt, im Frühjahr 1892 in Paris eine Ausstellung zu veranstalten, die der Geschichte der Pflanze in der Kunst gewidmet sein soll. Man will die mannigfache Darstellung, den unerschöpflichen Stoff, den die Pflanze dem Studium und Fleiße des Künstlers bietet, zum Gegenstand einer anzieheuden, mit Verständnis geordneten Zusammenstellung machen und hierdurch den allgemeinen Einfluss der Natur auf die Kunst nachweisen. Der Gemeinderat wird voraussichtlich einen der beiden Paläste des Marsfeldes für die Zwecke dieser Ausstellung einräumen.

*** *Aus Anlass des Todes von Heinrich Schliemann*, dessen Leichenfeier am 4. Januar zu Athen in Gegenwart des Königs und Kronprinzen von Griechenland stattfand, macht der deutsche Reichsanzeiger die Mitteilung, dass die von Schliemann dem deutschen Kaiser für das Reich geschenkte *Sammlung trojanischer Altertümer*, die jetzt in zwei Sälen des Museums für Völkerkunde aufgestellt ist, zufolge einer auf besonderen Wunsch des Dr. Schliemann vor kurzem getroffenen allerhöchsten Bestimmung seiner Zeit in das auf der Museumsinsel neu zu errichtende Antikenmuseum überführt werden soll, um dort im Zusammenhang mit den Denkmälern der späteren klassischen Kultur zur Aufstellung zu gelangen.

A. L. *Über die für die diesjährige Herbstausstellung in Budapest* bestimmten Preise, fällte die Jury inzwischen ihre Entscheidung. — Über die goldene Medaille für vaterländische Künstler musste zweimal abgestimmt werden, da bei der ersten Abstimmung *Benczúr* und *Horowitz* gleiche Stimmen erhielten, bei der zweiten Abstimmung entfiel die Stimmenmehrheit auf *Benczúr* „Unter Malven". — Die goldene Medaille für ausländische Künstler wurde *Moreno Carbonero's* „Bekehrung des Fürten Gondie" zuerkannt. — Der Vereinspreis von 1000 Fl. wurde geteilt und „Das Verhör" von *Otto v. Baditz* und „Der Dorflump" von *Bihari* wurden mit je 500 Fl. prämiirt. — Für den Munkácsypreis von 6000 Frcs. bestimmte die Jury, dass die drei Gemälde: *Czób* „Dies thuet zu meinem Angedenken", *Halmi* „Nach der Prüfung" und *Pap* „Am 1. Oktober" zu Munkácsy hinausgesendet werden sollen, und früherer Gepflogenheit gemäß wird er selbst über den zu Prämiirenden entscheiden. — Die Prämie von 300 Fl. für ein Bild zur Vervielfältigung an die Vereinsmitglieder entfiel ebenfalls auf *Benczúr's* „Unter Malven", während die Zuerkennung des Rathpreises von 300 Fl., wegen nicht vollzählig erschienener Jury, vorläufig in Schwebe gelassen werden musste.

*** *Zu der in Berlin im Frühjahr stattfindenden internationalen Kunstausstellung* hat der Berliner Magistrat eine Beisteuer von 100000 M. bewilligt.

DENKMÄLER.

H. A. L. *Für das Ludwig Richter-Denkmal*, welches bekanntlich in Dresden errichtet werden soll, sind bisher 25700 M. 40 Pf. eingegangen, von welcher Summe jedoch einige Tausend Mark für Auslagen abgehen. Es ist daher nötig, dass die Sammlungen noch weiter fortgesetzt werden. Zu diesem Zwecke würde es sich empfehlen, wenn man auch in anderen Städten ein Unternehmen nachahmen wollte, das man in Dresden zum Besten des Denkmals ins Leben gerufen hat. Dort sind in der *Ernstschen* Kunsthandlung auf der Prager Straße eine Anzahl von Ölgemälden und Aquarellen aus Privatbesitz ausgestellt, welche gegen ein mäßiges Eintrittsgeld (50 Pf.) der allgemeinen Besichtigung zugänglich sind. Der Ertrag fällt dem Denkmalsfonds zu. Unter den in Dresden ausgestellten Bildern steht eine ziemlich große Landschaft mit Staffage von *Uhde* obenan. Außerdem sind zu erwähnen eine Anzahl beachtenswerter Aquarelle von *Hans Thoma*, eine Handzeichnung von *Adolf Menzel*, Studienköpfe von *Alessandro Zezzos*, *Leibl* und *Libert Oury* und ein Genrebild „Die Näherinnen" von *A. Edelfeldt*.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *In der am 23. Dez. zu Paris abgehaltenen Jahresversammlung der Künstler*, welche dem alten Salon der elysäischen Felder treu geblieben sind, äußerte Tony Robert

Fleury, wie der Vossischen Zeitung geschrieben wird, sein tiefes Bedauern über die eingetretene Spaltung der Pariser Künstlerschaft, die im Gegenteil alle Ursache habe, einträchtig vorzugehen, da die künstlerische Vorherrschaft von Paris durch München bedroht sei. Die Münchener Ausstellungen entwickelten sich seit vier Jahren immer mehr, sie zögen schon 2000 Aussteller an, ihr Charakter werde immer internationaler und Paris müsse Anstrengungen machen, um seinen Platz zu behaupten.

—s. *Monumentaler Brunnen in Magdeburg.* Der große, von mächtigen Neubauten umgebene Platz, auf welchen die beiden bedeutendsten Straßen Magdeburgs, der Breiteweg und die Kaiserstraße in ihrer Vereinigung ausmünden — die sogenannte Gabelung — ist jetzt endlich mit einem großen monumentalen Werke versehen worden, einem prächtigen, künstlerisch reich durchgebildeten Brunnen, dessen feierliche Enthüllung vor einigen Tagen stattgefunden hat. Derselbe ist ein Ehrendenkmal für den vor neun Jahren verstorbenen, um die Entwickelung von Magdeburg und dessen Befreiung von beengenden kleinstädtischen Fesseln hochverdienten Oberbürgermeister Hasselbach, dessen nächste Angehörige der Enthüllungsfeier ebenfalls beigewohnt haben, und verdient wegen seiner künstlerischen Komposition und trefflichen Durchführung eine nähere Besprechung. Das Werk ist nach der jetzt herrschenden Geschmacksrichtung in reichem Barockstil ausgeführt. Ein breitgegliederter, massig gehaltener Unterbau wird von vier mächtigen, je 2 m hohen Gestalten umgeben, welche in feinem Sandstein ausgeführt, die Industrie und den Handel, die Landwirtschaft, den Maschinenbau, die Kunst und Wissenschaft allegorisch darstellen. Sie entstammen dem Meißel des Bildhauers *Bergmeier* in Berlin, eines hervorragenden Schülers von Reinhold Begas, und sind von großer Feinheit der Linienführung und sorgfältiger Ausführung. Eine kraftvolle bärtige Männergestalt hält die Embleme der Maschinentechnik; ein junges schönes Mädchen mit Blumen und Früchten repräsentirt die Landwirtschaft; eine andere jugendliche weibliche Gestalt von großer sinniger Schönheit neigt das anmutevolle Haupt über einen mächtigen Folianten; mit scharf beobachtendem und erwägendem Blick schaut der den Handel darstellende Jüngling in das Weite — nirgends eine unschöne Linie oder gezierte Bewegung, prächtige Körper in durchaus anatomisch richtiger Behandlung, mit freiem, edlem Faltenwurf; jede Gestalt für sich allein bedeutend und groß, und doch sich harmonisch dem Ganzen unterordnend. Zwischen denselben sind halbrunde Becken aus dunklem Marmor angebracht, in welche Löwenköpfe, welche oberhalb aus der Fläche hervortreten, ihr Wasser fließen lassen werden, welches in breiter Fläche aus den Becken in das Bassin niederströmen wird. Der obere Teil des Unterbaues ist geschmückt mit dem trefflichen charakteristischen Bronzerelief Hasselbachs nach der von Hundrieser ausgeführten, im hiesigen Rathause befindlichen Büste des Dahingeschiedenen, mit dem Reliefwappen der Stadt, dem turmbewehrten Stadthor und der darüber stehenden kranzhaltenden Maid; auf der anderen Seite befindet sich die Widmungsinschrift. Auf dem Unterbau erhebt sich in gedrungenen Verhältnissen 18 m hoch ein Obelisk, welchem ein metallenes vergoldetes Ornament aufgesetzt worden ist, bestimmt dazu, später elektrisches Licht über den weiten Platz zu verbreiten. Das den ganzen Brunnen umgebende große Bassin wird demnächst in einem kunstvoll ausgeführten Mosaik seinen Abschluss erhalten. Trotz der umgebenden hochragenden Häusermassen wirkt das Werk nicht kleinlich, und wird durch dieselben nicht gedrückt; es kann vielmehr mit Genugthuung konstatirt werden, dass Magdeburg um ein schönes und bedeutendes monumentales Kunstwerk reicher geworden ist und dass der Gabelungsplatz, welcher in Zukunft Hasselbachplatz heißen wird, jetzt ein Städtebild von großer wirkungsvoller Schönheit bietet.

S. *Fünfzigstes Winckelmannsfest der archäologischen Gesellschaft in Berlin.* Am Geburtstage Winckelmanns, den 9. Dezember, beging die archäologische Gesellschaft im großen Saale des Architektenhauses zum fünfzigsten Male die Feier ihres Winckelmannsfestes. Der Saal war durch die lorbeerbekränzte Büste Winckelmanns, durch drei Abgüsse und eine Nachbildung des betenden Knaben, durch zwei Nachbildungen der Nike des Paionios mit Postament, von denen die eine die früher angenommene, die andere die jüngst erwiesene Gestaltung des letzteren veranschaulichte, durch eine Reihe von Gipsabgüssen antiker Bildwerke, in denen Schöpfungen des Kresilas vermutet werden, endlich durch prächtige Photographien klassischer Örtlichkeiten von Gottbeil in Königsberg und durch Probetafeln aus dem demnächst erscheinenden Hefte der „Antiken Denkmäler" des deutschen archäologischen Instituts geschmückt. Vor Beginn der Festvorträge überreichte Se. Excellenz der Kultusminister Herr *v. Goßler* dem ersten Vorsitzenden, Herrn *Curtius*, die von Sr. Majestät verliehene große goldene Medaille für Wissenschaft und dem Archivar, Herrn *Trendelenburg*, das Patent als Professor. Darauf eröffnete Herr *Curtius* die Reihe der Vorträge mit einem eingehenden Überblick über die Entwickelung der archäologischen Studien von den Anfängen eines Cyriacus und Martin Kraus an bis auf die Gegenwart, wobei er insbesondere auch des Anteils gedachte, den die Berliner archäologische Gesellschaft daran genommen hat und noch nimmt. — Darauf lenkte Herr *Conze* die Aufmerksamkeit der Versammlung auf eine neue Ergänzung des betenden Knaben der königl. Museen, welche auf Bestellung für Herrn von Brantghem in Brüssel unter Leitung von Rudolf Siemering durch Herrn Bildhauer Edmund Gomansky hier ausgeführt ist. — Herr *Mommsen* erinnerte daran, dass er vor einigen Jahren auch am Winckelmannsfeste über den römisch-germanischen Limes einen Vortrag gehalten und dabei es habe aussprechen müssen, dass die gehegte Hoffnung auf einheitliche Durchforschung dieser Wallanlagen sich zerschlagen habe. Um so mehr freue er sich, an dem heutigen festlichen Tage es ankündigen zu dürfen, dass durch erneute Bemühung insbesondere des Herrn Kultusministers die fünf beteiligten Staaten sich über die Einberufung einer vorberatenden Konferenz geeinigt hätten, die in nächster Zeit in Heidelberg zusammentreten werde. Die neuerweckte Hoffnung auf gemeinschaftliche und volle Durchführung der großen deutschen Arbeit werde allen Anzeichen nach diesmal nicht täuschen. — Zum Schluss sprach Herr *Furtwängler* über eine Reihe von Werken, welche auf den Künstler Kresilas zurückzuführen seien, insbesondere über die Porträtbüste des Perikles, die verwundete Amazone, den Kasseler Diadumenoskopf, den sogenannten Münchener Diomedes, die Athena Velletri, die Medusa Rondanini u. a. Alle diese Werke zeigen in der Bildung der Augen, der Gliederung der Stirn, den Maßen der Köpfe, der Stilisirung des Haares, dem Gesichtsausdruck und der Gewandbehandlung so starke Übereinstimmungen, dass sie nur durch die Individualität *eines* Künstlers erklärt werden können. Die Betrachtung der Werke bestätigt, was H. von Brunn aus litterarischen Quellen über den Künstler bereits erkannt hatte, einerseits in Äußerlichem seine Abhängigkeit von Polyklet, andererseits seine innere Verwandtschaft mit Myron.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 13. 22. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen ausser der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an

KUNSTAUFTRÄGE DES ÖSTERREICH. UNTERRICHTSMINISTERIUMS.

Die dem Ministerium für Kultus und Unterricht zur Verfügung stehenden Kredite zur Förderung künstlerischer Arbeiten boten ihm die Möglichkeit, in der letzteren Zeit eine Anzahl von Aufträgen an bewährte österreichische Künstler zu erteilen, welche teils bereits ausgeführt, teils in Ausführung begriffen sind.

Die im Unterrichtsministerium befindliche Sammlung der Bildnisse ehemaliger Unterrichtsminister und sonst in leitender Stellung in diesem Ministerium thätigen Persönlichkeiten wurde durch die Porträts des ehemaligen Ministers Dr. Josef Jireček und des gewesenen Unterstaatssekretärs Alexander Freiherrn von Helfert ergänzt. Das erstgenannte Porträt wurde durch Professor *Franz Ženíšek* in Prag, das zweite durch Professor *Christian Griepenkerl* in Wien ausgeführt. Außerdem erhielt Professor *Franz Rumpler* in Wien den Auftrag für ein Bildnis des verstorbenen Kardinals und Fürsterzbischofs von Wien, Dr. Kutschker, welcher durch viele Jahre dem Ministerium für Kultus und Unterricht als Beirat für geistliche Angelegenheiten angehörte.

Für die Ausschmückung des Arkadenhofes der Wiener Universität wurden Marmorbüsten der Professoren Schuch und Hyrtl durch die Bildhauer *Josef Beyer* und *Hans Unterkalmsteiner*, der Rechtslehrer Josef von Sonnenfels und Franz von Zeiller durch die Bildhauer *Alois Düll* und *Emanuel Pendl* auf Staatskosten hergestellt. Bildhauer *Wilhelm Seib* erhielt den Auftrag für eine Marmorbüste des Nationalökonomen Kudler. Endlich wurde die Ausführung einer lebensgroßen Marmorstatue des Grafen Leo Thun und der Marmorbüsten der Professoren Bonitz und Exner dem Professor *Karl Kundmann* übertragen. Dieselben werden zur Erinnerung an das Werk der Reform des höheren Unterrichtes in Österreich gleichfalls im Arkadenhofe der Wiener Universität ihre Aufstellung finden.

Wie bekannt, hatte der verstorbene Professor *Anselm Feuerbach* eine Serie von Gemälden für die Decke der Aula in der Akademie der bildenden Künste ausgeführt. Die fehlenden Bilder wurden durch den Maler *Heinrich Tentschert* und Professor *Christian Griepenkerl* angefertigt, und nunmehr wird der ganze Cyklus von Gemälden an der für dieselben bestimmten Stelle angebracht werden. Zu diesem Zwecke wird die Aula der Akademie noch im Jahre 1891 einer gänzlichen Renovirung unterzogen. Für die Freitreppe der Akademie wurden zwei Centaurengruppen in Bronze bestimmt, und ist mit deren Ausführung der Bildhauer *Edmund Hofmann von Aspernburg* betraut worden.

Ferner hat Professor *Josef Tautenhayn* im Auftrage des Unterrichtsministeriums das Wachsmodell eines Reliefs „Die Geburt der Aphrodite" hergestellt, welches der k. k. Kunstzgießerei zum Gusse in Bronze übergeben wurde. Bildhauer *Arthur Strasser* erhielt den Auftrag, das Modell einer Statue des Velazquez für die Außenseite des Künstlerhauses in Wien anzufertigen. Von dem Bildhauer *Hans Bütterlich* wurde das vor zwei Jahren im Künstlerhause ausgestellte Modell der Gruppe „Mutterglück" angekauft, und demselben die Ausführung des Werkes in Marmor übertragen.

Professor *Josef Myslbeck* in Prag hatte vor zwei Jahren im Auftrage des Unterrichtsministeriums das Modell einer Reiterstatue des heil. Wenzel ausgeführt. Nunmehr wurde die Kunstgießerei *Mašek* in Prag mit der Herstellung eines Bronzegusses dieser Statue in der Größe des Modells betraut. Von drei jüngeren Malern der Prager Schule, *Josef Rolletschek*, *Adalbert Burtonik* und *Ludwig Marold* wurden Genrebilder angekauft und der Gemäldegalerie des Rudolfinums in Prag gewidmet.

Für die Aula der technischen Hochschule in Lemberg wurde die Ausführung von elf Wandgemälden allegorischen Inhalts beschlossen. Dieselben werden nach den Entwürfen des Direktors *Jan Matejko* und unter dessen Oberleitung von mehreren Schülern dieses Meisters ausgeführt und dürften voraussichtlich binnen kurzem auf dem ihnen bestimmten Platze angebracht werden. Endlich ist der Maler *Thaddäus Rybkowski* mit einem vom Unterrichtsministerium bestellten größeren Gemälde beschäftigt.

Für die nächste Zeit sind einige größere Aufträge an böhmische und galizische Künstler in Aussicht genommen. Und zwar sollen zwei größere plastische und ein malerischer Auftrag an Prager Künstler erteilt, und die Anfertigung von sechs Statuen für den Chor der Marienkirche in Krakau und die Herstellung von Kartons zu Glasgemälden in der Domkirche zu Lemberg durch einheimische Künstler veranlasst werden.

Wie aus dem hier Mitgeteilten erhellt, umfasst die Fürsorge des österreichischen Unterrichtsministeriums eine beträchtliche Zahl von Aufträgen monumentaler Kunst, welche den verschiedensten Richtungen und Meistern in dem weiten Gebiete des Reiches zu gute kommen.

BÜCHERSCHAU.

Restauration d'Olympie. L'histoire, les monuments, le culte et les fêtes, par *Victor Laloux* et *Paul Monceaux*. Ouvrage honoré d'une souscription du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Paris 1889, Maison Quautin. Folio.

Die Ausgrabungen in Olympia sind seit dem Jahre 1881 beendet. Während man mit der Herausgabe des deutschen Werkes, welches eine erschöpfende Darstellung der olympischen Funde bringen soll, eben erst beginnt, haben inzwischen zwei Franzosen ein sehr ansprechendes Gesamtwerk zusammengestellt, dessen wertvollsten Inhalt die Wiederherstellungen des Zeustempels und der wichtigsten kleineren Bauwerke des Festplatzes zu Olympia bilden.

Was zunächst das Äußere des vorliegenden Buches betrifft, so ist dasselbe eines der ersten französischen Werke, in welchem ausschließlich die modernen Reproduktionsmittel verwendet wurden. Der Kupferstich und der Holzschnitt sind daraus verbannt; an ihre Stelle sind die Heliogravüre und die Zinkätzung getreten. Der Fortschritt gegen die früheren Methoden besteht ja bekanntlich darin, dass die zu Grunde liegenden Zeichnungen getreu wiedergegeben werden und nicht erst auf dem Wege durch eine zweite Hand an Ursprünglichkeit einbüssen.

Der gute Geschmack der Franzosen hat sie indessen davor bewahrt, nach der Natur aufgenommene Photographien direkt zu reproduziren, wenigstens ist dieses nur in bescheidenem Maße geschehen, nur bei den Giebelfiguren des Zeustempels und der Hermesstatue.

Der Text des Werkes giebt zunächst einen geschichtlichen Abriss; derselbe behandelt den Ursprung der olympischen Feste, den Aufschwung Olympia's vom 8. bis 4. Jahrhundert und das Entstehen des heiligen Bezirkes, die makedonische und römische Zeit und das Herabsinken der heiligen Stätte zu einem „dépôt de reliques". Menschenhände und Erdbeben zerstören die Bauwerke, und an ihrer Stelle erhebt sich eine christliche Stadt; auch sie geht zu Grunde und der Schlamm des Alpheus bedeckt den Ort für Jahrhunderte.

Dann kommt die Geschichte der Ausgrabungen. Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts erzählen Reisende von einzelnen Fundeu an der verödeten Stätte. 1815 veröffentlicht Quatremère de Quincy sein Werk über den Jupitertempel und im Frühling 1829, zur Zeit der „Expedition de Morée" gräbt eine französische Mission unter Blouet sechs Wochen lang unter den Trümmern von Olympia; ihre erfolgreichen Arbeiten, durch die Sonnenhitze unterbrochen, werden nicht fortgesetzt und über Olympia breitet sich von neuem das Schweigen der Wüste, bis es Ernst Curtius gelingt, das Interesse des preußischen Kronprinzen für die Ausgrabungen zu gewinnen.

Der zweite Teil des Werkes behandelt die Monumente; die Herausgeber machten ihre Studien und Aufnahmen während der Jahre 1881, 82 und 83, sowohl auf dem Ruinenplatze selbst und in den dort befindlichen Museen als in den Berliner Sammlungen. Ihre Quellen sind außerdem die Aufsätze, welche in deutschen Blättern erschienen und die Berichte, welche von Curtius, Adler, Treu und Dörpfeld 1876 bis 1881 veröffentlicht wurden. Dieser zweite Teil ist mit ganz vortrefflichen Abbildungen geschmückt.

Die Aufrisse und Durchschnitte des Zeustempels, das Bild des Zeus, die Pläne der Altis und die große Gesamtdarstellung der wichtigsten Bauten bezeugen von neuem die weltbekannte tüchtige Schulung der französischen Architekten.

Die letzte Abteilung des Buches behandelt eingehend den Kultus und die olympischen Spiele; sowohl in Bezug auf dieses Kapitel als auch in Betreff der ersten Abteilung dürfte die im Erscheinen begriffene deutsche Publikation wenig Neues hinzuzufügen haben. Doch liegt das Schwergewicht derselben wohl nicht auf dieser Seite.

Die Originalaufnahmen der Bauwerke und die Ausgrabungsberichte sind es, welche wir in der deutschen Publikation vornehmlich erwarten. Möchte das vorliegende französische Werk den deutschen Herausgebern ein Sporn sein, sich ein wenig zu beeilen; man lebt heute schnell, und auf dem Gebiete der Archäologie giebt es täglich etwas Neues.

G. NIEMANN.

Neue Werke über Waffenwesen.

Im Jahre 1865 veröffentlichte *Hefner-Alteneck*, der Altmeister deutscher Kunstforschung unter dem Titel: „Originalentwürfe deutscher Meister für Prachtrüstungen französischer Könige", eine Anzahl Zeichnungen, die er in Konvoluten des königl. Kupferstichkabinetts in München aufgefunden hatte. Im Text legte der Herausgeber dar, dass es sich hier um Arbeiten *deutscher* Künstler handele — er führt die meisten auf Hans Mielich zurück — welche im Auftrage fürstlicher Herren diese zu wirklicher Ausführung bestimmten Entwürfe fertigten. Diese Zurückführung auf deutsche Künstler erregte damals vielfach Aufsehen und Widerspruch: war es doch die Zeit, in der man jedes gute Silberstück deutscher Herkunft auf Benvenuto Cellini und jede getriebene Prachtrüstung eines Dresdener Plattners auf Filippo Negroli zurückführte. Heute, wo sich unsere Kenntnis deutscher Kunst erweitert und vertieft hat, wo wir derartige ornamentale Entwürfe ohne Schwierigkeit als deutsche erkennen, wird das Verdienst Hefners — wie so manches seiner anderen Verdienste — nur gar zu leicht vergessen. Da war es denn gut, dass er sich selbst wieder einmal in Erinnerung brachte, als er im verflossenen Jahr eine zweite Auflage des oben genannten Werkes herausgab [1]). Schon der etwas veränderte Titel zeigt, dass sich durch erfolgreiche Studien die Kenntnisse über die Zeichnungen erweitert haben. So ist es u. a. Hefner gelungen, eine Anzahl vorhandener Rüstungen mit den Zeichnungen in Verbindung zu bringen. Gern hätten wir gesehen, wenn die Zuteilung einzelner Blätter an bestimmte Künstler im Text genauer belegt wäre; auch dem Einfluss nachzugehen, den fremde, französische Ornamentisten, auf die verschiedenen Künstler in verschiedener Weise zum Teil sehr stark ausgeübt haben, wäre dankenswert gewesen. Doch kam es dem Herausgeber wohl vor allem darauf an, das ornamentale Material, welches in diesen Blättern enthalten ist, der Praxis zugänglich zu machen. Und überreich ist das Material, von einer Frische der Erfindung, Üppigkeit der Phantasie und Großartigkeit der Durchführung, dass man bei jedem Blatt von neuem staunt. Gerade bei diesen Rüstungen galt es, eine Anzahl ganz unsymmetrischer, aller ornamentalen Durchbildung geradezu widersprechender Teile zu verzieren, eine Aufgabe, welche die Künstler fast spielend gelöst haben. So bieten diese Blätter nicht nur direkt ein reiches Material für Ciseleure und Goldschmiede, sondern werden bei eingehendem Studium jedem Künstler Anregung nach den verschiedensten Richtungen geben.

Handelte es sich bei dem eben besprochenen Werk um die künstlerische Seite der Waffen, so beschäftigen sich die beiden im folgenden kurz zu besprechenden Werke mit der geschichtlichen Entwickelung derselben.

Die Kenntnis des Waffenwesens früherer Zeiten wesentlich erweitert, ja bis zu einem gewissen Grade überhaupt Ordnung in das vorhandene Material und Methode in diese Forschung gebracht zu haben, ist das Verdienst von *Wendelin Böheim* und *Cornelius Gurlitt*. Jener hat im vertrauten Umgang mit den herrlichen Schätzen der kaiserlichen Sammlungen in Wien und den dazu gehörigen überreichen Archiven seine Studien machen können, dieser konnte an den kostbaren Beständen des Dresdener Museums nicht immer unter günstigen Umständen lernen und seine Studien an den Originalen durch Arbeiten im Dresdener Archive vertiefen. Genaue Kenntnis auch der übrigen großen Waffensammlungen, also Beherrschung fast des ganzen bekannten Materials geben beiden Männern ein Recht, auf diesem Gebiet das erste Wort zu führen.

---

1) Originalzeichnungen deutscher Meister des 16. Jahrhunderts zu ausgeführten Kunstwerken für Könige von Frankreich, Spanien und andere Fürsten. Herausgegeben von Dr. *J. H. v. Hefner-Alteneck*. 18 Tafeln mit Text. Frankfurt Heinrich Keller. Imp.-Fol. Preis 36 M.

Gurlitt hat in einem wenig umfangreichen, aber inhaltschwerem Heft einen Anfang seiner Forschungen niedergelegt. Ein vortreffliches Buch. Nach einer kurzen Angabe der benutzten „Quellen", archivalischen und litterarischen, sowie der Sammlungen giebt der Verfasser einen Überblick über „das Turnier" und lässt uns in speziell sächsische Verhältnisse, von denen es ausgeht, einen Blick thun, nämlich in die „Dresdener Harnischkammer". Die Organisation dieses Instituts führt ihn dann zum Hauptteil seines Buches: „Die Plattner". Hier sucht der Verfasser eine Anzahl Plattner, die ihm aus Archiven oder sonst bekannt sind, in Verbindung zu bringen mit erhaltenen Rüstungen. Er geht dabei durchaus methodisch zu Werke. Aus den erhaltenen urkundlichen Nachrichten, Rechnungen, Briefen etc., stellt er zunächst Bestellungen auf Rüstungen bei einzelnen Meistern fest, und es gelingt ihm nun, eine Anzahl dieser Arbeiten als noch vorhanden, andere durch Vergleichung als Werke desselben Meisters festzustellen. So weist er u. a. an Arbeiten des „Peter von Speyer" mehr als ein Dutzend nach und führt erhaltene Rüstungen und Waffenstücke auf über 24 Plattner oder deren Familien zurück. Die Bedeutung dieser Resultate, die oft überraschend und größtenteils überzeugend sind, liegt auf der Hand: in den Wust der erhaltenen, oft aus ganz unzusammengehörigen Teilen komponirten Rüstungen und Waffen fängt an Ordnung zu kommen. Deutsche Meister, vom Range eines Jamnitzer und Eisenhoit, stehen aus dem Dunkel auf, ein ganz neues Gebiet der Kunstgeschichte wird der Forschung erschlossen. Dafür gebührt dem Verfasser der lebhafteste Dank, und wir können den Wunsch nicht unterdrücken, er möge diesen Studien unter jetzigen Verhältnissen nicht ganz untreu werden.

Wendet sich Gurlitt mehr an den Forscher, so hat Böheim das Verdienst, die Kenntnis des Waffenwesens zum erstenmal in gründlicher, auf ernster Forschung beruhender Weise dem Liebhaber und Freund alter Waffen vermittelt zu haben. Seine „*Waffenkunde*"[2]), das erste deutsche Kompendium dieses Wissenszweiges, wie solche die französische und englische Litteratur längst besitzen, ist seit langem ein frommer Wunsch namentlich aller Sammler gewesen. Dieser ist nun erfüllt und zwar in mustergültiger Weise. Der Verfasser giebt im Vorwort selbst Rechenschaft über die Ziele, die Anordnung und Einrichtung des Buches. Er hat von einer lexikalischen Einrichtung abgesehen, um das Material nicht zu zersplittern und Wiederholungen zu vermeiden, auch jenen Leser zu befriedigen, der mehr vom kulturgeschichtlichen Interesse als vom Sammeleifer geleitet, zu dem Buche greift. Eine Einleitung über „die Entwickelung des Waffenwesens in ihren Grundzügen" führt den Leser in die Materie ein. Dann folgen die drei Hauptabschnitte: Schutzwaffen, Angriffswaffen, Turnierwaffen, in denen jede einzelne Gattung und die Haupttypen derselben, in Unterabteilungen gesondert, behandelt werden. Die Ausführungen des Verfassers werden hier durch eine große Anzahl eigens für diesen Zweck von *Anton Kayser* fast durchweg nach Originalen hergestellter, sehr instruktiver Zeichnungen unterstützt. — Dem künstlerischen Schmuck der Waffen wird ein besonderer Abschnitt — „Kunst und Technik im Waffenwesen" — gerecht, der leider wohl aus Mangel an Raum nicht allzu lang ausgefallen ist. Für die Sammler werden die Kapitel: „Bemerkungen für Freunde und Sammler von Waffen" und „Die Beschau- und Meisterzeichen" von ganz besonderem Interesse sein. In ersterem findet man über die Beurteilung der Echtheit, die Aufstellung und Konservirung wertvolle und beherzigenswerte Bemerkungen; im zweiten eine Sammlung von Namen und Zeichen, wie sie in ähnlichem Umfang noch nicht vorhanden ist. Dankbar wird man auch die „Zusammenstellung der hervorragendsten Waffensammlungen" im Abschnitt VI hinnehmen. Es wären an öffentlichen Sammlungen in Deutschland noch hinzuzufügen: die Sammlung auf der Wartburg, der Veste Koburg, Schloss Rheinstein; kleinere Gruppen Waffen finden sich in den Museen zu Darmstadt, Frankfurt, Köln. Von Privatsammlungen sind zu nennen: Thewalt in Köln und Zschille in Großenhain.

Es ist nicht zu bezweifeln, dass das Böheimsche Buch manchen Freund deutscher Vergangenheit zum Studium der Waffen anregen wird, dem bisher ein Hilfsmittel fehlte, sich auf diesem Gebiet zurecht zu finden. Hier hat er einen zuverlässigen Führer, auf den er sich fest verlassen kann. *P.*

1) *C. Gurlitt*, Deutsche Turniere, Rüstungen und Plattner des 16. Jahrhunderts. Archivalische Forschungen. Dresden, Gilbers. 3 M.

2) *Wendelin Böheim*, Handbuch der Waffenkunde. Das Waffenwesen in seiner historischen Entwickelung vom Beginn des Mittelalters bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. Mit 662 Abbildungen und vielen Waffenschmiedemarken. — Leipzig, E. A. Seemann. Geb. 15 M.

TODESFÄLLE.

⊙ *Der Bildhauer Eugen Delaplanche*, ein Schüler Dorets, ist am 11. Januar zu Paris im Alter von 55 Jahren

gestorben. Er hat sich vorzugsweise durch weibliche Charakter- und Idealfiguren bekannt gemacht, unter denen eine Eva nach dem Sündenfall und die Liebesbotschaft, ein junges nacktes Mädchen, zu dem eine Taube herabgeflogen, (beide im Luxembourgmuseum), eine heil. Agnes und die Statue der Musik, eines die Geige spielenden Mädchens, die hervorragendsten sind. Eine seiner Gruppen, „Die mütterliche Erziehung", ist auf dem Square de Ste. Clotilde in Paris aufgestellt. Sein letztes größeres Werk ist ein marmornes Grabdenkmal des Erzbischofs Donnet von Bordeaux für die dortige Kathedrale.

⊙ *Der Bildhauer Aimé Millet*, ein Schüler von David D'Angers und Viollet-le-Duc, ist am 14. Januar zu Paris im 75. Lebensjahre gestorben. Seine Hauptwerke sind die Bronzegruppe des die Leier erhebenden Apollon zwischen zwei Musen auf dem Giebelfirst der Neuen Oper in Paris, die in Kupfer getriebene Statue des Vercingetorix für Alise Ste. Reine (Côte d'or) und die sitzende Figur Chateaubriands für St. Malo. Das Luxembourgmuseum besitzt von ihm eine verlassene Ariadne und eine Kassandra, die schutzsuchend zum Palladium flieht.

= tt. *Mannheim.* Am 30. Dezember 1880 starb zu Meran der Bildhauer *J. Krauth* und hat hier in seiner Vaterstadt die letzte Ruhestätte gefunden. Krauth hatte seit einer Reihe von Jahren sich als Sammler und Kunstkenner einen hervorragenden Namen erworben. Der preußische Staat erwarb seine erste Gewebesammlung für das Gewerbemuseum in Krefeld um den Betrag von 30000 M.; auch das Germanische Museum in Nürnberg und die großherzogliche Altertümersammlung in Karlsruhe erführen durch Krauths wertvolle Kollektionen von ägyptischen, maurischen, romanischen und gotischen Stoffen, von Geweben, Spitzen und Ledertapeten eine wesentliche Bereicherung.

PERSONALNACHRICHTEN.

H. A. L. In nächster Zeit tritt Prof. *Gonne* von seinem Lehramt an der königl. Akademie der bildenden Künste zu Dresden zurück. Sein Nachfolger wird der im Jahre 1844 zu Dresden geborene Historienmaler *Hermann Freye*, ein Schüler Gonne's, der in Antwerpen durch van Lerius und in Paris durch Bonnat weiter gebildet wurde und eine vermittelnde Stellung zwischen der klassizistischen Richtung der herkömmlichen Historienmalerei und den Bestrebungen des modernen Realismus einnimmt.

H. A. L. *Königl. Museum zu Dresden.* An Stelle des im vorigen Jahr verstorbenen *Albert Erbstein* ist Herr Hauptmann z. D. *von Ehrenthal* zum Direktor des königl. historischen Museums und der Gewehrgalerie im Johanneum ernannt worden. Hofrat Dr. *Julius Erbstein* wurde unter Beibehaltung der Direktion des Grünen Gewölbes und der königl. Münzsammlung noch die Leitung der königl. Porzellansammlung übertragen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

H. A. L. *Sächsischer Kunstverein in Dresden.* Die ersten Wochenausstellungen des sächsischen Kunstvereins in diesem Jahre haben eine Reihe von Gemälden vorgeführt, die der Erwähnung auch an dieser Stelle wert erscheinen. In erster Linie kommen eine Reihe von Landschaften *August Leonhardi's* in München, dem Sohne des Dresdener Landschaftsmalers Eduard Leonhardi, in Betracht. Offenbar unter den Einflüssen des Vaters aufgewachsen und wie dieser seine Stärke in der Wiedergabe romantischer Gebirgs- und Waldscenerien suchend, hat August Leonhardi seine Studien im Atelier Fink zu München mit Erfolg fortgesetzt und sich in ihm eine tüchtige Schulung, namentlich in Bezug auf die Farbe, angeeignet. Am deutlichsten erkennt man diesen Münchener Einfluss in dem „Studie" betitelten Bilde, auf dem wir einen oberbayerischen Bauernhof erblicken. Der „Sommermorgen im Walde" hat uns lebhaft an ähnliche Arbeiten Eduard Schleichs d. j. erinnert, während der „Hochgebirgsbach" mehr in der Weise des Vaters gehalten, aber breiter und mit lebhafteren Farben gemalt ist. Eine andere, durch ihre sorgfältige Ausführung und durch die Wahrheit des Tones gleich wohlthuende Leistung ist der „Winter im Hochgebirge" von *Arthur Thiele* in München. Unter den verschiedenen in Gouache ausgeführten Landschaften und Architekturen, die *Max Fritz* in Dresden ausgestellt hat, dürften sein „Jasmunder Bodden" und das „Fischerdorf bei Arcona" als die besten anzusehen sein. Von *Andrea Tarernier* aus Rom enthält die Ausstellung zwei in großem Maßstabe angelegte Ansichten von Rom, die ebenso durch die Frische der Farbengebung, wie durch die glückliche Wahl des Standpunktes überraschen. Beide Bilder sind auf der römischen Kunstausstellung lobend hervorgehoben worden und verdienen diese Auszeichnung im vollsten Maße. — Die Bewerbung um den Preis der *Hermannstiftung* hat einige recht erfreuliche Ergebnisse erzielt, so dass das Schiedsgericht in der Lage war, mehrere tüchtige Arbeiten zu erwerben. Unter ihnen hat uns die „Katzenfamilie" von *Siegwald Dahl* am meisten zugesagt. Erreicht Dahl auch nicht die malerische Feinheit Julius Adams, dem die Bezeichnung als „Katzen-Raffael" noch niemand unter den Künstlern hat streitig machen können, so darf er sich doch mit ihm wenigstens in Bezug auf die treffende Beobachtung der Katzen und ihrer Art unbedenklich messen. Viel Lob hat *H. Gattiker's* „Abendspaziergang", eine Landschaft nach Böcklins Rezept und mit Böcklinschem Blau gemalt, in Dresden erfahren. Wir müssen aber bekennen, dass wir eine derartig idealisirte Natur nur zu schätzen verstehen, wenn sie uns von einem Künstler wie Böcklin vorgeführt wird, von dem Gattiker, hinsichtlich seines Könnens, doch noch durch einen breiten Abstand getrennt ist. — *Hugo Oehmichen* aus Düsseldorf, seit Jahren ein lieber Gast des Dresdener Kunstvereins, sandte ein neues Genrebild: „Das Bild der Großmutter", das der Enkel unter dem staunenden Anteil der Familie zu entwerfen bemüht ist. Das Gemälde wird sich gewiss viele Freunde erwerben. Es ist, wie alles, was uns Oehmichens Atelier kommt, ungemein liebenswürdig und bietet dem großen Publikum gerade das, was es liebt: eine kleine leicht verständliche Erzählung in sauberster Ausführung. Dagegen wird sich *Max Arthur Streubel* in München mit seinem „Intérieur", das schon längere Zeit die Räume des Kunstvereins schmückt, mit dem Beifall der Kenner begnügen müssen, die sein Streben, die Wirkung des durch ein Fenster von hinten einfallenden Lichtes wahrheitsgetreu wiederzugeben und die Wirklichkeit zu schildern, ohne durch novellistische Anspielungen um Beifall zu buhlen, zu würdigen verstehen.

⁂ *Der Verein Berliner Künstler* hat in seiner ersten Sitzung des neuen Jahres seinen bisherigen Vorstand wiedergewählt. Vorsitzender ist Direktor *A. v. Werner*, erster und zweiter Schriftführer Architekt *C. Hoffacker* und Maler *Hans Hartmann*, erster und zweiter Säckelmeister Maler *E. Körner* und Bildhauer *R. Schweinitz*, Archivar Maler *H. Schnars-Alquist*.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

— Die diesjährige *Märzausstellung der Düsseldorfer Künstler* wird ein besonderes Interesse in Anspruch nehmen. Die Beteiligung der hervorragendsten Kräfte ist gesichert, weil die Ausstellung möglichst als Ganzes in die internationale Ausstellung in Berlin übergehen soll, um die Düsseldorfer Schule als Körperschaft einheitlich wirken zu lassen. Gelegentlich der Dresdener Aquarellausstellung hat sich diese Art der Vertretung vorzüglich bewährt, während man andererseits auf großen Ausstellungen die Erfahrung machen musste, dass trotz der verdienstlichen Einzelleistung die geringe Zahl der zerstreut hängenden Düsseldorfer Gemälde nicht die geeignete Wirkung übte.

H. A. L. *Das königl. Kunstgewerbemuseum zu Dresden* hat gegenwärtig eine höchst lehrreiche Ausstellung veranstaltet, welche die Bestrebungen im Stilisiren der Pflanzenformen etwa seit dem Jahre 1840 bis auf die Gegenwart vorführt. Vorausgegangen war in der Zeit vor Weihnachten eine Ausstellung der älteren Bestrebungen dieser Art. Nach Schluss der gegenwärtigen Ausstellung, die bis zum 18. Jan. dauern soll, wird in einer weiteren gezeigt werden, wie die menschlichen und tierischen Körperformen für das Kunstgewerbe und den kunstgewerblichen Unterricht verwendet werden können. Herr Bibliothekar *Kunsch*, der Veranstalter dieser höchst nützlichen Ausstellungen, will sich demnächst in einem Vortrag über sein Unternehmen und die Veranlassung dazu aussprechen.

⁂ *Für die Berliner Nationalgalerie* sind, wie der „Reichsanzeiger" mitteilt, eine mehr als sechzig Stück umfassende Sammlung von Gemälden und Studien des Landschaftsmalers *Karl Blechen* (1798—1840) aus dem Nachlass der Frau Brose und eine Bronzefigur des in Rom lebenden Bildhauers *August Sommer*, eine auf der Leier spielende Sirene, angekauft worden.

DENKMÄLER.

= tt. *Straßburg i. E.* Der Ausschuss für die Errichtung eines Kaiser Friedrichdenkmals auf dem Schlachtfelde bei Wörth hat die Summe von 263500 M. gesammelt, so dass zur Erreichung der nötigen Gesamtkosten von 300000 M. nur noch 36500 M. fehlen. Bezüglich der Wahl des Standortes sind drei Vorschläge gemacht worden und wird darüber die Entscheidung Kaiser Wilhelms II. eingeholt. Sobald diese erfolgt, beabsichtigt der Ausschuss, einen öffentlichen Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen und Modellen auszuschreiben.

= tt. *Stuttgart.* Zur Zeit befindet sich Bildhauer *Ernst Curtess* in Aalen an der Kocher, um mit der Anfertigung des Modelles für das daselbst zu errichtende Denkmal unseres vaterländischen Dichters *Christian Friedrich Daniel Schubart* zu beginnen. Das hiesige am 18. November 1889 enthüllte Denkmal *Dannekers* ist gleichfalls ein Werk desselben württembergischen Bildhauers.

⁂ *Zur Errichtung eines Mozartdenkmals in Berlin* war am 11. Januar eine Anzahl von Musikern, Künstlern, Gelehrten und Finanzleuten zu einer Vorbesprechung zusammengetreten, aus der sich schließlich ergab, dass man die Errichtung eines gemeinsamen Denkmals für drei unserer ersten Tondichter, Haydn, Mozart und Beethoven, im Tiergarten betreiben will. Ein darauf bezüglicher Aufruf soll, wie die „Nordd. Allg. Zeitg." mitteilt, bald erlassen werden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

A. R. *Ein lebensgroßes Bildnis Kaiser Wilhelms II.* ist im Auftrage des Monarchen von dem Berliner Maler *Max Koner*, gegenwärtig dem bevorzugtesten unter den Darstellern des Kaisers, für den Festsaal der deutschen Botschaft in Paris ausgeführt worden. Vor seiner Überführung nach Paris war es einige Tage bei Eduard Schulte in Berlin ausgestellt. Seiner Bestimmung als Repräsentationsbild entsprechend, stellt es den Kaiser in ganzer Figur, in der weißen Uniform der Gardes du Corps mit dem schwarzen Kürass dar. Von der linken Schulter wallt der purpurne Sammetmantel der Ritter des schwarzen Adlerordens herab, dessen innere, mit blauem Moiré antique gefütterte Seite zur Rechten des Kaisers über den Sessel fällt, auf den der Kaiser mit der weit ausgestreckten Rechten den Feldmarschallstab stützt. Dieser wie der ganze ausgestreckte rechte Arm sind von einer Länge, die zu der ganzen Figur in solchem Missverhältnis steht, dass nur ein freilich kaum begreiflicher Fehler der Zeichnung anzunehmen ist. Auch wenn man in Betracht zieht, dass das Gemälde an seinem Bestimmungsorte ziemlich hoch aufgehängt wird, ist schwerlich zu hoffen, dass dieser Mangel verschwinden werde. Das unbedeckte Haupt des Kaisers ist weit zurückgeworfen, und seine Linke stützt sich auf den Pallasch. Zur Rechten des Kaisers liegen auf einem reichgeschnitzten vergoldeten Tische die Abzeichen seiner Herrscherwürde. Die architektonische Umgebung bildet eine offene Säulenhalle. In der malerischen Ausführung aller Einzelheiten hat Koner seine bekannte Virtuosität bewährt; im ganzen macht das Bildnis trotz seiner reichen Komposition und seiner stolzen Haltung nicht den tiefen und zugleich imponirenden Eindruck wie die Brustbilder des Kaisers, die Koner auf die letzte akademische Kunstausstellung geschickt hatte. — Zu Ehren von *Karl Beckers* siebzigstem Geburtstag hatte E. Schulte eine Ausstellung veranstaltet, in der etwa dreißig Gemälde und Studien des Künstlers vereinigt waren, von denen zwei: „Karl V. bei Fugger" und der „Tanz vor dem Dogen" die kgl. Nationalgalerie hergeliehen hatte, während die übrigen aus Berliner Privatbesitz stammten. Obwohl damit von dem reichen Schaffen des Künstlers nur eine sehr unvollkommene Vorstellung geboten war — ein großer Teil seiner Gemälde ist nach Nordamerika gegangen, — fehlten doch nicht diejenigen seiner Werke, die seinen Ruf vornehmlich begründet haben, so z. B. „Der Schmuckhändler beim Senator" und der „Karneval von Venedig", und es waren auch die verschiedenen Phasen seiner Thätigkeit durch charakteristische Beispiele vertreten. Der Höhepunkt seines Schaffens fällt in die Jahre 1870—75, in denen u. a. die auf der Ausstellung befindlichen „Albrecht Dürer in Venedig" und eine Scene aus Figaro-Hochzeit, die koloristisch glänzendsten unter seinen Werken, entstanden sind.

= tt. *Karlsruhe.* Prinz Wilhelm von Baden hat *Hans Thoma's* Gemälde „Lietà", welches bei F. A. C. Prestel in Frankfurt a. M. zur Ausstellung gelangt war, zum Preise von 1000 M. erworben.

BERICHTIGUNG.

Das Verlagsrecht des auf S. 97 der Zeitschrift für bildende Kunst nachgebildeten Werkes: *Block* „Der verlorene Sohn" besitzt nicht, wie irrtümlich angegeben, die Firma Hanfstaengl, sondern Dr. E. Albert & Co. in München, was wir auf Wunsch zur Kenntnis bringen.

ZEITSCHRIFTEN.

Die graphischen Künste. 1890. Heft 6.
Originalradirungen (Hermine Laukota). — Kupferstiche und Holzschnitte alter Meister. — Die Meisterwerke des Rijksmuseums zu Amsterdam.

Chronik für vervielfältigende Kunst. 1890. Nr. 11 u. 12.
Über die Technik des alten Holzschnittes. Von S. R. Koehler — Ein Brief aus Italien. Von Alfredo Melani.

Die Kunst für Alle. 1891. Heft 8.
Albert Hynek. Von O. Brandes.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 403. 1891. Januar.
Paul Veronese au Palais ducal de Venise. Von Ch. Yriarte. — Pierre Breughel le vieux. (Schluss). Von H. Hymans. — Le musée de l'école des Beaux-Arts. (Forts.) Von E. Müntz. — François Gérard. (Forts.) Von Ch. Ephrussi. — La réparation des tapisseries. Von Gerspach.

L'Art. No. 639. 1. Januar 1891.
Les Salonniers depuis cent ans. Von Ph. Audebrand. — Le musée Guimet et les Religions de l'Extrême-Orient. Von C. Gabillot. — Le château de Vincigliata près de Florence. Von E. Molinier.

The Magazine of Art. Heft 123. Januar 1891.
The portraits of John Ruskine. I. Von H. Spielmann. — The proper mode and study of drawing. I. Von W. Holman Hunt. — Mr. Brocklebank's collection of Childwal Hall. Von E. Rimbault Dibdin. — Belvoir Castle and its history. Von F. Stevenson. — The illustrating of books; from the humorous artist's point of view. Von H. Furniss.

Architektonische Rundschau. 1891. Heft 1.
Taf. 17 u. 18. Konkurrenzentwürfe zum Kaiser Wilhelmdenkmal auf der Porta Westfalica. Von Reuter & Fischer in Dresden und von H. Stier in Hannover. — Taf. 19 u. 20. Familienhaus des Herrn Kommerzienrat Weinmann in München, erbaut von A. Schmidt, daselbst. — Taf. 21. Schlosshof zu Blois. — Taf. 22. Fassade des k. k. Zweiten Staatsgymnasiums zu Graz, entworfen von L. Theyer, daselbst. — Taf. 23. Villa Ritter in Kaiserslautern, erbaut von L. Levy in Karlsruhe. — Taf. 4. Haus Limmert in Mannheim, erbaut von A. Hauser in Karlsruhe.

Gewerbehalle. 1891. Heft 1.
Taf. 1. Entwurf zu einem Trinkhorn von H. Götz in Karlsruhe. — Taf. 2. Schränkchen in geschnitztem Nussbaumholz von Gebr. Besarel in Venedig. — Taf. 3. Umrahmung, entworfen von E. Unger in München. — Taf. 4. Zwei Schränke, von J. Pattak und R. Böhm, beide in Wien. — Taf. 5. Thorschloss und Schlüssel im Nordhöhmischen Gewerbemuseum zu Reichenberg. — Taf. 6. Wohnzimmer, entworfen von H. Kirchmayr in München. — Taf. 7. Grabmal, entworfen von R. Reinhardt, ausgeführt von S. Hörchl, beide in Stuttgart. — Taf. 8. Kelchdecke in Gold- und Silberstickerei in der Sammlung des k. k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmring 34.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 14. 29. Januar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an

FRIEDRICH VON SCHMIDT †.

* Der Tod hat wieder einen hochragenden Stamm im deutschen Künstlerwalde gefällt! Wien trauert um das Hinscheiden seines Dombaumeisters und Rathauserbauers, des genialen Wiedererweckers mittelalterlicher Kunst, *Friedrich Freiherrn v. Schmidt*, der am 23. Januar früh 3 Uhr einem langwierigen Magenübel erlag. Eine der stolzesten Persönlichkeiten der Kaiserstadt an der Donau, ein Mann, ebenso bedeutend als Mensch und Lehrer, wie als werkthätiger und schöpferischer Arbeiter in dem weiten Gebiete seines Fachs, ist damit aus unserer Mitte geschieden, und eine Lücke gerissen worden, welche weit über die Grenzen Österreichs und Deutschlands hinaus mit aufrichtigem Schmerz empfunden werden wird. Denn nicht nur im Kunstleben Wiens, sondern überall, wo es sich um eine große Frage der Architektur, einen Neubau oder ein Problem der Restaurationskunst handelte, hatte Schmidt eine autoritative Stellung sich errungen. Es gab kaum einen wichtigen Beschluss, vor dessen Fassung man ihn nicht um seinen bewährten Rat gefragt hätte. Und wie durch sein Können, so griff er durch sein Wissen und Lehren tief in das Bauleben der Gegenwart ein. Die Wahrheit im Konstruiren, dieses Grundgesetz der Architektur, prägte er ganzen Generationen ein, teilte ihnen seine begeisterte Liebe zu den Werken der alten heimischen Meister mit, die er in ihrem Kreise aufnahm und studirte, und lehrte sie dann auf dieser Basis flott und selbständig planen und entwerfen. Seit nahezu dreißig Jahren verfolgten wir seine Schule in ihren Ausstellungen und sonstigen Lebensäußerungen. Wer dies ebenfalls gethan, wird mit uns Zeugnis ablegen von ihrer bis heute bewährten Jugendfrische.

Schmidt war ein geborener Schwabe. Seine Wiege stand in Frickenhofen in Württemberg, wo er am 22. Oktober 1825 als Sohn eines protestantischen Pfarrers zur Welt kam. Den ersten architektonischen Unterricht empfing er in Stuttgart durch Mauch, kam dann zu Zwirner nach Köln und von dort als Professor nach Mailand, von wo er 1859 nach dem Verluste der Lombardei durch die österreichische Regierung nach Wien berufen wurde. Hier wirkte er als Professor an der Akademie und seit Ernsts Tode (1862) auch als Dombaumeister von St. Stephan bis zu seinem Ende, und war außerdem als Urheber einer ganzen Reihe von gotischen Kirchen und sonstigen Monumentalbauten, an der Seite van der Nülls, Hansens, Sempers, Ferstels und Hasenauers in vorderster Linie bei der glänzenden Neugestaltung Wiens thätig. Der Architektenverein, die Künstlergenossenschaft wählten ihn wiederholt zu ihrem Vorstande. Zahlreiche Auszeichnungen und Ehren wurden ihm zu teil, in letzter Zeit das Baronat und die Berufung in das österreichische Herrenhaus.

Unter Schmidts jüngsten Arbeitern nahm, besonders seit das Stiftungshaus am Schottenring und das Rathaus vollendet waren, die Restauration und innere Ausstattung des mächtigen romanischen Domes von Fünfkirchen in Ungarn die erste Stelle ein. Das glänzende Werk soll demnächst feierlich eingeweiht werden. Der Meister hat diese Freude nicht mehr erlebt. Im letzten Herbst schon, da er den Tag der Einweihung nahen sah, verabredete er mit

uns eine Publikation des in neuer Pracht erstehenden Bauwerkes in dieser Zeitschrift, und alle Einleitungen dazu sind getroffen, so dass wir diese Arbeit, zu welcher ein Schmidt nahegestandener Kollege den Text übernommen hat, als Grabesspende dem verehrten Meister widmen können.

Schmidts Leichenbegängnis fand an Sonntag den 25. Januar nachmittags unter Teilnahme aller Bevölkerungsklassen Wiens in der großartigsten Weise statt. Die Gemeinde selbst hatte die Veranstaltung der Trauerfeier übernommen. Für seinen Leichenstein, den er ohne Denkmal in der schlichtesten Form sich wünschte, hat der Verewigte einen aus dem vorigen Jahre stammenden Entwurf hinterlassen.

DAS GROSSE DEUTSCHE WERK ÜBER OLYMPIA.

Nach jahrelanger Vorbereitung ist endlich vor kurzem im Verlage von A. Asher & Co. in Berlin der erste Teil des offiziellen großen Kupferwerkes über Olympia erschienen, mit dessen Herausgabe die Professoren *Ernst Curtius* und *Friedrich Adler* vom preußischen Unterrichtsministerium beauftragt sind.

Bevor wir einen Blick auf den vorliegenden Teil werfen, sind wir den Lesern eine kurze Orientirung über den Gesamtplan des umfassenden Unternehmens schuldig. Dasselbe ist im ganzen auf vier Tafelbände in Groß-Folio und auf fünf Textbände in Quart berechnet, zu denen noch eine Mappe mit Karten und Plänen hinzukommen wird. Abgesehen von den Karten und Plänen in Groß-Folio wird das Werk etwa dreihundert Tafeln, zum Teil in Kupfer- und Stahlstich, zum Teil in Heliogravüre und Chromolithographie, bringen und außerdem der Text mit zahlreichen Zinkätzungen illustrirt werden. Der Preis des fertigen Werkes beläuft sich in der Subskription auf 1200 Mark.

Der erste Textband wird die allgemeine historische Einleitung in das Ganze darstellen. Ernst Curtius schreibt dafür die Geschichte der Ausgrabung und die Geschichte von Olympia, Friedrich Adler die Geschichte des Unterganges der Monumente. Ferner werden diesem Bande die zu den Karten und Übersichtsplänen der Mappe gehörigen Texte von Jos. Partsch, P. Graef, W. Dörpfeld und Fr. Adler beigefügt werden. — Der zweite Textband nebst den Tafelbänden I und II wird der Architektur gewidmet sein, in deren Bearbeitung sich Fr. Adler, W. Dörpfeld, Fr. Graeber, P. Graef und Rich. Borrmann teilen. — Daran schließen sich die Skulpturen in Stein (Textband III und Tafelband III), bearbeitet von Georg Treu, dann die Bronzen nebst den übrigen kleineren Funden (Textband IV und Tafelband IV), bearbeitet von Adolf Furtwängler, ferner der Textband V mit den Inschriften, darunter zahlreichen Faksimiles, bearbeitet von Wilhelm Dittenberger und Karl Purgold, endlich die Mappe mit den von J. Partsch, P. Graef und W. Dörpfeld herrührenden Karten und Übersichtsplänen. Der Mappe wird auch eine Gesamtübersicht des Ausgrabungsfeldes in Heliogravüre beigegeben werden.

Wenn man den reichen Inhalt des wohlgegliederten Ganzen überschaut und die Namen der Autoren liest, welche sich in die Arbeit teilen, so kann man nicht einen Augenblick daran zweifeln, dass das Werk in Bezug auf erschöpfende Gediegenheit des Materials und der Behandlung den höchstgespannten Erwartungen entsprechen wird. Nur zwei Bedenken sind uns aufgestiegen, während wir den jüngst erschienenen Teil der Publikation durchsahen; und wir wollen ihnen im Hinblick auf die Bedeutung des Werkes offenen Ausdruck leihen.

Das erste Bedenken betrifft die Aufeinanderfolge im Erscheinen der Bände. Die Publikation beginnt mit dem Teil über die Bronzen und die sonstigen kleineren Funde (Textband IV und Tafelband IV). Wir wissen wohl, dass unter den Bronzefunden von Olympia einige Stücke von höchstem Werte sind und dass die Masse der kleinen Bronzen dem Archäologen und dem Kulturhistoriker reiche Ausbeute gewährt. Nichtsdestoweniger halten wir die Eröffnung der Publikation mit *diesem* Bande für keinen glücklichen Griff. Es wäre für den Erfolg des Unternehmens geratener gewesen, den Einleitungsband vorauszuschicken oder ihn gleichzeitig mit einem der Spezialbände erscheinen zu lassen. Falls irgendwelche sachliche Bedenken gegen das sofortige Erscheinen des ersten Bandes vorlagen (obschon wir uns davon keine rechte Vorstellung machen können), so wäre der Architekturband derjenige gewesen, mit dem man das Werk hätte eröffnen sollen. Denn für die Bauten von Olympia und ihre Geschichte besteht in weiten Kreisen ein lebhaftes Interesse, jedenfalls auch ein tiefer gehendes als für die kleinen Bronzen. — Unser zweites Bedenken bezieht sich auf die Beschaffenheit der Publikation selbst. Bei dieser ist der antiquarische Charakter zu sehr betont auf Kosten des künstlerischen. Wenigstens tritt dies bei dem vorliegenden Teile stark hervor und beeinträchtigt entschieden die schöne, gediegene Gesamt-

wirkung, welche der Druck und die künstlerische Ausstattung des Werkes sonst machen würden. Dass z. B. fünf Tafeln mit vielen Dutzenden jener alterümlichen Votivtiere gefüllt werden mussten, die eher wie kindische Produkte wilder Völker aussehen als wie Erzeugnisse des hellenischen Bronzegusses: das will uns nicht recht einleuchten. Es hätten die Abbildungen einiger Beispiele der Haupttypen genügt und diese wären passender dem Texte als Illustrationen eingefügt worden. Dasselbe gilt von den primitiven menschlichen Statuetten, den Gewandnadeln und manchem sonstigen einfachen Gerät, welches der Abbildung in großen Dimensionen absolut nicht würdig ist und sich als Zinkätzung im Text viel besser machen würde.

Als wahre Zierden des vorliegenden Bandes ragen die schönen heliographischen Tafeln mit den wenigen großen Bronzen hervor, welche der Boden Olympias geliefert hat. Es sind teils Köpfe, teils Körperteile, Arme, Füße u. dergl., darunter als Hauptstück der herrliche Kopf einer Siegerstatue, der zuerst von Treu publizirt und wiederholt besprochen worden, auch in Gipsabgüssen verbreitet ist. Der Text (in dem das genaue Datum des Fundes fehlt) weist das Werk mit Recht dem 4. Jahrhundert v. Chr. und mit großer Wahrscheinlichkeit dem Kreise des Lysippos und Lysistratos zu.

Somit wäre denn der Anfang des wichtigen Unternehmens gemacht und der wissenschaftliche Abschluss des großen Ausgrabungswerkes eingeleitet! Mögen die tüchtigen Kräfte, die dazu aufgeboten wurden, rüstig beisammen bleiben, bis das Erscheinen des letzten Bandes ihre Mühe krönt! C. v. L.

KUNSTLITTERATUR.

* *Von dem berühmten Toschi'schen Kupferstichwerk* nach *Correggio's* Fresken in Parma ist vor kurzem als 26. Lieferung die 46. Tafel erschienen, welche die zweite Hälfte der Domkuppel mit dem vielbesprochenen Engelreigen in Verkürzung enthält. Das große Blatt rührt von dem Stecher *Dall'Argine* her. Es ist ein Zeugnis für den traurigen Verfall des Kupferstiches im heutigen Italien und nur ein blasser Schatten von dem ehemaligen Glanz der Parmesaner Stecherschule. Selbst Toschi's und Raimondi's beste Beiträge zu dem Correggio'schen Freskenwerk waren von gewissen Einseitigkeiten nicht frei: sie veranschaulichten nur die Grazie, aber nicht die Majestät des großen Meisters. Hier aber, in dieser neuesten Leistung der Schule Toschi's, ist auch von der Grazie der letzte Rest dahin und nur eine matte, seelenlose Hülle noch übrig geblieben. Es ist Zeit, dass das einst mit Jubel begrüßte Werk seinen Abschluss finde!

= tt. *Nürnberg.* Der Verein für Geschichte der Stadt Nürnberg hat mit Unterstützung der Stadtgemeinde ein Prachtwerk: „Die Geschichte des Nürnberger Rathauses" herausgegeben. Der Verfasser, Stadtarchivar *Mummenhoff*, hat mit unermüdlichem Eifer das Thema behandelt und viele im Laufe der Jahrhunderte aufgetauchte Irrtümer an der Hand von Urkunden berichtigt. Der vom Direktor des Germanischen Museums, Dr. von Essenwein, geleitete Neubau eines Flügels des altehrwürdigen Baudenkmales ist im vorliegenden Werke eingehend berücksichtigt worden.

TODESFÄLLE.

x. *Historienmaler Prof. Heinrich Mücke,* der Nestor der Düsseldorfer Künstler, ist dort am 16. Januar im 85. Lebensjahre gestorben. Er war am 9. April 1806 zu Breslau geboren und kam 1826 mit Schadow nach Düsseldorf. Dort wurde er 1844 Professor und 1849 Lehrer an der Kunstakademie. Zu seinen Hauptwerken zählen der Elberfelder Rathausfries und das Ölgemälde „Die heil. Katharina" in der Berliner Nationalgalerie.

*** *Der Landschaftsmaler Joseph Firmenich* ist am 18. Januar in Berlin im 71. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Bildhauer Professor August Wredow,* einer der ältesten Schüler Rauchs, ist am 21. Januar zu Berlin, 86 Jahre alt, gestorben.

KONKURRENZEN.

x. *Preisausschreiben Viktoriahaus Dresden.* Zu der im September 1890 ausgeschriebenen Wettbewerbung sind 51 Arbeiten eingegangen. Die Preisrichter haben dem Entwurf mit dem Motto „Dezember 1890" den ersten Preis von 3000 M., dem Entwurfe mit dem Motto „Elb-Florenz" den zweiten Preis von 2000 M. und dem Entwurfe mit dem Motto „Glückauf Viktoria" den dritten Preis von 1000 M. zuerkannt. Nach Eröffnung der beigegebenen Umschläge ergaben sich als Verfasser des mit dem ersten Preise gekrönten Entwurfes die Architekten *Reuter* und *Fischer* in Dresden, als Verfasser des mit dem zweiten Preise ausgezeichneten Entwurfes Architekt *E. Giese* in Halle a. S., als Verfasser des mit dem dritten Preise ausgezeichneten Entwurfes Architekt *Th. Martin* in Freiberg.

y—. *Kaiserdenkmal in Frankfurt a. M.* Nach dem Preisausschreiben für das Denkmal Kaiser Wilhelm I. sind für die drei hervorragendsten Konkurrenzentwürfe Preise von je 4000 M. ausgesetzt; die drei Verfasser haben die Verpflichtung, ihre plastischen Skizzen binnen vier Monaten in größerem Maßstab auszuarbeiten und zu einem engeren Wettbewerb einzureichen. Das Preisgericht, bestehend aus den Herren Bildhauer Dietz-Dresden, Ferd. von Miller-München, Prof. F. Schaper-Berlin, Architekt Franz von Hoven und Prof. Eugen Klimsch in Frankfurt, ist am Freitag zusammengetreten. Eine größere Anzahl der eingereichten 51 Entwürfe musste, weil sie den in dem Programm vorgeschriebenen Maßen nicht entsprachen, von dem Wettbewerb ausgeschieden werden. Leider befanden sich darunter auch nach dem Urteil des Preisgerichts künstlerisch besonders hervorragende Leistungen; in erster Linie war es Nr. 10 (Motto: „Der alten Kaiser Wahl- und Krönungsstadt"), sowie eine Kombination der von einem Verfasser herrührenden Nr. 26 und 52 (Motto: „suum cuique"), welche die Aufmerksamkeit der Preisrichter in hohem Grade in Anspruch nahmen. Über die preisgekrönten Entwürfe ist das Nähere aus der in dieser Nummer abgedruckten Anzeige zu ersehen.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

x. *Süddeutscher Kunstvereinsverband.* Mit dem neuen Jahre 1891 hat sich in der Vertretung des Süddeutschen Kunstvereinsbandes, bestehend aus den Vereinen Regensburg, Augsburg, Ulm, Stuttgart, Heilbronn a. N., Würzburg, Fürth, Nürnberg, Bamberg und Bayreuth, ein Änderung ergeben, indem der seit 24 Jahren als Vorort fungirende Verein Regensburg — der Gründer des Verbandes — zurückgetreten und statt seiner der württembergische Kunstverein Stuttgart als Vorort gewählt worden ist. — Gleichzeitig hat auch der seit 41 Jahren fungirende Vorstand des Kunstvereins Regensburg, der fürstlich Thurn und Taxissche Baurat a. D. *Friedrich Sauer* aus Alters- und Gesundheitsrücksichten seinen Rücktritt genommen. Nachdem ihm schon im Jahre 1886 von der Mehrzahl der verbundenen Kunstvereine eine ehrende Anerkennung zu teil geworden und eine gleiche Anerkennung bei Gelegenheit des 50jährigen Jubiläums des Kunstvereins im Jahre 1888 durch die Ernennung zum Ehrenbürger der Stadt Regensburg ihm geworden war, ist Baurat Sauer nun auch zum Ehrenpräsidenten des Kunstvereins selbst ernannt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Zur internationalen Kunstausstellung in Berlin.* Wie das Bureau des Vereins Berliner Künstler mitteilt, hat der Aufruf zur Beschickung der unter dem Protektorate der Kaiserin Friedrich am 1. Mai im Landesausstellungspalast beginnenden internationalen Kunstausstellung aus Anlass der fünfzigjährigen Jubelfeier des Vereins Berliner Künstler in den beteiligten Kreisen des In- und Auslandes großes Interesse erweckt. Die Hauptstätten deutscher Kunst werden durch ihre ersten Meister vertreten sein. In Belgien hat Herr Prof. Bracht eine lebhafte Beteiligung erwirkt. Der Maler Edm. de Schampheleer und der Bildhauer Paul de Vigne in Brüssel treffen die Auswahl in den Ateliers über die disponiblen Kunstwerke, der sich die Regierung und die Generalverwaltung der Museen mit den Neuerwerbungen der Staatssammlungen anschließen wird. Auf die Beteiligung der in Paris lebenden Belgier Alfred Stevens, Jean van Beers und Emile Wauters ist zu rechnen. Auch aus Antwerpen, wo der Sekretär der dortigen Akademie, P. Koch, für die Ausstellung wirkt, liegen bereits die festen Zusagen der ersten Künstler vor. In Italien war Herr Prof. A. Hertel mit besonderer Hingabe für die Interessen der Ausstellung thätig. Seine Bemühungen waren durch die einflussreiche Verwendung der Kaiserin Friedrich und das Entgegenkommen des Marchese de Villamarina von außerordentlichem Erfolg gekrönt, so dass er u. a. die Erlaubnis erhielt, aus der Galerie des Königs von Italien in Monza das Beste auszusuchen, ebenso aus der Nationalgalerie in Rom. Fast alle bedeutenden römischen Künstler, sowie die in Rom lebenden Spanier werden sich beteiligen. Ferner liegen Zusagen aus Mailand, Turin, Neapel und Venedig vor; in Florenz wirkt Prof. de Sanctis für die Ausstellung, welch letzterer mit dem Bildhauer Prof. Kopf, dem Direktor Palmaroli und dem Marchese de Villamarina ein Komitee bilden, das durch den Botschafter Graf Solms mit Berlin in Kommunikation bleibt. Auch England wird sich auf das lebhafteste beteiligen. Frederick Leighton und Prof. Ascan Lutteroth, letzterer als Delegirter, werden dort die Auswahl besorgen. Während so ein Zusammenfluss der hervorragendsten Schöpfungen der bildenden Künste fast der ganzen Welt für Berlin zu erwarten ist, wird auch der Landesausstellungspalast eine dem entsprechende Ausstattung erhalten. Die weiten Räume werden einen wohnlichen Charakter bekommen. Der herrliche Eintrittssaal der Architekten Kayser und von Großheim mit den Fresken Woldemar Friedrichs wird neu erstehen. In den rechts und links sich daran anschließenden Nebensälen werden die plastischen Kunstwerke hauptsächlich aufgestellt sein, welche sich sonst im letzten großen Saal befanden, der diesmal den Malern reservirt bleibt. Alle Kunstwerke werden nach den Ländern verteilt. Prachtwerke des Buchhandels kommen ebenfalls zur Ausstellung. Ein reich illustrirter Katalog, eine Lotterie von Kunstwerken sind in Aussicht genommen.

A. R. *In Fritz Gurlitts Kunsthandlung in Berlin* ist eine Reihe von 56 Gemälden und Ölstudien aus den Lofoten zur Ausstellung gelangt, die uns die erste Bekanntschaft mit dem norwegischen Maler *Gunnar Berg* vermitteln, der aus Svolvaer, einem der beliebtesten Lofotenhäfen, gebürtig ist und dort auch seiner Kunst lebt. Aus Svolvaer und seiner näheren und weiteren Umgebung hat er auch die Stoffe zu seinen Studien und Bildern geschöpft, die er mit großer Unbefangenheit und Frische, ohne sich um eine abgerundete Komposition und um Harmonie der Färbung, um Ton und Stimmung viel zu kümmern, der Natur nachschreibt. Abgesehen von einem großen, den reich mit Fischerbooten, Dampfern und Fahrzeugen jeglicher Art erfüllten Hafen von Svolvaer darstellenden Gemälde kommt die Mehrzahl der Bilder über eine skizzenhafte, etwas nüchterne, wenn auch kräftige malerische Behandlung nicht hinaus. Aber die Lebendigkeit der Darstellung entschädigt für die Trockenheit der Auffassung und die Einförmigkeit der Motive. Meist füllen hohe schneebedeckte Berge den Hintergrund, und nur das Treiben der Fischer im Vordergrunde bringt buntes Leben in die Monotonie der Schneelandschaft. Im Einklang mit der Beschäftigung der Lofotenbevölkerung dreht sich alles um den Fang der Fische und ihren Verkauf, und unter diesem Gesichtspunkte gewinnen die Studien des norwegischen Künstlers auch ein ethnographisches Interesse, das größer sein dürfte als das rein künstlerische. — Koloristisch ungleich feiner durchgebildet und weit reizvoller in der Stimmung sind fünf neue, zu gleicher Zeit ausgestellte Ölbilder von *Hans Herrmann* in Berlin, der auch gern das Leben und Schaffen der holländischen Fischer in ihren Stranddörfern schildert. Darunter ist eine einsame Fischerdorfstraße bei Novemberwetter durch Feinheit der Tönung innerhalb einer vorwiegend graulichen Skala besonders ausgezeichnet. Auch zwei Städtebilder, eine Straße in Leyden und die Prinzengracht in Amsterdam, zeigen, dass es dem Künstler glückt, immer tiefer in das eigentümliche, wechselvolle Leben der über Grachten, Kanälen und Küstenstrichen lagernden Atmosphäre Hollands einzudringen. — Auch *Hugo Vogel*, der sich zuerst durch figurenreiche Geschichtsbilder einen Namen gemacht, malt in neuerer Zeit fast ausschließlich Genrebilder aus dem belgischen und holländischen Volksleben, die bald mehr bald weniger naturalistisch angehaucht sind. Zu den gemäßigsten Darstellungen dieser Art gehören drei bei Gurlitt ausgestellte Bilder: „Sonntagsruhe", „Wieder daheim!" und Holländisches Interieur mit einem die Zeitung lesenden Bauern, welches letztere etwas an ähnliche Bilder von Israels und Neuhuys erinnert.

P. R. *Kunstausstellung in Nürnberg.* Die Künstlerklause in Nürnberg hat für diesen Sommer eine Ausstellung von Werken Nürnberger Künstler unserer Zeit ins Werk gesetzt, welche bei dem Interesse, das die betreffenden Künstler dem Unternehmen entgegenbringen, mögen sie nun in Nürnberg selbst thätig sein oder als alte Mitglieder der Künstlerklause oder überhaupt als geborene Nürnberger in anderen

Städten ihre Wirksamkeit entfalten, recht bemerkenswert zu werden scheint. Schon jetzt liegen verschiedene höchst erfreuliche Anmeldungen vor, so von Meistern wie Hirt, H. Kaulbach, Raab in München, Eberlein, Götz, Pfann, Zadow in Berlin etc. — Von den augenblicklich in Nürnberg lebenden bekannten Meistern gehören dem Komitee an und werden daher auch bei der Ausstellung auf das beste vertreten sein: Brochier, von Essenwein, Hammer, von Kramer, Paul und Wilhelm Ritter, Rödner, Schmitz, Wallraff, Walther und Wanderer.

— *Kempen.* Im neuen Rathaussaale hat der vor Jahresfrist gegründete Kunst- und Altertumsverein seine schon reichhaltige Sammlung ausgestellt. Sie enthält u. a. alte lebensgroße Ölgemälde Thomas von Kempens und des Kurfürsten Clemens August von Köln, zahlreiche Waffen früherer Jahrhunderte, darunter auch eine kleine Kanone mit starkem Messingrohr, alte Hausgeräte und Trinkgefäße, Münzen, Gewichte und Wagen, Römerfunde, alte Schriften und Dokumente aus dem 13. Jahrhundert, eine Ausgabe des Thomas a Kempis u. s. w. Die Sammlung ist Eigentum der Stadt, man hat die Ausstellung einem größeren Publikum frei geöffnet. Dasselbe hat davon auch reichlich Gebrauch gemacht und das Interesse für die Kunst- und Altertumssammlung sowie der Sammeleifer in der alten Stadt Kempen ist in weitere Kreise getragen worden. (Köln. Ztg.)

*** *Für ein vaterländisches Museum in Braunschweig,* zu dessen Begründung sich mit Unterstützung des Prinzregenten ein Ausschuss hervorragender Persönlichkeiten gebildet hat, sind bereits so viele Kunstgegenstände und historisch wichtige Erinnerungsstücke aus Braunschweigs Vergangenheit eingegangen, dass dem Braunschweiger Tageblatt zufolge am Anfange des nächsten Monats mit der Aufstellung der Gegenstände in den von der Regierung überwiesenen provisorischen Räumen begonnen werden kann. Der Prinzregent hat unter anderen Stücken auch zahlreiche historische Waffen dem Museum überwiesen.

z. *Vom Pariser Salon.* Das Komitee für den Salon der Pariser Künstlergenossenschaft unter Bonnats Vorsitz hat als Einlieferungstermin für Gemälde den 20. März, für Zeichnungen etc. den 15. März bestimmt. Am 21. März wird die Jury durchs Los gewählt. Die Zahl der Medaillen — vierzig — ist beibehalten, die der „mentions honorables" ebenfalls auf vierzig festgesetzt worden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Zum Ankaufe von Kunstwerken für das Louvremuseum in Paris* hat eine Dame, die vorläufig ungenannt bleiben will, ihr Vermögen im Betrage von 8 Millionen Francs dem Staate vermacht.

Z. Allgemeinere Einführung von Messbildaufnahmen. Wenn auch in letzter Zeit vieles in der Fach- und Tagespresse über das Messbildverfahren veröffentlicht worden ist, so dass die Bedeutung dieser neuen, vereinfachten Methode zur Herstellung von Aufnahmen allgemein einleuchtet, so dürfte doch durch diese Artikel die praktische Handhabung des Verfahrens wenigen auch nur anschaulich gemacht sein. Die Ausstellungen im Lichthofe des königl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin im Jahre 1888, auf der photographischen Jubiläumsausstellung in der königl. Kriegsakademie zu Berlin 1889 und diejenige in Hamburg 1890 bei Gelegenheit des deutschen Architektentages zeigten zwar die überraschenden Leistungen und Resultate, ließen aber doch im Dunkeln über die eigentliche Durchführung der Methode, auf die es für den Fachmann allein ankommt. Das Prinzip, dass man aus mehreren Centralprojektionen, den photographischen Bildern, die rechtwinklige Projektion, Grund- und Aufrisse herstellen und mit Hilfe einiger gemessener Strecken alle gewünschten Maße feststellen könne, war klar; die Art der Durchführbarkeit der Berechnungen und Zeichnungen kann aber nur in einem ausführlichen Lehrbuche mitgeteilt werden. Das zeigt die Thatsache, dass außer in dem photogrammetrischen Institute, das unter Leitung des Herrn Regierungs- und Baurat Dr. *A. Meydenbauer* steht, unter das Ressort des königl. preußischen Ministeriums der geistlichen pp. Angelegenheiten fällt und von Herrn Minister *von Goßler* selbst warm gefördert wird, eigentlich zufriedenstellende praktische Ergebnisse nicht geliefert sind. Natürlich wurden an dieses Institut, das seine Arbeiten zugleich als Archiv der Baudenkmäler des preußischen Staates bewahren sollte, die allerhöchsten Anforderungen in Bezug auf Korrektheit gestellt, die wiederum eine Genauigkeit und damit Kostspieligkeit der Apparate erforderte, die für den Privatmann nicht von nöten war und einer allgemeineren Einführung von Meßbildaufnahmen hinderlich sein musste. Gerade für Privatleute aber bietet das Verfahren eine riesige Zeitersparnis während ihrer Reisen, die oft wohl einige photographische Aufnahmen und einfachere Messungen, aber keine detaillirten zeichnerischen und Messaufnahmen gestatten. Da ist es dann mit Freuden zu begrüßen, dass Herr Dr. A. Meydenbauer sich auf vielfache Anregungen hin hat bereit finden lassen, billigere Apparate zu konstruiren und zugleich seine Methode in Form eines allgemein verständlichen Lehrbuches zu veröffentlichen, so dass dieses sofort praktische Anweisung zur Ausübung des nun vereinfachten Verfahrens, auf das es für den Fachmann ja vorzüglich ankommt, geben wird. Damit dürfte das Hauptbindernis, welches die allgemeinere Einführung von Messbildaufnahmen hemmte, hoffentlich aus dem Wege geräumt sein.

⊙ *Der preußische Staatshaushaltsetat für 1891/92* enthält keine außerordentlichen Forderungen für Kunstzwecke. Auch die Dombaufrage erfährt nur insofern eine beiläufige Erwähnung, als mitgeteilt wird, dass die Errichtung eines würdigen evangelischen Gotteshauses und einer Herrschergruft mit einem Kostenaufwande von 10 Millionen Mark geplant ist. Zunächst soll eine Interimskirche für die Domgemeinde erbaut werden, zu der die Mittel aus früheren Bewilligungen noch vorhanden sind.

= tt. *Straßburg.* Die neuerbaute Landes- und Universitätsbibliothek erhält einen reichen Skulpturenschmuck nach den Modellen des hiesigen Bildhauers *Riegger.* Acht Figuren wird das Hauptgiebelfeld bei einer Breite von zehn Metern aufnehmen und zwar in der Mitte „die vervielfältigende Kunst", zu deren Rechten und Linken sich je ein auf eine Buchdruckerpresse lehnender Genius befindet. Dann folgen rechts Figuren, welche den Holzschnitt und die Lithographie versinnbildlichen. Links zeigt sich je eine Figur für den Kupfer- und Stahlstich, dann eine weitere mit einem photographischen Apparate, welcher auf einen Genius gerichtet ist. Überragt wird das Giebelfeld durch eine Attika, welche mit mächtigen, die Wissenschaft und die Kunst darstellenden Figurengruppen gekrönt ist. Die beiden Seitengiebelfelder versinnbildlichen den Fortschritt der Wissenschaft und den Bildungsgang der Menschheit. Außerdem werden, gleichfalls nach Rieggers Modellen über den Fenstern des Hauptgeschosses 22 Porträtmedaillons bedeutender Schriftsteller und Gelehrten angebracht.

AUSSTELLUNGSKALENDER FÜR 1891.

Altenburg. Vereinigte Kunstvereine für Gera und Altenburg. Dauer in Altenburg vom 23. April bis 18. Mai. Anmeldung bis 12. April bei P. del Vecchio in Leipzig.

Augsburg. Kunstverein. Permanente Ausstellung. (Siehe auch Vereinigte süddeutsche Kunstvereine.)

Baden-Baden. Kunstverein. Permanente Ausstellung.

Bamberg. Kunstverein. Konservator Bauer. (Siehe auch Vereinigte süddeutsche Kunstvereine.)

Barmen. Kunstverein. Gemäldeausstellung. Vom 29. März bis 26. April. Anmeldung bis 14. März. Einsendung bis 21. März.

Bayreuth. Kunstverein. Permanente Ausstellung.

Berlin. Internationale Kunstausstellung des Vereins Berliner Künstler, vom 1. Mai bis 15. September. Einsendung vom 14. März bis 10. April. Jury. Sekretär: O. Jobelmann, Wilhelmstrasse 92. — Preussischer Kunstverein. Permanente Ausstellung. — Verein Berliner Künstler. (Wilhelmstr.) Permanente Ausstellung. — Fritz Gurlitt, W. Behrenstrasse 29. — Ed. Schulte, Unter den Linden. Rud. Lepke, SW., Kochstrasse 28. — Max Levit, NO., Neue Königstrasse 15.

Bremen. Kunsthalle. Ausstellung vom Oktober bis Mai. Geschäftsführer Max Mischel.

Breslau. Th. Lichtenberg, im Museum der bild. Künste.

Budapest. Ungarischer Landesverein für bildende Kunst. Wahrscheinlich Herbstausstellung. Anmeldung mit Formular. Sekretär Dr N. v. Szmereszányi.

Chemnitz. Kunsthütte. Permanente Ausstellung.

Danzig. (Siehe Oestliche Kunstvereine.) — Kunstausstellung bei A. Scheinert.

Darmstadt. Kunstverein. Permanente Ausstellung.

Dresden. Kgl. Kunstakademie. In diesem Jahre keine Ausstellung. — Sächsischer Kunstverein. Permanente Ausstellung (Anfragen an Alph. Hôme, Kastellan.) — Ernst Arnold, Kgl. Hofkunsthandlung. — Emil Richter.

Düsseldorf. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Dauer der Ausstellung vom 17. Mai bis 13 Juni. Einlieferungstermin 7. Mai 1891. — Eduard Schulte. — Bismeyer & Kraus. — Kunsthalle (Friedrichsplatz). Permanente Ausstellung.

Frankfurt a/M. Kunstverein. Permanente Ausstellung. — J. P. Schneider jr. — Rud. Bangel.

Freiburg i/B. Kunstverein. Permanente Ausstellung.

Fürth. Kunstverein. Permanente Ausstellung.

Gera. Vereinigte Kunstvereine Gera und Altenburg. Dauer in Gera vom 22. März bis 12. April. Anmeldung bis 10. März bei P. del Vecchio in Leipzig.

Gotha. Siehe Hannover.

Graz. Steiermärkischer Kunstverein. Zwei Kunstausstellungen. Vom 21. April bis 2. Juni und vom 11 Dezember bis 15. Januar 1892 Einlieferung bis 7. April bezw. 1. Dezember.

Hamburg. Kunstverein. — L. Bock & Sohn. — M. Stettenheim.

Hannover. Westlich der Elbe verbundene Kunstvereine. 1. Februar Eröffnung. Am 6. April in Magdeburg. Am 20. Mai in Halle. Am 24. Juni in Dessau. Am 19. Juli in Gotha. Am 5. Septbr. in Kassel. Anfragen an Stadtrat Fabel in Halle a/S. — Kunstverein. Vom Mai bis Dezember.

Heidelberg. Kunstverein. — Permanenter Turnus mit Mannheim.

Heilbronn. Permanente Ausstellung im Kunstverein.

Karlsruhe. Karl D. Boscowitz. Vom 1. Mai bis 20. September.

Karlsruhe. Kunstverein. Permanente Ausstellung.

Kassel. Kunstverein. Permanente Ausstellung.

Kiel. Schleswig-Holsteinischer Kunstverein. Vom 15 Juni bis 15. September. — Lipsius & Tischer.

Köln. Kunstverein im Wallraf-Richartz-Museum. Permanente Ausstellung. — Permanente Ausstellung bei Ed. Schulte. Paul Rud. Mellor

Königsberg. Bon's Kunstsalon. — Hübner & Matz.

Krakau. Kunstverein. Permanenter Turnus mit Lemberg und Posen Anfragen an Severin Boehm in Krakau.

Krefeld. Museumsverein. Permanente Ausstellung.

Leipzig. Kunstverein im Museum. Zusendungen nur auf vorherige Anfrage. — Pietro del Vecchio. Permanente Ausstellung. Der Verein der Kunstfreunde hält jährlich vier Verlosungen (Februar, Mai, September und Dezember) und kauft hierzu Gemälde aus Del Vecchio's Kunstausstellung.

Lemberg. (Siehe Krakau.) Gesellschaft der Kunstfreunde. Permanente Ausstellung.

Linz a. d. D. Oberösterreichischer Kunstverein. Wegen Neubau liebt sieher, ob bis Mai die geplante Eröffnungsausstellung möglich; eventuell erfolgt besondere Bekanntmachung. Sekretär: Maier J. M. Kaiser.

Mannheim. (Siehe Heidelberg.) — Kunstverein. Permanente Ausstellung. A. Doneeker.

Metz. Kunstverein. Drei Ausstellungen im März, Juni und Oktober. Geschäftsführer: G. Wenzel.

München. Jahresausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft. Vom Mitte Juni bis Mitte Oktober. Anmeldung mit Formular bis 1. Mai. Sekretär Wirkl. Rat Adolf Paulus. — Kunstverein. Permanente Ausstellung. — Fleischmannsche Hofkunsthandlung, H. Wimmer & Comp., Wittelsbacherplatz. H. L. Neumann.

Münster. Westfälischer Ausstellungsverband. Vom 1.—31. März. Schriftführer Littmeister a. D. van zur Mühlen, Münster i/W.

Nürnberg. Albrecht Dürer-Verein. Permanente Ausstellung. — (Siehe unter Vereinigte süddeutsche Kunstvereine.)

Posen. Siehe Krakau und Oestliche Kunstvereine.

Prag. Kunstverein für Böhmen. Einsendung und Anmeldung (mit Formular) bis 31. Mai. Ausstellung vom 1. Juni bis 31. Juli. — Nicolaus Lehmann's Kunsthandlung

Regensburg. Kunstverein. Permanente Ausstellung. (Siehe Vereinigte süddeutsche Kunstvereine.)

Salzburg. Kunstverein. Vom 15. Juni bis 30. September. Einsendung bis 10. Juni. Präsident L. Schmederer.

Schwerin i/M. Grossh. Museum. Anfrage an Hofrat Dr. Schlie.

Strassburg i/E. Kunstverein. Anfrage an Ministerialrat Metz.

Stuttgart. Württembergischer Kunstverein (auch in Verbindung mit den süddeutschen Kunstvereinen). Permanente Ausstellung Anfragen an Prof. K. Stier.

Ulm. Herm. Haimstet.

Weimar. Grossherzogl. Museum (Hofrat Dr. Ruland). — Ständige Ausstellung für Kunst und Kunstgewerbe. — Herm Rasch.

Wien. Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens (Künstlerhaus, Gieleistrasse.) Einlieferung bis 28. Februar. Vom 14. März bis 10. Mai. Sekretär K. Walz, k. k. Rat. — Künstlerklub. Permanente Ausstellung. Separatausstellung von Fächern in künstlerischer Ausführung bis Ende Februar. — Oesterreichischer Kunstverein, Stadt, Tachlauben No. 8. — H. O. Miethke's Kunstsalon, Neuer Markt 13. Hirschler & Co., Graben 14. Carl D Boscowitz, Marc-Aurelstrasse 3.

Wiesbaden. Nassauischer Kunstverein. Permanente Ausstellung.

Würzburg. Kunstverein. Permanente Ausstellung.

Zwickau. Kunstverein Permanente Ausstellung.

Pfälzischer Kunstverein. Sitz der Verwaltung in Speyer. Wanderausstellung in den Städten Speyer, Ludwigshafen, Frankenthal, Germersheim, Neustadt, Dürkheim, Landau, Pirmasens, Zweibrücken und Kaiserslautern vom 1. März bis Ende Juni. Einsendungstermin bis spätestens am 30. Februar 1891 auf Grund persönlicher Einladung oder nach vorheriger Anfrage bei Reg.-Rat Freiherrn v. Löffelholz von Kolberg

Vereinigte süddeutsche Kunstvereine zu Regensburg, Augsburg, Stuttgart, Würzburg, Heilbronn, Fürth, Nürnberg, Bamberg, Bayreuth und Ulm. Gemeinschaftliche permanente Ausstellungen mit Austausch unter einander. Alle für den Turnus bestimmten Werke sind nach vorausgegangener Anmeldung nach Augsburg, Nürnberg oder Stuttgart zu senden Geschäftsleitung durch den Kunstverein zu Stuttgart.

Kunstverein für das Grossherzogtum Hessen. Wanderausstellung zwischen Darmstadt, Mainz, Offenbach a/M. Vorort Darmstadt. Anfragen an Hofmaler P. H. Krob, Darmstadt.

Östliche Kunstvereine. Cyklusausstellung. Eröffnung in Königsberg 15. März, Stettin und Elbing 19. Mai, Görlitz 5. Juli, Posen 16. August.

Ausländische Kunstausstellungen.

Amsterdam. Arti et amititiae. Herbstausstellung am 15. Oktober eröffnet. Dauer 2 Monate. Sekretär Herr Maschbanpt. Einsendung bis 1. Oktober.

Antwerpen. Triennalausstellung der Société royale des Beaux-Arts. Vom 30. August bis 30. Oktober. Anmeldung erwünscht.

Basel. Kunsthalle. Permanente Ausstellung. — (Siehe Schweizerischen Kunstverein.)

Dublin. Royal Hibernian Academy of Arts. Vom 4. Februar bis 28. April. Formulare von B. Colles Watkins, Lower Abbey Street, Dublin.

Edinburgh. Royal Scottish Academie. Dauer bis Mai.

Kopenhagen. Permanente Ausstellung von Stockholm, Kunsthändler.

London. International permanente Ausstellung im Crystallpalast. Anfragen an H. Lewis, Düsseldorf, Alexanderstrasse 36. Anmeldung bis 12. April, bezw. 12. Oktober. — Königliche Kunstakademie. Einlieferung 25.-28. März. Eröffnung 1. Mai. — Incorporated Society of Artists. Einlieferung 2.—9. März. Eröffnung am 7. April. Anfrage an Edw. Freeman, Suffolk Street Pall Mall East 5 W. London.

Luzern. Kunstgesellschaft. Vom 15. Mai bis 15. Oktober. — Ernst Zaeslein, Lowendenkmalmuseum.

Paris. Salon vom 1. Mai bis 30 Juni.

Sheffield. Society of artists. Einlieferung 29/30. Juli. Eröffnung 12. August Sekretär: J. B Mitchell-Withers.

Warschau. Kunstverein. Permanente Ausstellung. Anfragen an Jos. Gornicki. — Alex. Krywult (Adr. Krakau, Floriangasse 1.)

Schweizerischer Kunstverein. Die Kunstausstellung wird in folgenden Städten abgehalten: In Basel, Winterthur, St. Gallen, Schaffhausen, Glarus, Zürich, Luzern und Konstanz Schlusse des ganzen Turnus Mitte Oktober Eröffnung in Basel 15. März. Anmeldung und Einsendung für Glarus 19. Juni, Eröffnung 30. Juni. Die Einsendungen sind bis spätestens Anfang Juni anzumelden und bis Mitte Juni an das Komitee der Schweizerischen Kunstausstellung in Basel zu machen. Für Sendungen vom Auslande her muss im Frachtbrief, sowie in den Zolldeklarationen der Vermerk: „Zur Freipassabfertigung an der Grenze" beigefügt sein.

ZEITSCHRIFTEN.

Die graphischen Künste. 1891. Heft 1.
Rembrandt van Rijn und seine Schule in der Liechtenstein-Galerie zu Wien. Von W. Bode. — Louis Douzette. Von A. Rosenberg.

Mittellungen des k. k. Österreich. Museums für Kunst und Industrie. 1891. Heft 1.
Die Weihnachtsausstellung im Österr. Museum. Von J. v. Falke. — Galizische Thongefäße. Von B. Bucher. — Die Stellung des Kunstgewerbes zum Fabrikbetrieb. Von F. v. Feldegg.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1890/91. Heft 10.
Ceremonienschwert des 15. Jahrh. im Kölner Dom. Von Schnütgen. — Schmiedeeisernes Kirchengerät. Von F. Lutzmer. — Der Bildercyclus in der ehem. oberen Vorhalle des Domes zu Hildesheim. Von F. C. Heinemann. — Italien. Renaissance-Menstranz im Privatbesitz zu Köln. Von Schnütgen.

L'Art. No. 640. 15. Januar 1891.
Les Salonniers depuis cent ans (Forts.). Von Ph. Audebrand. — Le Musée Fréderic Spitzer et son catalogue (Forts.). Von M. Bessières — Pays de France. Von P. Gauthiez.

Bayerische Gewerbezeitung. 1891. Nr. 1.
Der bayerische Wald und seine Industrie. Von Dr. J. Stockbauer.

Zeitschrift d. bayer. Kunstgewerbevereins. 1890. Nr. 11 12.
Die mittelalterliche Goldschmiedekunst in den Abruzzen (Schluss). Von L. Omelin. — Über drei Brixener Grabsteine und ihre Urheber (Schluss). Von H. Semper.

Gewerbehalle. 1891. Lieferung 2.
Taf. 9. Laternen in ziselirter Bronze. Von P. Stotz, Stuttgart. — Taf. 10. Kredenztisch in geschnitztem Nussbaumholz. Von Quartara in Turin. — Taf. 11. Zierleisten und Vignetten, entw. v. E. Unger in München. — Taf. 12. Sitzbank aus Eichenholz im Bayer. Nationalmuseum in München. — Taf. 13. Grabsteine vom alten Friedhofe zu Rudolstadt. — Taf. 14. Initialen, entw. von H. Kaufmann in München. — Taf. 15. Schlafzimmer im Barockstil. Von A. Spitzer in Wien.

Architektonische Rundschau. 1891. Heft 4.
Taf. 25-26. Zwei Entwürfe zum Kaiser Wilhelms-Denkmal an der Porta Westfalica. — Taf. 27-28. Wohnhäuser Lehr-Söhnlein in Heidelberg, erbaut von L. Schäfer in Mannheim. — Taf. 29 Schlösschen für Tirol von G. Hanberrisser in München. — Taf. 30. Sängerhalle des IV. Sängerbundesfestes 1890 in Wien, erbaut von H. Otto, das. — Taf. 31. Villa Gräfe, erbaut von F. Kreutzer in Krefeld. — Taf. 32. Villa St. Margaret in Easneye Park, Essex, erb. von A. Waterhouse in London.

Wettbewerb
für das Denkmal Kaiser Wilhelm I.
in Frankfurt a. Main.

Wir machen hierdurch bekannt, dass das Preisgericht unter den infolge des Preisausschreibens vom 10. April 1890 eingelaufenen Entwürfen, nach Ausscheidung der dem Programm nicht entsprechenden, als die drei hervorragendsten unter den programmmäßigen die folgenden Entwürfe bezeichnet hat

No. 9 Motto *„München 1890"*
Verfasser: **Rudolf Maison,** Bildhauer und Prof. **Leonhard Romeis,** Architekt in **München.**

No. 11 Motto *„Palatium"*
Verfasser: **Clemens Buscher,** Bildhauer in **Düsseldorf.**

No. 20 Motto *„Siegesboten"*
Verfasser: **Werner Stein,** Bildhauer in **Leipzig.**

Den vorgenannten Herren Verfassern ist unter den in Abs. 12 des Ausschreibens angegebenen Modalitäten je ein Preis von *M.* 4000 zu gewähren.

Indem wir den Herren Verfassern der zum Wettbewerb eingegangenen 51 Entwürfe für die aufgewendete Mühewaltung danken, ersuchen wir sie über die Entwürfe nach stattgehabter öffentlicher Ausstellung und längstens bis zum **10. Februar** d. J. Verfügung treffen zu wollen.

Sämtliche Entwürfe sind im Lokal des Kunstgewerbevereins in der Zeit vom 20. Januar bis 3. Februar l. J. vormittags 10 Uhr bis nachmittags 4 Uhr öffentlich ausgestellt.

Frankfurt a. M., 19. Januar 1891.

Der geschäftsführende Ausschuss für das Kaiser Wilhelm-Denkmal
Oberbürgermeister **Adickes,** Vorsitzender.

323)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Hengasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmring 94.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 15. 5. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 38 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an

ZUR VERBESSERUNG DES GESETZES ÜBER DAS URHEBERRECHT AN KUNSTWERKEN.

Der Umstand, dass das deutsche Reichsgesetz vom 9. Januar 1876 in mancher Hinsicht den thatsächlichen Verhältnissen des Buch- und Kunsthandels nicht entspricht, auch stellenweise einer genaueren Fassung bedarf, um Zweifel über die Auslegung zu beseitigen, hat den Vorstand des Börsenvereins der deutschen Buchhändler veranlasst, von Sachverständigen (Dr. jur. *Paul Schmidt* und Verlagsbuchhändler *Ernst Seemann*) Abänderungsvorschläge ausarbeiten zu lassen, die wir nach dem Börsenblatt für den deutschen Buchhandel nachstehend mitteilen.

Bestehendes Gesetz

betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste. Vom 9. Januar 1876.

A. *Ausschließliches Recht des Urhebers.*

§ 1.

Das Recht, ein Werk der bildenden Künste ganz oder teilweise nachzubilden, steht dem Urheber desselben ausschließlich zu.

§ 2.

Das Recht des Urhebers geht auf dessen Erben über. Dieses Recht kann beschränkt oder unbeschränkt durch Vertrag oder durch Verfügung von Todeswegen auf andere übertragen werden.

§ 3.

Auf die Baukunst findet das gegenwärtige Gesetz keine Anwendung.

Abänderungsvorschläge.

§ 1.

Das Recht, *ein Kunstwerk* nachzubilden, steht nur dem Urheber zu.

§ 1 a.

(Neu, dem bisherigen § 7 entsprechend).

Dem Urheber gleich zu achten ist der reproduzirende Künstler der durch Stich, Holzschnitt, Lithographie oder durch ein anderes Kunstverfahren eine Druckplatte zum Zweck der Vervielfältigung eines Originalwerkes berechtigter Weise (§ 3a) herstellt.

§ 2.

Das Recht des Urhebers geht auf dessen Erben über es kann beschränkt oder unbeschränkt durch Vertrag oder durch Verfügung von Todeswegen auf andere übertragen werden.

§ 3.

Unverändert.

§ 3a.

Wenn der Urheber eines Originalkunstwerkes (eines Werkes der Malerei, Zeichnerei oder Bildhauerei) oder einer zur Vervielfältigung eines Originalwerkes dienenden Form oder einer zum Abdruck der Nachbildung eines Originalwerkes bestimmten Druckplatte (Kupferplatte, Holzstock u. s. w.) an einen Dritten verkauft, so ist damit stillschwei-

§ 4.

Als Nachbildung ist nicht anzusehen die freie Benutzung eines Werkes der bildenden Künste zur Hervorbringung eines neuen Werkes.

§ 5.

Jede Nachbildung eines Werkes der bildenden Künste, welche in der Absicht, dieselbe zu verbreiten, ohne Genehmigung des Berechtigten (§§ 1, 2) hergestellt wird, ist verboten. Als verbotene Nachbildung ist es auch anzusehen:

1. wenn bei Hervorbringung derselben ein anderes Verfahren angewendet worden ist, als bei dem Originalwerk;
2. wenn die Nachbildung nicht unmittelbar nach dem Originalwerke, sondern mittelbar nach einer Nachbildung desselben geschaffen ist;
3. wenn die Nachbildung eines Werkes der bildenden Künste sich an einem Werke der Baukunst, der Industrie, der Fabriken, Handwerke oder Manufakturen befindet;
4. wenn der Urheber oder Verleger dem unter ihnen bestehenden Vertrage zuwider eine neue Vervielfältigung des Werkes veranstalten;
5. wenn der Verleger eine größere Anzahl von Exemplaren eines Werkes anfertigen lässt, als ihm vertragsmäßig oder gesetzlich gestattet ist.

§ 6.

Als verbotene Nachbildung ist *nicht* anzusehen:

1. die Einzelkopie eines Werkes der bildenden Künste, sofern dieselbe ohne die Absicht der Verwertung angefertigt wird. Es ist jedoch verboten, den Namen oder das Monogramm des Urhebers des Werkes in irgend einer Weise auf der Einzelkopie anzubringen, widrigenfalls eine Geldstrafe bis zu fünfhundert Mark verwirkt ist;
2. die Nachbildung eines Werkes der zeichnenden oder malenden Kunst durch die plastische Kunst, oder umgekehrt;
3. die Nachbildung von Werken der bildenden Künste, welche auf oder an Straßen oder öffentlichen Plätzen bleibend sich befinden. Die Nachbildung darf jedoch nicht in derselben Kunstform erfolgen;
4. die Aufnahme von Nachbildungen einzelner Werke der bildenden Künste in ein Schriftwerk, vorausgesetzt, dass das letztere als die Hauptsache erscheint, und die Abbildungen nur zur Erläuterung des Textes dienen. Jedoch muss der Urheber des Originals oder die benutzte Quelle angegeben werden, widrigenfalls die Strafbestimmung im § 24 des Gesetzes vom 11. Juni 1870, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken etc., (Bundes-Gesetzbl. 1870 S. 339) Platz greift.

gend die Übertragung des Nachbildungs- bezw. Vervielfältigungsrechtes ausgesprochen, wofern nicht der Urheber sich das Recht ganz oder in beschränkter Weise ausdrücklich bei der Veräußerung vorbehalten hat.

Ein Vorbehalt dieser Art verpflichtet den Eigentümer eines Originalwerkes nicht, dieses zum Zweck der Nachbildung beziehentlich Vervielfältigung dem Urheber zur Verfügung zu stellen.

§ 4.

Unverändert.

§ 5.

Jede Nachbildung eines Kunstwerks, welche in der Absicht, sie zu verkaufen oder nach stattgefundener Vervielfältigung zu verbreiten, ohne Genehmigung des Berechtigten (§§ 1, 1a, 2 und 3a) hergestellt wird, ist verboten.

Unter dieses Verbot fallen auch solche Nachbildungen, welche

1. durch ein anderes, als bei dem Originalwerk angewendetes Kunst- oder technisches (photomechanisches) Verfahren hervorgebracht,
2. nicht unmittelbar nach dem Originale, sondern nach einer Nachbildung bezw. photomechanischen Kopie desselben angefertigt oder
3. an einem Bauwerke oder einem Kunstgewerbeerzeugnisse als Zierat angebracht sind,
4. von dem Urheber bezw. dessen Rechtsnachfolger oder dem Verleger dem zwischen beiden bestehenden Vertrage zuwider angefertigt werden,
5. welche von dem Verleger in einer größeren Anzahl von Exemplaren eines Werkes angefertigt werden, als ihm vertragsmäßig oder gesetzlich gestattet ist.

§ 6.

Absatz 1 unverändert.

Ziffer 1 unverändert.

Ziffer 2, unverändert.

Ziffer 3, unverändert.

Ziffer 4 (neu):

Die Aufnahme einzelner Abbildungen von Kunstwerken in ein die Kunsttheorie, Kunsttechnik oder Kunstgeschichte (Kunstwissenschaft) behandelndes oder für den Kunstunterricht bestimmtes, auf diese Abbildungen Bezug nehmendes Schriftwerk. Der Verfasser oder Verleger des betreffenden Schriftwerkes ist jedoch verpflichtet, unter jeder einzelnen Abbildung die Quelle in einer keinen Zweifel übrig lassenden Form anzugeben, ferner in dem Falle einer photomechanischen Reproduktion diese als solche kenntlich zu machen und dem Berechtigten eine den Herstellungskosten der Druckplatte gleich kommende Entschädigung zu zahlen.

Wird die Quelle nicht oder nicht in der vorgeschriebenen

Weise angegeben, so hat der Verfasser des die Abbildung enthaltenden Schriftwerkes eine Geldstrafe bis zu 60 M. verwirkt. Eine Umwandlung der Geldstrafe in eine Freiheitsstrafe findet nicht statt.

§ 7.

Wer ein von einem anderen herrührendes Werk der bildenden Künste auf rechtmäßige Weise, aber mittelst eines anderen Kunstverfahrens nachbildet, hat in Beziehung auf das von ihm hervorgebrachte Werk das Recht eines Urhebers (§ 1), auch wenn das Original bereits Gemeingut geworden ist.

§ 7.

Fällt weg.

§ 8.

Wenn der Urheber eines Werkes der bildenden Künste das Eigentum am Werke einem anderen überläßt, so ist darin die Übertragung des Nachbildungsrechts fortan nicht enthalten; bei Porträts und Porträtbüsten geht dieses Recht jedoch auf den Besteller über.

Der Eigentümer des Werkes ist nicht verpflichtet, dasselbe zum Zweck der Veranstaltung von Nachbildungen an den Urheber oder dessen Rechtsnachfolger herauszugeben.

§ 8.

Fällt weg.

B. *Dauer des Urheberrechts.*

B. Dauer des Urheberrechts.

§ 9.

Der Schutz des gegenwärtigen Gesetzes gegen Nachbildung wird für die Lebensdauer des Urhebers und dreißig Jahre nach dem Tode desselben gewährt.

§ 9.

Absatz 1, unverändert.

Bei Werken, welche veröffentlicht sind, ist diese Dauer des Schutzes an die Bedingung geknüpft, dass der wahre Name des Urhebers auf dem Werke vollständig genannt oder durch kenntliche Zeichen ausgedrückt ist.

Absatz 2. *Bei Kupferstichen und anderen durch ein Kunstverfahren bewirkten Reproduktionen* (Kunstblättern) ist diese Dauer des Schutzes an die Bedingung geknüpft, dass der wahre Name des Urhebers auf dem Werke vollständig genannt oder durch kenntliche Zeichen ausgedrückt ist.

Werke, welche entweder unter einem anderen, als dem wahren Namen des Urhebers veröffentlicht, oder bei welchen ein Urheber gar nicht angegeben ist, werden dreißig Jahre lang, von der Veröffentlichung an, gegen Nachbildung geschützt. Wird innerhalb dieser dreißig Jahre der wahre Name des Urhebers von ihm selbst oder seinen hierzu legitimirten Rechtsnachfolgern zur Eintragung in die Eintragerolle (§ 39 des Gesetzes vom 11. Juni 1870, S. 339) angemeldet, so wird dadurch dem Werke die im Absatz 1 bestimmte längere Dauer des Schutzes erworben.

Absatz 3, unverändert.

§ 10.

Bei Werken, die in mehreren Bänden oder Abteilungen erscheinen, wird die Schutzfrist von dem Erscheinen eines jeden Bandes oder einer jeden Abteilung an berechnet.

Bei Werken jedoch, die in einem oder mehreren Bänden eine einzige Aufgabe behandeln und mithin als in sich zusammenhängend zu betrachten sind, beginnt die Schutzfrist erst nach dem Erscheinen des letzten Bandes oder der letzten Abteilung.

Wenn indessen zwischen der Herausgabe einzelner Bände oder Abteilungen ein Zeitraum von mehr als drei Jahren verflossen ist, so sind die vorher erschienenen Bände, Abteilungen etc. als ein für sich bestehendes Werk und ebenso die nach Ablauf der drei Jahre erscheinenden weiteren Fortsetzungen als ein neues Werk zu behandeln.

§ 10.

Fällt weg.

§ 11.

Die erst nach dem Tode des Urhebers veröffentlichten Werke werden dreißig Jahre lang, vom Tode des Urhebers an gerechnet, gegen Nachbildung geschützt.

§ 11.

Unverändert.

§ 12.

Einzelne Werke der bildenden Künste, welche in periodischen Werken, als Zeitschriften, Taschenbüchern, Kalendern

§ 12.

Fällt weg.

etc. erschienen sind, darf der Urheber, falls nichts anderes verabredet ist, auch ohne Einwilligung des Herausgebers oder Verlegers des Werkes, in welches dieselben aufgenommen sind, nach zwei Jahren, vom Ablaufe des Jahres des Erscheinens an gerechnet, anderweitig abdrucken.

§ 13.

In den Zeitraum der gesetzlichen Schutzfrist wird das Todesjahr des Verfassers beziehungsweise das Kalenderjahr der ersten Veröffentlichung oder des ersten Erscheinens des Werkes nicht eingerechnet.

§ 13.

In den Zeitraum der gesetzlichen Schutzfrist wird das Todesjahr des *Künstlers* bezw. das Kalenderjahr der ersten Veröffentlichung oder des ersten Erscheinens des Werkes nicht eingerechnet.

§ 14.

Wenn der Urheber eines Werkes der bildenden Künste gestattet, dass dasselbe an einem Werke der Industrie, der Fabriken, Handwerke oder Manufakturen nachgebildet wird, so genießt er den Schutz gegen weitere Nachbildungen an Werken der Industrie etc. nicht nach Maßgabe des gegenwärtigen Gesetzes, sondern nur nach Maßgabe des Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Mustern und Modellen.

§ 14.

Unverändert.

§ 15.

Ein Heimfallsrecht des Fiskus oder anderer zu herrenlosen Verlassenschaften berechtigter Personen findet auf das ausschließliche Recht des Urhebers und seiner Rechtsnachfolger nicht statt.

§ 15.

Unverändert.

C. *Sicherstellung des Urheberrechts.*

C. Sicherstellung des Urheberrechts.

§ 16.

Die Bestimmungen in den §§ 18—42 des Gesetzes vom 11. Juni 1870, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken (Bundes-Gesetzbl. 1870 S. 339), finden auch auf die Nachbildung von Werken der bildenden Künste entsprechende Anwendung.

§ 16.

Absatz 1, unverändert.

Die Sachverständigenvereine, welche nach Maßgabe des § 31 des genannten Gesetzes Gutachten über die Nachbildung von Werken der bildenden Künste abzugeben haben, sollen aus Künstlern verschiedener Kunstzweige, aus Kunsthändlern, Kunstgewerbetreibenden und aus anderen Kunstverständigen bestehen.

Absatz 2. Die Sachverständigenvereine, welche nach Maßgabe des § 31 des genannten Gesetzes Gutachten über die Nachbildung von Werken der bildenden Künste abzugeben haben, sollen aus Künstlern verschiedener Kunstzweige, aus Kunsthändlern, *Kunstverlegern*, Kunstgewerbetreibenden und aus anderen Kunstverständigen bestehen.

D. *Allgemeine Bestimmungen.*

D. Allgemeine Bestimmungen.

§ 17.

Das gegenwärtige Gesetz tritt mit dem 1. Juli 1876 in Kraft. Alle früheren in den einzelnen Staaten des Deutschen Reichs geltenden Bestimmungen in Beziehung auf das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste treten von demselben Tage ab außer Wirksamkeit.

§ 17.

Bleibt zunächst offen.

§ 18.

Das gegenwärtige Gesetz findet auch auf alle vor dem Inkrafttreten desselben erschienenen Werke der bildenden Künste Anwendung, selbst wenn dieselben nach den bisherigen Landesgesetzgebungen keinen Schutz gegen Nachbildung genossen haben.

§ 18.

Absatz 1. Das gegenwärtige Gesetz findet auch auf alle vor dem Inkrafttreten desselben erschienenen *Reproduktionen von Kunstwerken* Anwendung, selbst wenn diese nach den bisherigen Landesgesetzgebungen keinen Schutz gegen Nachbildung genossen haben.

Die bei dem Inkrafttreten dieses Gesetzes vorhandenen Exemplare, deren Herstellung nach der bisherigen Gesetzgebung gestattet war, sollen auch fernerhin verbreitet werden dürfen, selbst wenn ihre Herstellung nach dem gegenwärtigen Gesetze untersagt ist.

Ebenso sollen die bei dem Inkrafttreten dieses Gesetzes vorhandenen, bisher rechtmäßig angefertigten Vorrichtungen, wie Formen, Platten, Steine, Stereotypabgüsse etc. auch fernerhin zur Anfertigung von Exemplaren benutzt werden dürfen.

Absatz 2—6, unverändert.

Auch dürfen die beim Inkrafttreten des Gesetzes bereits begonnenen, bisher gestatteten Vervielfältigungen noch vollendet werden.

Die Regierungen der Staaten des Deutschen Reichs werden ein Inventarium über die Vorrichtungen, deren fernere Benutzung hiernach gestattet ist, amtlich aufstellen und diese Vorrichtungen mit einem gleichförmigen Stempel bedrucken lassen.

Nach Ablauf der für die Legalisirung angegebenen Frist unterliegen alle mit dem Stempel nicht versehenen Vorrichtungen der bezeichneten Werke, auf Antrag des Verletzten, der Einziehung. Die nähere Instruktion über das bei der Aufstellung des Inventariums und bei der Stempelung zu beobachtende Verfahren wird vom Reichskanzleramt erlassen.

§ 19.

Die Erteilung von Privilegien zum Schutze des Urheberrechts ist nicht mehr zulässig.

Dem Inhaber eines vor dem Inkrafttreten des gegenwärtigen Gesetzes von den Regierungen einzelner deutscher Staaten erteilten Privilegiums steht es frei, ob er von diesem Privilegium Gebrauch machen oder den Schutz des gegenwärtigen Gesetzes anrufen will.

Der Privilegienschutz kann indes nur für den Umfang derjenigen Staaten geltend gemacht werden, von welchen derselbe erteilt worden ist.

Die Berufung auf den Privilegienschutz ist dadurch bedingt, dass das Privilegium entweder ganz oder dem wesentlichen Inhalt nach dem Werke vorgedruckt oder auf oder hinter dem Titelblatt desselben bemerkt ist. Wo dieses nach der Natur des Gegenstandes nicht stattfinden kann oder bisher nicht geschehen ist, muss das Privilegium, bei Vermeidung des Erlöschens, binnen drei Monaten nach dem Inkrafttreten dieses Gesetzes zur Eintragung in die Eintragerolle angemeldet werden. Das Kuratorium der Eintragsrolle hat das Privilegium öffentlich bekannt zu machen.

§ 20.

Das gegenwärtige Gesetz findet Anwendung auf alle Werke inländischer Urheber, gleichviel ob die Werke im Inlande oder Auslande erschienen oder überhaupt noch nicht veröffentlicht sind.

Wenn Werke ausländischer Urheber bei inländischen Verlegern erscheinen, so stehen diese Werke unter dem Schutze des gegenwärtigen Gesetzes.

§ 21.

Diejenigen Werke ausländischer Urheber, welche in einem Orte erschienen sind, der zum ehemaligen Deutschen Bunde, nicht aber zum Deutschen Reich gehört, genießen den Schutz dieses Gesetzes unter der Voraussetzung, dass das Recht des betreffenden Staates den innerhalb des Deutschen Reichs erschienenen Werken einen den einheimischen Werken gleichen Schutz gewährt; jedoch dauert der Schutz nicht länger, als in dem betreffenden Staate selbst. Dasselbe gilt von nicht veröffentlichten Werken solcher Urheber, welche zwar nicht im Deutschen Reich, wohl aber im ehemaligen deutschen Bundesgebiete staatsangehörig sind.

§ 19.

Unverändert.

§ 20.

Absatz 1. Das gegenwärtige Gesetz findet Anwendung auf alle *Kunstwerke* inländischer Urheber, gleichviel ob Vervielfältigungen davon im Inlande oder Auslande erschienen oder überhaupt noch nicht *erschienen* sind.

Absatz 2. Wenn *Reproduktionen von Kunstwerken* ausländischer Urheber bei inländischen Verlegern erscheinen, so stehen *diese Reproduktionen* unter dem Schutze des gegenwärtigen Gesetzes.

§ 21.

Diejenigen *Kunstwerke* ausländischer Urheber, *von denen Reproduktionen* in einem Orte erschienen sind, der zum ehemaligen Deutschen Bunde, nicht aber zum Deutschen Reich gehört, genießen den Schutz dieses Gesetzes unter der Voraussetzung, dass das Recht des betreffenden Staates den innerhalb des Deutschen Reichs erschienenen *Kunstwerken* einen den einheimischen Werken gleichen Schutz gewährt; jedoch dauert der Schutz nicht länger, als in dem betreffenden Staate selbst. Dasselbe gilt von *noch nicht reproduzirten Kunstwerken* solcher Urheber, welche zwar nicht im Deutschen Reich, wohl aber im ehemaligen deutschen Bundesgebiete staatsangehörig sind.

Die **Motive** folgen in der nächsten Nummer.

KUNSTLITTERATUR.

Pleinairstudien aus Spanien, Holland und Italien. Aus der Mappe eines Malers, der das Malerische suchte. Von *F. Hopkinson Smith.* Aus dem Englischen übersetzt von *Adelheid von Blomberg.* Weimar, H. Böhlau. 1890. 8.

Ein köstliches kleines Buch, das wir allen unsern Lesern und Leserinnen wärmstens empfehlen möchten! Es sind Lebenserinnerungen, Studien aus der Natur und Menschenwelt, aber nicht solche, wie sie aus der Feder oder dem Pinsel mancher modernen Realisten stammen, die nur das Unschöne und Abstoßende zu sehen scheinen, sondern Bilder zugleich wahr und anmutig, die Äußerungen eines „edlen, feinfühlenden Menschen voller Humor und Pathos.“ „Ein Maler“ — sagt der Autor — „hat besondere Vorteile vor andern weniger begünstigten Menschen. Sein Skizzenbuch ist ein Pass und sein weißer Schirm eine Parlamentärflagge in allen Ländern unter der Sonne, seien sie wild oder civilisirt, ein „Öffne Dich, Sesam“, das Frohsinn und Gastfreundschaft bringt und den Besitzer zu allen Vorteilen der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit berechtigt.“ Der Maler-autor hat von dieser glücklichen Situation den ausgiebigsten Gebrauch gemacht. Alles, was man sehen und hören kann, „wenn man beide Augen und Ohren weit offen hat“, giebt sein meisterlich geführter Griffel wieder: im Originaltext verziert mit den Aquarellen des Malers, hier in dieser trefflichen deutschen Übersetzung nur einfach durch die Mittel der Sprache. Und diese beherrscht der Autor mit stets gleich vollendeter Kunst, sei es nun, dass er Angeschautes wiedergiebt oder Empfundenes ausdrückt. Aus der kleinen Galerie der Menschenbilder, die das Buch enthält, sei nur die Beschreibung der tanzenden Zigeunerin bei Granada, aus der Reihe der Stimmungsschilderungen nur die ergreifende Scene im Hause des venetianischen Gondoliers hervorgehoben. Rührend Schöneres und Schlichteres zugleich ist kaum jemals geschrieben worden. C. v. L.

TODESFÄLLE.

*** *Der italienische Genremaler Girolamo Induno* ist Mitte Januar im 64. Lebensjahre zu Mailand gestorben.

*** *Der Maler und Radirer Karl Stauffer* von Bern, der von 1881 bis 1888 als Porträtmaler in Berlin thätig gewesen und sich zuletzt der Bildhauerkunst in Florenz gewidmet hatte, ist daselbst am 25. Januar im 34. Lebensjahre gestorben.

*** *Der Porträtmaler und Steinzeichner Karl Süßnapp* ist am 26. Januar zu Berlin im 63. Lebensjahre gestorben.

*** *Der französische Genre- und Porträtmaler Charles Chaplin* ist am 30. Januar zu Paris im 66. Lebensjahre gestorben.

y. *Ernest Meissonier* ist, fast 76 Jahre alt, am 31. Jan. plötzlich einem Schlagflusse erlegen. Wir werden dem Leben und Wirken des ausgezeichneten Meisters einen ausführlichen Aufsatz in der Zeitschrift widmen.

A. L. *Budapest.* Am 22. Januar starb hier der Architekt *Nikolaus Ybl.* In ihm verliert die Hauptstadt und das Vaterland ihren Altmeister der Architektur. Technisch und konstruktiv vorzüglich geschult, schwang er sich vom Baumeister, der sein Handwerk verstand, durch unermüdliche Arbeit und rastloses Schaffen zum Künstler empor. Seine Thätigkeit umfasst ein halbes Jahrhundert. In diesem Zeitraum schuf der geniale Mann jene vielen Gebäude und Privatpaläste, die der realen Bestimmung stets entsprechend, — jene hervorragenden Monumentalbauten, deren Anlage, Gliederung und Gestaltung von künstlerischem Geiste durchdrungen, — dauernde Denkmale seines Schaffens sind. Die namhaftesten sind die Fóther Kirche, die gotische Franzstädter Kirche, die Leopoldstädter Basilika, das imposante Zollamtsgebäude, der zierliche Hochrenaissancebau der neuen Oper, der reizende Burgbazar. Er starb siebenundsiebzig Jahre alt als Ritter des Leopolds- und Franz Josephsordens, als Mitglied der Magnatentafel, Präsident des Ingenieur- und Architektenvereins u. s. w.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Maler Max Koner,* Lehrer an der Hochschule für die bildenden Künste in Berlin, hat den preußischen Kronenorden vierter Klasse erhalten.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Für die Ausgrabungen in Delphi,* die nunmehr auf Kosten der französischen Regierung unternommen werden sollen, hat die Budgetkommission der Deputirtenkammer 500000 Frs. bewilligt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Für die Berliner Nationalgalerie* ist ein Cyklus von Illustrationen zu Clemens Brentanos Chronika eines fahrenden Schülers von dem in Frankfurt lebenden Maler *W. Steinhausen* angekauft worden.

y. *Porträtmedaille für Rudolf Virchow.* Am 13. Okt. 1891 feiert *Rudolf Virchow* seinen siebzigsten Geburtstag. Es besteht der Wunsch und die Absicht, dem Gelehrten zu diesem Tage eine Ehrengabe zu überreichen. Hierzu ist in erster Linie eine goldene Porträtgussmedaille in Aussicht genommen. Dieselbe soll in ansehnlicher Größe (188 mm Durchmesser) von einem hervorragenden Künstler gefertigt werden. Jedem Mitgliede der Familie Virchows und, falls die Mittel dies erlauben, einzelnen wissenschaftlichen Instituten soll eine Bronzenachbildung der Medaille übergeben werden.

P. Sn. *Meißen.* Im Laufe des Jahres 1890 ist das berühmte Altargemälde im hiesigen Dome von dem Kustos der Dresdener Galerie *Theodor Schmidt* gereinigt und wiederhergestellt worden. Dargestellt ist darauf bekanntlich im Hauptbilde die Anbetung der Könige und auf den beiden Flügeln je ein Apostelpaar: Jakobus d. ä. mit Bartholomäus und Jakobus d. j. mit Philippus. In dem letzteren Joseph den Zimmermann sehen zu sollen, wie Schmidt meint, liegt außerhalb der Möglichkeit. Ebensowenig kann man ihm zustimmen, wenn er als Maler des Bildes (in Nr. 263 des Meißener Tageblattes) Friedrich Herlin, den Sohn des oberdeutschen Malers Hans Herlin, bezeichnet; das Meißener Dombild überragt an Freiheit in der Haltung und Bewegung der Personen, in der Wucht ihrer Charakteristik, in der Sicherheit und Freiheit der Zeichnung auch das Beste, was Herlin geschaffen hat. Wir bleiben daher vorläufig besser dabei, dass ein unbekannter deutscher Meister, der in die Schule der Niederländer gegangen ist, das Bild gemalt hat. Dagegen ist eine andere Vermutung Schmidts nicht von der Hand zu weisen. Er sagt: „Der ehrwürdige bartlose Greis im roten Mantel mit Hermelinkragen, der den goldenen Kelch und den pelzverbrämten Kurhut zu den Füßen Mariä hingestellt hat, ist ohne Zweifel Sigismund, Herzog zu Sachsen und Bischof zu Würzburg und Meißen, Sohn Kurfürst Friedrichs des Streitbaren, geboren am 28. Februar 1416, gestorben am heiligen Weihnachtstage 1457; er liegt im Dome zu Meißen begraben, seine Gruft ziert eine Bronzeplatte mit dem Reliefbilde in ganzer Figur im bischöflichen Ornate; die Züge ähneln hier völlig denen auf dem Bilde

Ohne Zweifel war dieser fürstliche Bischof der Besteller der Altartafeln, und dies nun so sicherer, als eine Anzahl der Meißener Bischöfe unter den heidnischen Slaven der Marken eifrig Mission betrieben hat. — Die Erneuerung des Bildes hat Herr Schmidt in geschickter und verständiger Weise besorgt.

AUKTIONEN.

W. In der *Versteigerung* von *C. G. Börner* am 23. Febr. wird zur Abwechslung — es kommen keine Werke der graphischen Künste vor — eine reiche Sammlung von Handzeichnungen und Aquarellen den Kunstfreunden geboten. Jeder Sammler weiß, dass Handzeichnungen berühmter Künstler ein besonderes Interesse darbieten, und schon durch den Umstand, dass jede Zeichnung ein Unikum ist, sind sie Gemäldesammlungen nahe verwandt. Ans verschiedenen Sammlungen stammend, deren jede einen besonderen Charakter trägt, konnten die Zeichnungen in mehreren Abteilungen geboten werden. So enthält der erste Abschnitt Arbeiten alter Meister (Nr. 1—407) und wir begegnen hier Blättern hervorragender Künstler aller Schulen, wie Raffael, G. Romano, Perugino, Rubens, Altdorfer, Dietrich u. a. Wenn der Katalog auch, allgemeinem Gebrauche folgend, die Namen der Künstler nach Angabe der früheren Besitzer beibehält und so alle Verantwortung von sich fern hält, wenn es darum immerhin möglich ist, dass manche Bezeichnung von Kunstkennern bestritten werden dürfte, so sind doch sehr viele Blätter dabei, die echt bezeichnet sind, oder den Charakter der Echtheit an sich tragen. Der zweite kleine Abschnitt (Nr. 408—434) enthält Vorzeichnungen alter Meister für Glasmalereien, und hier werden J. Walter von Assen, Burgkmair, Dietterlin, D. Lindmeyer, Nic. Manuel, Dirk van Staren u. a. genannt, alles Meister, deren Namen einen guten Klang hat. Wie dieser Abschnitt hat auch der folgende, Nr. 435—473 eine besondere Bedeutung für das Kunstgewerbe, da er Ornamentzeichnungen alter Meister enthält und ebenfalls viel Treffliches aufweist. Im letzten Abschnitt, Nr. 473—930, ist die neuere deutsche Schule fast vollzählig vertreten, und es fehlen selbst die Hauptmeister, wie Overbeck, Cornelius, Führich, Schnorr v. Carolsfeld, A. L. Richter, Genelli dabei nicht. J. A. Klein und J. C. Erhard sind durch eine reiche Anzahl ihrer Arbeiten vertreten.

z. *Auktion in Hôtel Drouot.* An wertvollen Antiquitäten wurden kürzlich im Hotel Drouot zu *Paris* versteigert eine Pesarofayence (nm 1530) 1106 Frs., eine andere Pesarofayence 1105 Frs., zwei Gourden aus alter Neverfayence 650 Frs. u. s. w. Auch die Elfenbeinschnitzereien erreichten ansehnliche Preise, so ein Zweitafelbildchen mit Passionsscenen Jesu unter „gotischen" Spitzbogen, 15. Jahrhundert, 845 Frs., ein zweites solches Dyptiqne, 800 Frs., zwei Brüsseler Tapisserien 'nach Kartons von Rubens, 2760 Frs., drei französische Tapisserien: „Die Königin von Saba vor Salomo" und zwei andere Salomonische Hofscenen mit der Königin von Saba, 8500 Frs. Der Gesamterlös der kleinen Liebhabersammlung betrug ungefähr 40000 Frs.

x. *Kunstauktion.* Eine ausgezeichnete und reichhaltige Sammlung von alten Kupferstichen, Ornamentblättern, Farbdrucken, nebst Zeichnungen und Holzschnittbüchern etc. der besten Meister in ausgewählten Exemplaren wird am 18. März und folgende Tage bei *Rud. Bangel* in Frankfurt a. M. versteigert. — Näheres besagt der circa 1500 Nummern enthaltende Katalog, welcher mit dem Lichtdruck eines seltenen Blattes von Bocholt geziert ist. — (Preis 50 Pf.)

ZEITSCHRIFTEN.

Christliches Kunstblatt. 1891. No. 1.
Alte Wandmalereien in Memmingen. Von Stadtpfarrer F. Braun. Hugo Bürkners Radirung nach dem Dresdener Altärchen des Jan van Eyck.

Die Kunst für Alle. 1891. Heft 9.
Georg Zala und das Denkmal der Arader Märtyrer. Von Th. v. Szana.

Bayerische Gewerbezeitung. 1891. Nr. 2.
Fayence- und Porzellanfabriken in Alt-Cassel. Von A. von Drach.

Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen. 1891. Heft 1.
Die Jugendgemälde A. Dürers. Von H. Thode. — Ausstellung von Werken der niederländ. Kunst, veranstaltet durch die Kunstgeschichtl. Gesellschaft in Berlin. VI. Die Delfter Fayencen. Von Fr. Lippmann. — Einige weniger bekannte Handzeichnungen Raffaels. Von Koepmann. — Zwei Entwürfe zum Sebaldusgrab. Von H. Weizsäcker.

The Magazine of Art. Heft 124. Februar 1891.
Current Art. Von Fr. Wedmore. — The proper Mode and Study of Drawing. II. Von W. Holman Hunt. — The portraits of John Buskin. Von H. Spielman. — The use of metal in bound books. Von S. T. Prideaux. — The late Sir Joseph Edgar Boehm. — John Warrington Wood. Von T. Wilmot.

Kunstwissenschaftliche Bücher

aus dem Verlage von **Joh. Ambr. Barth** in Leipzig.

Bartsch, A. Le Peintre-Graveur. 21 Bände kl. 8°. m. Tafeln. br. M. 141.—.
Neudruck, der ursprügl. Wiener Ausg. buchstäblich gleich

Bartsch, A. Catalogue de l'oeuvre de Rembrandt. 1880. M. 20.—.
Buchstäblich genauer Wiederabdruck der seltenen Ausgabe von 1797. Rembrandt ist im P.-G. nicht enthalten.

Andresen, A. Der deutsche Peintre-Graveur bis Ende des 18. Jahrh., im Anschluss an Bartsch etc. 5 Bde. gr. 8° M. 53.—.

Andresen, A. Die deutschen Maler-Radirer des 19. Jahrh. 5 Bde. M. 44.—.

Apell, A. Handbuch f. Kupferstichsammler od. Lexikon d. vorzügl. Linienstiche d. 19. Jahrh. mit Angabe d. Verleger u. Preise. N. gr. 8° M. 16.—.

Archiv f. zeichnende Künste, herausg. v. Naumann. 16 Jahrgänge in 7 Bänden mit Tafeln 1855—70 (statt M. 145.—) M. 75.—.
Mehr ist von dieser bes. für Kupferstichkunde wertvollen Zeitschrift nicht erschienen.

Passavant, Le Peintre-Graveur. 46 Bde. gr 8°. br M. 54.—.

Thienemann, Leben u. Wirken J. E. Ridingers nebst Verzeichn. s. Kupferstiche. M. 3 Nachträgen. M. 11.70.

Weigel, R. Kunstlagerkatalog, 35 Teile in 5 Bänden, geb. M. 40.—.
Seiner Reichhaltigkeit und Zuverlässigkeit halber ein Nachschlagebuch von bleibendem Wert.

Wibiral, Iconographie d'Antoine van Dyck. 1877. M. 12.—.

Vollständ. Verzeichnis kunstwissenschaftl. Werke aus dem Verlag von

J. A. Barth in Leipzig

kostenfrei. [320.

Kunst-Auktion von C. G. Boerner in Leipzig.

Montag den 23. März 1891.

Mehrere wertvolle Sammlungen von

Handzeichnungen und Aquarellen

alter und neuer Meister,

Glasmalerzeichnungen und Ornamentzeichnungen,

aus verschiedenem Besitz.

Der illustrirte Katalog gratis zu beziehen von der

332] **Kunsthandlung von C. G. Boerner in Leipzig.**

319] **Alte Kupferstiche,**

Radirungen. Holzschnitte etc. etc — Kataloge franko und gratis durch

Übernahme von Auktionen. **HUGO HELBING, MÜNCHEN** Christofstrasse 2.

Gemälde alter Meister.

Der Unterzeichnete kauft stets hervorragende Originale alter Meister, vorzüglich der niederländischen Schule, vermittelt aufs schnelleste und sachverständigste den Verkauf einzelner Werke, wie compl. Sammlungen und übernimmt Aufträge für alle grösseren Gemäldeauktionen des In- und Auslandes.

Berlin W., Potsdamerstrasse 3. **Josef Th. Schall.**

Verlag von **Fr. Wilh. Grunow,** Leipzig.

Geschichte der

Modernen Kunst

265] von

Adolf Rosenberg.

3 Bände. gr. 8°.

Preis für den Band 10 M. brosch., in Liebhaberhalbfranz gebunden 13½ M.

Kunstberichte [348

über den Verlag der **Photographischen Gesellschaft** in **Berlin.** In anregender Form von berufener Feder geschrieben, geben dieselben zahlreiche, mit vielen Illustrationen versehene interessante Beiträge zur Kenntnis und zum Verständnis des Kunstlebens der Gegenwart. Jährlich 8 Nummern, welche gegen Einsendung von 1 Mark (in Postmarken) regelmäßig und franko zugestellt werden. Die beiden ersten Jahrgänge, reich illustrirt und mit je einer Miniaturgravüre versehen, werden hübsch broschirt zum Preise von M. 1.50 geliefert. Inhalt von No. 5 des III. Jahrganges: **Hauptmomente aus Deutschlands Kriegen von 1866, 1870 71. — Neue Genrebilder.**

Einzelnummer 20 Pfennig.

! Photographien zu halben Preisen !

Circa 100 000 Originalphotogr. (kein Lichtdruck) nach berühmten mod. Meistern (Genre, Venusbilder, belles Dames, relig., landsch. Sujets etc.) von der Weltfirma Goupil & Co. in Paris, verkauft aufgezogen in vorzügl. schönen neuen Abdrücken

zur Probe: Kabinetformat pr. Dtzd. ℳ 6.—, Visitformat „ „ „ 3.—, Quartformat „ „ „ 10.—

An Händler bei Partiebezug hoher Rabatt!

Louis Ramlo, Kunstverlag, 327] **München,** Kapuzinerplatz 3.

Verlag von **E. A. SEEMANN** in Leipzig.

DER CICERONE.

Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens von **Jacob Burckhardt.**

Fünfte verbesserte u. vermehrte Auflage.

Unter Mitwirkung von Fachgenossen besorgt von **Wilhelm Bode.**

3 Bände.

brosch. M. 12.50; geb. in Kalikо M. 15.50

Die italienischen

Photographien

der ersten Photographien Italiens. Gemälde. Skulpturen. Architekturen. Kunstgewerbliches. Landschaften.

Vorzügliche Ausführung bei erstaunlicher Billigkeit.

Kataloge. — Auswahlsendungen Kunsth. **Hugo Grosser,** Leipzig.

[317c

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN, Heugasse 58. KÖLN, Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 16. 19. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ZUR VERBESSERUNG DES GESETZES ÜBER DAS URHEBERRECHT AN KUNSTWERKEN.

II.

Motive.

Zuvörderst muss es als sehr wünschenswert bezeichnet werden, die ganze das Urheber- bezw. Verlagsrecht behandelnde Gesetzgebung einer Revision zu unterziehen und auf die Grundlagen zurückzuführen, die das preußische Landrecht bietet.

Da indessen das Bessere des Guten Feind zu sein pflegt, und das leider ziemlich verunglückte Gesetz über das Kunsturheberrecht dringend der Verbesserung bedarf, so erscheint es ratsam, zunächst nur an dieses die bessernde Hand anzulegen, gleichzeitig aber auch, wenn irgend möglich, das Photographie-Urheberrecht in einer den thatsächlichen Gepflogenheiten entsprechenden Weise zu modifizieren. Denn da die photomechanischen Vervielfältigungsverfahren heutzutage eine große Rolle im illustrirenden Verlagsbuchhandel spielen, so wird der Gesetzgeber kaum umhin können, beide Gesetze im Zusammenhang zu behandeln und sie in Einklang zu bringen.

Das Gesetz vom 9. Januar 1876 leidet hauptsächlich an zwei Übelständen. Einenteils ist es gar zu schablonenhaft dem in mancher Beziehung auf ganz anderen Voraussetzungen beruhenden Gesetze über das litterarische Urheberrecht (vom 11. Juni 1870) nachgebildet, andernteils gewährt es so gut wie fast gar keinen Schutz gegen die rücksichtslose Ausbeutung fremden Eigentums durch zinkographische Reproduktion von Holzschnitten, Stichen und anderen Abbildungen, die sich unter dem Deckmantel der Bestimmungen des § 6 Absatz 4 vollzieht.

Diese allgemeinen Bemerkungen vorausgeschickt, ist zur Begründung der Abänderungsvorschläge im einzelnen folgendes anzuführen:

Die Überschrift würde den Gegenstand, um den es sich handelt, vielleicht treffender, zweifellos kürzer mit „Kunstwerken" statt „Werken der bildenden Künste" bezeichnen. Jedenfalls ist die schleppende Bezeichnung im gewöhnlichen Leben gar nicht üblich. Man spricht entweder von einem Kunstwerke (im Gegensatz zum Tonkunst- oder Dichtkunst-Werke) oder von einem Bildwerke. Der erstere Ausdruck verdient wegen seiner Gebräuchlichkeit im praktischen Leben den Vorzug.

§ 1 ist nur im Wortlaut verändert.

§ 1a entspricht dem § 7 des Gesetzes. Der Sinn dieses Paragraphen ist hier deutlicher ausgedrückt. Der Ausdruck „mittels eines andern Kunstverfahrens" ist ohne Frage sehr unglücklich gewählt.

Die reproduzirende Kunstthätigkeit, die in der Praxis des Verkehrs die Hauptrolle spielt und für das Verlagsgeschäft vorzugsweise in Frage kommt, ist hier gleich an dem Eingange des Gesetzes zu ihrem Rechte gekommen.

Auf diese Weise werden die nachfolgenden Bestimmungen verständlicher. Es ist übrigens zu erwägen, ob die reproduzirende (auf Vervielfältigung durch ein Druckverfahren berechnete) Kunst nicht besser für sich in einem besonderen Zusatze zu behandeln ist. Die gesetzliche Regelung der Sache würde dadurch sehr an Klarheit gewinnen.

§ 2 ist nur im Wortlaut verändert.

§ 3a. In diesem Paragraphen ist im Gegensatze zu dem bisherigen Gesetze der Grundsatz angenommen, dass das Recht der Vervielfältigung an der Sache haftet, wofern kein Vorbehalt gemacht ist.

Dieser Grundsatz hat stets bei allen zum Zweck der Vervielfältigung von dem Unternehmer (Verleger) bestellten oder diesem von einem Künstler angebotenen Originalzeichnungen, ebenso bei Holzschnitten, Stichen u. s. w. gegolten. Er gilt auch heute noch, trotz der entgegenstehenden Bestimmung des Gesetzes, die geradezu widersinnig ist.

Die Verkehrung dieses, auch in Frankreich und andern Ländern geltenden Grundsatzes in sein Gegenteil ist durch die Übertragung der Bestimmungen des Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken u. s. w., auf das in Rede stehende Gesetz verschuldet worden. Die Sachlage ist bei Kunstwerken aber eine wesentlich andere. Das Kunstwerk hat einen Eigenwert in sich selbst, im Gegensatz zu dem Manuskript, das erst durch Vervielfältigung verwertbar wird. Ist ein Kunstwerk mit der Absicht, aus der Vervielfältigung

Nutzen zu ziehen, geschaffen, so wird es in der Regel von dem Verleger erworben und bleibt nur ganz ausnahmsweise Eigentum des Künstlers, der mitunter auch (z. B. Hendschel, Alters) als Selbstverleger auftritt bezw. die Vervielfältigungen (Exemplare) durch einen Kommissionsverleger für eigne Rechnung verkaufen lässt. Ist das Kunstwerk aber nicht mit dieser Absicht geschaffen, findet der Künstler vielmehr in dem Verkauf des ihm geschaffenen Kunstwerks an einen Liebhaber oder einen Kunsthändler den eigentlichen Nutzen, so ist der Gewinn, der ihm aus der Verwertung des Vervielfältigungsrechtes erwächst, nur ein Nebengewinn, und dieser kann er sich durch einen Vorbehalt beim Verkauf auch bei der neuen Gestaltung des Gesetzes sichern. Ein solcher Nebengewinn ist auch in der Regel nur bei Gemälden mit figürlicher Darstellung, insbesondere bei Genrebildern zu erzielen. Jedenfalls bildet er im großen Ganzen die Ausnahme und nicht die Regel; der Gesetzgeber hat aber in erster Linie die Regel und nicht die Ausnahme zu berücksichtigen.

Der Grund, weshalb gerade die Künstler bei dem Zustandekommen des Gesetzes auf die Trennung des Vervielfältigungsrechtes von der Sache selbst hingewirkt haben, liegt darin, dass die Vervielfältigung sehr schnell und leicht durch ein photomechanisches Verfahren herbeigeführt werden kann und die photographischen Nachbildungen in einzelnen Fällen dem Verleger-Photographen einen erheblichen Gewinn bringen, der sich dadurch noch steigern kann, dass der Erwerber des unbeschränkten Vervielfältigungsrechts dieses an Holzschneider oder an Verleger illustrirter Blätter in Beschränkung auf die xylographische Vervielfältigung gegen eine Entschädigung abtritt. Die zu Handelszwecken vorgenommene photomechanische Vervielfältigung findet in den weitaus meisten Fällen gleich nach Vollendung des Kunstwerks, meist während der großen Kunstausstellungen statt, der Handelswert erschöpft sich aber in der Regel schon im Verlauf weniger Jahre.

Mit dem erwähnten Vorbehalt ist der Künstler imstande, den Nebengewinn ebenso gut zu wahren, wie es gegenwärtig durch eine gesetzliche Bestimmung geschieht, die den thatsächlichen Verhältnissen des Kunst- und illustrirenden Buchverlags nicht im entferntesten entspricht.

Etwas anders liegt die Sache freilich bei plastischen Kunstwerken. Hier kann die Form, das Modell, mitunter einen wesentlich höheren Wert darstellen als das Originalwerk. Immerhin dürfte auch hier der „Vorbehalt" den Vorzug vor der Trennung des Rechtes von der Sache verdienen. Übrigens liegt der Handel mit plastischen Kunstwerken der Hauptsache nach in den Händen von Bronzewarenfabrikanten oder Gipsgießern, deren Verhältnis zum Urheber sich besser nach dem Gesetze zum Schutze der Muster und Modelle regelt. Noch sei darauf hingewiesen, dass der Widersinn der Trennung des Rechtes von der Sache sich deutlich in der in § 8 Abs. 2 getroffenen Bestimmung kundgiebt. Darnach gleicht das Recht des Urhebers, wenn er es nicht *vor* dem Verkauf der Sache ausgeübt hat, dem Messer ohne Klinge, an dem der Griff fehlt.

§ 5. In Absatz 1 ist zur Verdeutlichung statt „Verfahren" „Kunst- oder technisches Verfahren" gesetzt.

In Absatz 2 ist eine Änderung im gleichen Sinne gemacht.

Absatz 3 ist nur im Wortlaut geändert.

In Absatz 4 ist auch der Rechtsnachfolger des Urhebers genannt.

Absatz 5 ist nur im Wortlaut verändert.

Da Verlagsverträge, wie sie zwischen Verleger und Schriftsteller üblich sind, im Kunstverlagshandel kaum vorkommen und hier das Motiv der *Verbesserung* bei neuen Auflagen ganz und gar fehlt, im Gegenteil die ersten Abdrücke den Vorzug vor späteren haben, so ist diese Bestimmung nur in Rücksicht auf den „Vorbehalt" des Vervielfältigungsrechts des Kunstwerks geboten.

§ 6. Ziffer 1—3 sind unverändert.

Ziffer 4 ist durchweg neu redigirt, da seine bisherige Fassung häufig zu Rechtsstreiten Veranlassung gegeben hat. Das Kunstwerk bezw. die Nachbildung eines solchen erscheint in Schriftwerken der bezeichneten Art nicht als zufälliger, dem ästhetischen Genusse dienende Beigabe, sondern hat hier dieselbe Bedeutung, wie die in § 43 des Gesetzes, betreffend das Urheberrecht an Schriftwerken etc., vom 11. Juni 1870 aufgeführten Zeichnungen und Abbildungen.

Das Erforderuis der Quellenangabe ist schärfer gefasst, damit die Anleihen, welche Verfasser oder Verleger bei fremden Verlagswerken ohne Wissen der Verleger machen, deutlicher wahrnehmbar sind, als es bisher meist der Fall war.

Auf die allem litterarischen Anstand hohnsprechende „illoyale" Konkurrenz, die mit Hilfe der Phototypie sich das Eigentum anderer zu nutze macht, ist schon eingangs hingewiesen. Diesem Unwesen durch eine gesetzliche Bestimmung zu steuern, wird sehr schwer sein, da bestimmte Grenzen zwischen dem Erlaubten und Verbotenen kaum zu ziehen sind. Deshalb empfiehlt es sich, dem Benutzer fremder Abbildungen eine verhältnismäßig geringe Entschädigungspflicht aufzuerlegen. Eine solche Bestimmung hat zweifelsohne den Vorzug, dass sie praktisch durchführbar ist, keine Zweifel über den Anspruch aufkommen lässt, zugleich aber der Verlagsthätigkeit als Förderungsmittel der allgemeinen Bildung keine nennenswerten Schranken entgegenstellt.

§ 7. ist durch 1a ersetzt.

§ 8. ist durch 3a ersetzt.

§ 9. Absatz 1 bleibt unverändert.

Absatz 2. Hier giebt der Ausdruck „welche veröffentlicht sind" zu Zweifeln Anlass. „Veröffentlichen" ist ein bei Kunstwerken ungewöhnlicher Ausdruck. Es können offenbar nur graphische Reproduktionen von Kunstwerken gemeint sein, denn nur diese „erscheinen" im Handel.

Der hier getroffenen Bestimmung ebenso wie der in Absatz 3 enthaltenen sieht man ihre Herkunft aus dem Gesetz vom 11. Juni 1870 deutlich an. Einen greifbaren Zweck haben beide Absätze nicht, sind aber auch ungefährlich.

§ 10. Dieser Paragraph ist Wort für Wort aus dem Gesetze vom 11. Juni 1870 (§ 14) herübergenommen, passt aber durchaus nicht auf die Verhältnisse des Kunstverlagshandels und wird am besten ganz in Fortfall gebracht.

§ 12. muss wegfallen, da er ganz und gar nicht mit den thatsächlichen Gepflogenheiten vereinbar ist. Er ist ebenfalls ohne genauere Prüfung der Berechtigung aus dem Nachdrucksgesetze herübergenommen.

§ 13. Hier ist naiver Weise der „Verfasser" aus dem Gesetze vom 11. Juni 1870 stehen geblieben. Er müsste nach Analogie des § 14 „Urheber eines Werkes der bildenden Künste" oder besser „Künstler" heißen.

§ 16. Absatz 2. Die Einschaltung „Kunstverlegern" bedarf keiner Motivirung.

§ 17. Die Fassung dieses Paragraphen lässt sich vorläufig nicht feststellen.

§ 18, 20 und 21. Die hier erfolgten Einschaltungen bedürfen keiner Motivirung.

WIENER KÜNSTLERHAUS.

Die jährlich wiederkehrenden Ausstellungen des *Aquarellistenklubs* erfreuen sich seit dem Bestehen des Vereins eines stets steigenden Rufes, und sind, was immer auf die Qualität des Gebotenen einen Rückschluss giebt, für die Künstler bereits zum guten Markt geworden. Der Zettel mit „Verkauft" ist hier nicht so sporadisch wie in den sonstigen großen Ausstellungen zu finden und diesem erfreulichen Umstande mag es auch wesentlich zu danken sein, dass sich eine größere Anzahl von Künstlern, zumeist vom Landschaftsfache, wieder mit Vorliebe der Aquarelltechnik bedienen. Auch heuer enthält die an zweihundert Nummern zählende Ausstellung viel Wertvolles und künstlerisch Eigenartiges, sowohl im Aquarell als in der für die Reproduktion neuestens sehr beliebten Gouachemalerei und dem Pastelle. Voran leuchtet der Obmann des Klubs *Ludw. H. Fischer,* mit einer ganzen Serie von Bildern aus Indien, die der Künstler auf seiner vorjährigen Orientreise an Ort und Stelle aufgenommen hat. Fesseln schon die exotischen Motive mit ihrer reichen, phantastischen Vegetation und der farbenprächtigen Architektur an und für sich, so wird das Interesse an denselben durch den gewandten künstlerischen Vortrag und die verschiedenartigen Stimmungen, in denen sie wiedergegeben sind, noch in hohem Grade gesteigert. Die Blätter reichen in ihrer Kraft und sonnigen Klarheit an Hildebrandt heran, nur ist Fischer in der Zeichnung ungleich präziser und geht tiefer ins Detail. Der Künstler kultivirt in letzterer Zeit fast ausschließlich das Aquarell, und wir können ihm dafür nur Beifall zollen, denn seine Wasserfarbenbilder standen von vorneweg vor seinen Ölgemälden, so Schätzenswertes er auch auf der Staffelei geleistet hat. — *Rud. Bernts* architektonische Aufnahmen aus dem südlichen Tirol sind ebenso reizend in der Detailzeichnung wie stimmungsvoll in der Gesamtauffassung; ein besonders gelungenes Blatt ist die schöne Perspektive des Kreuzganges zu Brixen. — Meisterhaft in der Ausführung und feinen malerischen Abtönung sind ferner *Hugo Darnauts* landschaftliche Bilder „Motiv aus Ybbs" und „Mährische Landschaft". In den Arbeiten dieses feinfühligen Künstlers ist ein steter Fortschritt zu verzeichnen.

Verwandt in der Wahl der Motive, aber prononcirter in den malerischen Beleuchtungseffekten ist *Ed. Zetsche,* der neben einigen größeren Aquarellen wieder eine Serie von „Ansichten aus der Umgebung Wiens" in Tusche (für den Holzschnitt) ausgestellt hat. In der malerischen Auffassung und flottem Vortrag reihen sie sich seinen früheren (ebenfalls für G. Westermann gefertigten) Aufnahmen würdig an. Für den Holzschnitt sind auch *W. Gause's* treffliche Gouachezeichnungen „Genrescenen aus dem Wiener Volksleben" u. a. bestimmt; wie überhaupt die Ausstellung diesmal mit Arbeiten in „Schwarz und Weiß" reichlicher bedacht und für die Beziehung der Künstleroriginale zur Reproduktion recht lehrreich ist. — Obenan steht hierin ohne Frage *René Reinicke,* dessen Kunst und Künstlerleben erst in einem der letzten Hefte der Zeitschrift eine eingehende Besprechung erfahren hat. Reinicke ist höchst feinfühlig in der Darstellung der modernen Gesellschaftstypen und versteht es besonders Frauenanmut in sinniger Zartheit wiederzugeben. Seine zumeist grau in grau, oder nur mit einem zarten Hauch von Farbe belebten Bilder (in Öl und Tusche) sind in der That geistvolle „Spiegelbilder" nach der Wirklichkeit, voll Anmut und Charakteristik. Wie sehr die photographische Kammer unseren jüngeren Malern die Wirklichkeit näher gerückt hat, darüber wird wohl später einmal unparteiische Rückschau zu halten sein; vorläufig danken wir den geheimen Trockenplatten in den Ateliers ein entschiedeneres Vergessen der akademischen Gipse und zugleich ein freudigeres Vertiefen in die intimeren Reize der Natur. Bilder, wie „Der Kuss", „Aprilwetter", „Auf der Modelltreppe" erheben sich durch ihren geistigen Gehalt weit über die bloße Illustration; es sind künstlerisch durchgeführte Genrebilder, die jedes für sich auch ohne Text sprechen. Als anatomisches Kuriosum bei den Frauengestalten Reinickes, Schlittgens und anderen süddeutschen Illustratoren ist übrigens neuestens eine auffällige Kurzbeinigkeit zu verzeichnen; diese steht zu Thumanns langarmigen Spreeschönen in gradezu oppositionellem Gegensatz. — Unter den übrigen landschaftlichen Bildern ragen besonders die größeren Aufnahmen aus Salzburg von *Hans Wilt* hervor; darunter eine überaus farbensatte Ansicht des unvergleichlichen Petersfriedhofes bei Morgenbeleuchtung. — *Heinr. Tymec* wendet sich

mit viel Glück zur Stimmungsmalerei, wie dies namentlich seine schön komponirte Landschaft mit dem barmherzigen Samariter bezeugt, während *Max Suppantschitsch* und *H. Starke* die koloristische Kraft des Aquarells zu Effekten der Öltechnik zu steigern suchen. — Von den Wiener Künstlern fallen noch besonders die Arbeiten von *Hermann Giesel*, *J. Sturm* und *Lad. Petrowitsch* ins Auge, von letzterem die interessante „Darstellung eines Wiener Geschäftshauses (Theyer und Hardtmuth) vom Jahre 1733 bis 1886" in sechs Bildern, in Zeitintervallen von je dreißig Jahren. Als treue Gäste der Aquarellausstellung erschienen wieder *E. Roesler*, *Bompiani*, und *Bazzani* aus Rom mit trefflichen Blättern, und nicht minder Lobenswertes ist über die Leistungen unserer heimischen Malerinnen: *Marie v. Egner*, *Rosa Mayreder*, *Ernestine v. Kirchsberg*, *Jos. Swoboda* und *Charlotte Lehmann* zu sagen. Weniger zahlreich als sonst sind diesmal Pastelle ausgestellt, darunter aber ein seelenvoller weiblicher Studienkopf von *Lenbach* und zwei meisterhafte Doppelporträts von *C. Fröschl*.

J. L.

KUNSTHISTORISCHES.

*** *Über die dem Michael Wohlgemuth zugeschriebenen Gemälde im Huldigungszimmer des Rathauses zu Goslar* macht Gymnasialoberlehrer Dr. *M. Holscher* in Goslar im „Hannov. Courier" folgende Mitteilungen, durch welche der Autorschaft Wohlgemuths auch die urkundliche Stütze entzogen wird. Herr Dr. Hölscher schreibt: „Bekanntlich war es Dr. Kratz aus Hildesheim, welcher der Ungewissheit über die Herkunft der allerseits bewunderten Wandgemälde ein Ende machte, indem er am 3. September 1858 die Kunstwelt mit der Nachricht überraschte, es sei aus dem von ihm aufgefundenen Goslarischen Kämmereiregister von 1501 unwiderleglich zu ersehen, dass kein anderer als der Meister Michael Wohlgemuth selbst der Maler der fraglichen Wandgemälde sei. Nach jenem Register sei nämlich im Jahre 1501 Michael Wohlgemuth unter die Goslarischen Brauer aufgenommen worden, „also", fährt Dr. Kratz fort, „muss damals der Meister in Goslar geweilt haben. Was sollte ihn aber anders nach Goslar geführt haben, als die Ausführung dieser Bildwerke? Und warum sollte er sich gerade unter die Bürger und Brauer Goslars haben aufnehmen lassen? Mitglied dieses Kollegiums zu sein, wurde vor Zeiten als hohes Ehrenamt angesehen; dazu standen Goslar und Nürnberg in engster Verbindung, und deshalb erklärt es sich auch, weshalb Wohlgemuth von da nach Goslar berufen wurde, um die Ausmalung des gemannten Saales zu übernehmen." Erklärlicherweise rief diese von niemandem bezweifelte Entdeckung berechtigtes Aufsehen hervor, und niemand, der Goslar besuchte, unterließ es, das „neuentdeckte" Kunstwerk sich zeigen zu lassen. Nachdem nun aber die neuere Kunstkritik, voran H. Thode, immer lauteren Widerspruch gegen die Kratzsche Entdeckung erhoben hat und infolgedessen immer dringendere Bitten an mich ergehen, über die Sache mich zu äußern, sehe ich mich veranlasst, mit Genehmigung des hiesigen Magistrats zur Ehre der Wahrheit die ganze „glänzende" Schlussfolgerung des Dr. Kratz zu beseitigen. In dem von ihm angezogenen Kämmereiregister steht nämlich weiter nichts als: Van inkomenden Cruwern. V M. (5 Mark) Nickel (nicht Mickel oder Michel) Wohlgemoet", und dieser Nickel Wohlgemoet ist ohne Zweifel nach vorliegenden Urkunden Goslarischer Bürger und Vorsteher der Frankenberger Gemeinde gewesen. Für diejenigen, welche sich dafür interessiren, will ich gleich bemerken, dass auch die Aufstellung des Dr. Kratz bez. der prächtigen Holzschnitzereien im demselben Huldigungszimmer nicht minder anfechtbar ist." — Nach einem uns zugegangenen Rundschreiben gebührt das Verdienst diese Frage gelöst zu haben, Herrn Dr. *Bertram*, Bibliothekar an der Bibl. Severina in Hildesheim, welcher auf Veranlassung des Herrn Oberlehrer *Engelhard* in Duderstadt den Kratzschen Nachlass durchsah und diesem die obigen Mitteilungen schon am 25. Januar machte. Herr Dr. Engelhard wandte sich, um jeden Zweifel zu beseitigen, mit der Bitte an Herrn Dr. *Hoelscher*, Kratzens Abschrift in Goslar mit dem Original zu vergleichen, worauf dieser, statt der Bitte nachzukommen, die Notiz im Hann. Courier am 9. Febr. veröffentlichte.

TODESFÄLLE.

*** *Der französische Landschaftsmaler Achille Benouville* ist am 8. Februar zu Paris im 76. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Zum Direktor der Antwerpener Kunstakademie* ist an Stelle des verstorbenen Charles Verlat der Geschichtsmaler *Albert de Vriendt* ernannt worden.

*** *Der Maler und Radirer Karl Koepping*, Vorsteher des Meisterateliers für Kupferstich an der Berliner Kunstakademie, hat den Professortitel erhalten.

*** *An Stelle Meissoniers* hat die Akademie der schönen Künste in Paris den Architekten *A. N. Breilly* zu ihrem Präsidenten und den Bildhauer *Paul Dubois* zum Vizepräsidenten gewählt. — Kaiser Wilhelm II. hat aus Anlass des Todes Meissoniers ein Beileidsschreiben an den französischen Botschafter Herbette in Berlin gerichtet, das dieser an den Minister Ribot übersandte, der es dem Präsidenten der Kunstakademie übermittelte.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Für die Münchener Jahresausstellung* ist folgende Jury gewählt worden: a) Sektion für Malerei: Gustav Bauernfeind, J. F. Engel, Keller (Reutlingen), Hugo König, Guido v. Maffei, Wilhelm Marc, Joseph Munsch, Robert Pötzelberger, Emil Rau, Philipp Röth, Adolf Stäbli, Franz Stuck, Wilhelm Trübner, Fritz v. Uhde, Wilhelm Velten; b) Sektion für Bildhauerei: Joseph v. Kramer, Otto Lang, Prof. Jakob Unger; c) Sektion für Architektur: Joseph Bühlmann, Jul. Hoffmann, Heinrich v. Schmidt; d) Sektion für vervielfältigende Kunst: Johann Bankel, Peter Halm, Adolf Wagenmann.

*** *Der Hauptvorstand der allgemeinen deutschen Kunstgenossenschaft*, als welcher zur Zeit der Vorstand des Vereins Berliner Künstler fungirt, hat nach reiflicher Prüfung der Verhältnisse beschlossen, von einer Beteiligung an der durch Herrn John K. Whitley vertretenen *deutschen Ausstellung in London* Abstand zu nehmen.

H. A. L. *Das neue Museum der Gipsabgüsse im Albertinum zu Dresden* ist am 27. Januar dem Besuche des

Publikums eröffnet worden. Es befindet sich im zweiten Obergeschoss des ehemaligen, zu einer Kunsthalle umgewandelten Zeughauses, zu welchem man durch ein in den heitersten Farben prangendes Treppenhaus gelangt, das als Ganzes in seiner Wirkung erst beurteilt werden kann, wenn die von *Hermann Prell* in Berlin für dasselbe entworfenen Deckengemälde zur Ausführung gelangt sein werden. Die Aufstellung in den meisten großen Sälen, welche durch schräges Oberlicht vortrefflich beleuchtet werden, ist in jeder Hinsicht gelungen und zeigt, dass der gegenwärtige Leiter des Museums, Herr Professor *Georg Treu*, der soeben durch Verleihung des Ritterkreuzes vom königl. sächsischen Verdienstorden ausgezeichnet worden ist, nicht nur in wissenschaftlicher Beziehung Hervorragendes zu leisten versteht, sondern namentlich auch in künstlerischer Hinsicht allen Anforderungen des Geschmackes und der Schönheit entsprochen hat. Mit besonderem Danke muss anerkannt werden, dass jedes der aufgestellten Kunstwerke mit einer Inschrift versehen ist, die in völlig ausreichender Weise über den dargestellten Gegenstand, über seinen Urheber und den Aufbewahrungsort des Originals Auskunft giebt. Zahlreiche Photographien, Holzschnitte und anderweitige Abbildungen sorgen dafür, dem Publikum Aufschluss über die ursprüngliche Aufstellung und Anordnung der Kunstwerke zu gewähren. In wissenschaftlicher Hinsicht bietet der große Olympiasaal hervorragendes Interesse dar, da in ihm zum erstenmal die Resultate von Treus Forschungen über die beiden Giebel des Zeustempels in Olympia uns vor Augen geführt werden und mehr als hundert Bruchstücke hier in Dresden neu in die Figuren eingepasst worden sind. Der Freund unserer vaterländischen Kunst aber wird seine besondere Freude haben, wenn er die im hinteren Teile des Museums gelegenen Räume betritt, welche Abgüsse von mittelalterlichen Werken der Plastik enthalten und durch den Abguss der Goldenen Pforte zu Freiberg, dem einzigen, der bis jetzt hergestellt worden ist, ihren glanzvollen Abschluss erhalten. Dresden kann stolz sein, ein so schönes und lehrreiches Gipsabgussmuseum zu besitzen, das an Reichhaltigkeit, nicht aber durch geschmackvolle Aufstellung nur noch durch die Berliner Sammlungen in Deutschland übertroffen werden dürfte. — Um einen passenden Schmuck zur Bekrönung des Albertinums zu erhalten, erlässt die Generaldirektion der königl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft soeben ein *Preisausschreiben* an alle sächsischen Künstler, dessen nähere Bedingungen bei der Centralstelle für Hochbau, Dresden, Annenstraße 17, unentgeltlich zu erfahren sind. Die Skizzen sind bis zum 1. Juni 1891 an die Direktion der königl. Skulpturensammlung im Albertinum zu Dresden einzureichen. Zu Preisrichtern sind ernannt worden die Herren Geh. Oberbaurat *Canzler*, Bildhauer *Robert Diez*, Bildhauer *H. Epler*, Prof. Dr. *J. Schilling* und Direktor Prof. Dr. *Treu*. Es werden drei erste Preise zu je 400 M. und drei zweite Preise zu je 300 M. gewährt. Die preisgekrönten Entwürfe werden Eigentum der königl. Generaldirektion.

H. A. L. In den Ausschuss für die diesjährige *Berliner internationale Kunstausstellung* wurden von Dresdener Künstlern gewählt: die Maler Prof. *Kießling* und *Max Feitz*, die Bildhauer *Bäumer* und *Robert Diez* und der Architekt Baurat *Lipsius*.

*** *An der Berliner internationalen Kunstausstellung* werden sich voraussichtlich auch französische Maler und Bildhauer beteiligen. Eine offizielle Beteiligung von seiten der Regierung ist zwar abgelehnt worden, weil es sich um ein Privatunternehmen handelt; aber es verlautet, dass privatim Schritte unternommen werden, um französische Künstler zur Beschickung der Berliner Ausstellung zu veranlassen. Zum Zwecke einer Besprechung mit dem Berliner Komitee ist der französische Maler E. Detaille in Berlin eingetroffen.

H. A. L. *Das Museum des königl. sächsischen Altertumsvereins* im Palais des Großen Gartens zu *Dresden* soll nach einem Beschluss des Vereins vom 2. Februar erweitert und dem Publikum unentgeltlich geöffnet werden. Da die Ausführung dieses Planes eine größere Summe erforderlich macht, will sich der Verein mit der Bitte an die königl. Staatsregierung wenden, ihm anstatt 900 künftig 4000 M. für seine Zwecke zu bewilligen.

x. *Kunstausstellung in Mailand.* Vom 1. Mai bis 30. Juni soll in Mailand in der Brera eine Kunstausstellung, veranlasst von der königl. Akademie der schönen Künste, stattfinden, zu welcher Kunstwerke aller Nationen angenommen werden. Anmeldung vom 1. Februar bis 15. März ist nötig, da die Annahme der Werke (vom 1. bis März) sonst nicht erfolgt. Anfragen sind an den Sekretär Dr. *Giulio Carotti* in Mailand zu richten. Zulässig sind Ölgemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Skulpturen und Kunstdrucke (incisioni). Für Werke *italienischen* Ursprungs ist mit der Ausstellung ein Wettbewerb verbunden; drei Preise von je 4000 Lire sind vom Könige Umberto, drei ebensolche von Herrn *Saverio Fumagalli* und einer von derselben Höhe von *Anton Garavazzi* ausgesetzt. Ähnliche Ausstellungen sollen alle drei Jahre am gleichen Orte stattfinden.

— x. Dieser Tage beginnen *die westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine* ihren diesjährigen Turnus mit der Ausstellung in *Hannover*; es folgen dann die Städte *Magdeburg, Halle, Dessau, Gotha* und *Kassel*, woselbst der Turnus anfangs November schließt. Der *Cyklus der westlich der Elbe verbundenen Kunstvereine* ist zur Zeit eine der kaufkräftigsten derartigen Verbindungen; ist doch der Verkauf von Kunstwerken in demselben im letzten Jahrzehnt allmählich auf das Doppelte gegen früher gebracht worden. Es wurden 1890 im Cyklus Kunstwerke im Wert von 222140 M. abgesetzt, während 1889 in den auch heuer wieder ausstellenden Städten sogar für 234845 M. verkauft wurden. Fällt auch der Löwenanteil an diesen für Wanderausstellungen gewiss ungewöhnlich hohen Verkäufen auf die großen Städte des Cyklus, so haben doch auch die kleineren Vereine mit Verkäufen von durchschnittlich 20000 M. in ihren kurzen vierwöchentlichen Ausstellungen verhältnismäßig beträchtliche Mittel der Kunst und den Künstlern zuzuführen verstanden.

H. A. L. Nach einem Beschluss der Dresdener Kunstgenossenschaft vom 28. Januar soll im Jahre 1892 in Dresden eine *dritte internationale Ausstellung von Aquarellen, Pastellgemälden, Handzeichnungen und Radirungen* veranstaltet werden. Dieser Beschluss ist mit um so größerer Genugthuung zu begrüßen, je weniger bei dem Mangel eines größeren Ausstellungslokals daran gedacht werden kann, die schon im vorigen Jahre fortgefallene akademische Kunstausstellung in diesem und dem nächsten Jahre wieder aufzunehmen.

P. *Halle a. S.* Im Jahre 1890 hat sich laut Jahresbericht der Inventarbestand des *„Stadtmuseums für Kunst und Kunstgewerbe“* um 10 Gemälde, 5 plastische Werke und 114 Kunstblätter vermehrt. In einer Reihe von Sonderausstellungen wurden den Besuchern interessante Folgen von Radirungen, Photographien, Aquarellen und Zeichnungen vorgeführt, so dass das Museum fortwährend Anregung und Belehrung bot. In dem begonnenen Jahre wird das Museum einen ansehnlichen Zuwachs an kunstgewerblichen Arbeiten

erfahren, indem eine große Anzahl orientalischer Gegenstände aus dem Nachlasse des Herrn *Paul Riebeck* in die Sammlungen übergeführt werden sollen, zu deren Aufnahme bereits drei Zimmer hergerichtet werden.

DENKMÄLER.

*** *Die Errichtung eines Denkmals der Kaiserin Augusta in Baden-Baden* ist vom Stadtrat beschlossen worden. Es wird von dem Bildhauer *Kopf*, ähnlich dem von demselben Künstler geschaffenen Denkmal des Kaisers Wilhelm vor der Trinkhalle, ausgeführt und in der Lichtenthaler Allee aufgestellt werden.

*** *Eine Marmorbüste der Kaiserin Augusta von B. Römer* ist von Herrn vom Rat in Berlin der dortigen Nationalgalerie zum Geschenk gemacht worden.

*** *Zur Errichtung eines Wilhelm Telldenkmals in Lausanne* hat ein Finanzmann der Stadt 100000 Frs. überwiesen. Das Denkmal soll von dem französischen Bildhauer *Antoine Mercié* ausgeführt und bereits im Mai enthüllt werden.

*** *Die Ausführung des Denkmals der Brüder Grimm in Hanau* ist nunmehr von seiten des Komitees dem Professor *S. Eberle* in München für den Preis von 80000 M. übertragen worden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

— z. *Marienkirche zu Thorn.* Bei einer Ende Januar angestellten Untersuchung wurden, der „Th. Ostd. Ztg." zufolge, im Innern der Kirche unter der weißen Tünche Spuren von früheren Bemalungen sichtbar, und zwar erschien zunächst eine grüne Farbe. Nach einer Handschrift wurde die Kirche im Jahre 1722 „rund umbher und an den Pfeilern mit neu- und schöngemahltem grünem Teppich ausgezieret." Unter der grünen Farbe traten noch andere Farben zu Tage. Das genannte Blatt spricht den Wunsch aus, dass die letzteren Farben, vielleicht noch die Reste einer mittelalterlichen Bemalung, von sachverständiger Seite untersucht würden.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

(Bei der Redaktion der **Zeitschrift für bildende Kunst**, bezw. des **Kunstgewerbeblattes** eingegangen.)

Bole, Franz, Raffaels Wandgemälde: „Die Philosophie", genannt „Die Schule von Athen". (Brixen, Weger.) M. 1. 20.

Dehio, G., und **G. v. Bezold,** Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Vierte Lieferung. (Taf. 211—262). (Stuttgart, Cotta.)

Graef, Aug., Musterzeichnungen von Möbelverzierungen und Holzschnitzarbeiten. 2. Aufl. 1. Lief. (Weimar, Voigt.) M. 7. 50.

Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst etc. zu Emden. IX. Bd. Heft 1. (Emden, Haynel.)

Kissel, Clemens, Wappenbuch des deutschen Episcopates. (Frankfurt a. M., Rommel.) M. 4. 50.

ZEITSCHRIFTEN.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1890. Heft 11.
Die Hedwigsglaser. Von E. v. Czibak. — Elfenbeinrelief des 14. Jahrh. im Musée Cluny zu Paris. Von Schnütgen. — Holzgeschnitzter Baldachin, flandrisch, Anfang des 16. Jahrhunderts. Von Schnütgen.

Die Kunst für Alle. 1891. Heft 10.
Die Karlsruher Landschafterschule. Von Fr. Pecht.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 404. 1. Februar 1891.
La Victoire de Samothrace. Von S. Reinach. — François Rude (Forts.) Von L. de Fourcaud. — Thomas Lawrence et la Société anglaise de son temps. Von T. de Wyzewa. — L'Art décoratif dans le Vieux Paris. (Forts.) Von A. de Champeaux. — Le Grand Retable de Six-Fours. Von André Pératé. — Une nouvelle source de documents sur les Artistes dijonnais du 15 siècle. (Forts.) Von B. Prost.

L'Art. No. 641. 1. Februar 1891.
Les Salonniers depuis cent ans. (Forts.) Von Ph. Audebrand. — Le Musée Guimet et les Religions de l'Extrême-Orient. Von C. Gabillot. — L'Éclairage des salles de spectacle au 18. siècle. Von H. d'Allemagne.

Hirths Formenschatz. 1891. Heft 2.
Nr. 17. Marmorstatue des sitzenden Paris im Vatikan zu Rom. — Nr. 18. Christus am Kreuz. Von Dürer. — Nr. 19. Bildnis der Lady Elisabeth Vaux. Von H. Holbein d. J. — Nr. 20. Der jugendliche Johannes der Täufer. Von Andrea del Sarto. — Nr. 21. Die heil. Jungfrau mit dem Jesuskaben auf dem Schosse. Von Tizian. — Nr. 22. Der jugendliche Johannes der Täufer. Von Michelangelo. — Nr. 23. Italienische Fayenceschüssel. — Nr. 24. Gruppe von Gefässen. Von Joachim von Sandrart. — Nr. 25. Das innere einer Wirtsstube. Von Michael Sweerts. — Nr. 26. Aus der „Flucht nach Ägypten". Von Tiepolo. — Nr. 27. Zwei Landschaftsbilder. Von J. B. le Prince. — Nr. 28. Venus und Cupido in der Schmiede des Vulkan; Bacchanale von Satyren, Frauen und Bacchantinnen mit den drei Grazien. Originalradirungen von M. J. Schmidt. — Nr. 29 u. 30. Der Liebesschwur. Von Fragonard. — Nr. 31. Zwei Supportbilder in Wasserfarben. Von Bachelier. — Nr. 32. Bildnis der Miss Bingham. Von Reynolds.

Bayerische Gewerbezeitung. 1891. Nr. 3.
Fayence- und Porzellanfabriken in Altkassel. (Forts.) Von A. v. Drach. — Gewerbliches Zeichnen im Zusammenhalte mit der Nürnberger Zeichenausstellung. Von J. A. Kluger.

Zeitschrift d. bayer. Kunstgewerbevereins. 1891. Nr. 1. 2.
Mittelalterliche Wohnungsausstattung und Kleidertracht in Deutschland. Von F. F. Kreil. — Bosnische Tauschirarbeiten. Von O. v. Falke.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Hengasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 17. 26. Februar.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 20 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EIN UNBEKANNTES BILD VON LUCAS CRANACH D. Ä. — ALTE GEMÄLDE IM SCHLOSSE ZU ENNS.

Es wären genug Nachträge zu geben zu den Verzeichnissen der Werke des älteren *Cranach*, welche Heller und Schuchardt in ihren Büchern zusammengestellt haben. Als kleinen Beitrag zu jenen Nachträgen will ich im Folgenden ein Bildchen veröffentlichen, das ich in der Litteratur nicht erwähnt gefunden habe und von dem ich auch sonst annehmen darf, dass es selbst in den Kreisen der Kunstgelehrten noch ganz unbekannt ist.

Das Bild gehört der Landgräfin Karoline von Fürstenberg, geborenen Fürstin Auersperg in Wien und wurde mir im vorigen Jahre zum Studium freundlichst für einige Tage überlassen. Dargestellt ist das letzte *Abendmahl*, also ein Gegenstand, der sonst auf Cranachschen Bildern selten beobachtet ist. Unser Bildchen misst 0,26 in der Breite, 0,195 in der Höhe und ist auf ein dünnes Rotbuchenbrettchen gemalt. Die Anordnung des Ganzen wird durch die Stellung des langen Speisetisches parallel mit der Bildfläche im allgemeinen bestimmt. An der Schmalseite links sitzen Christus und Johannes. Dieser lehnt sein Haupt auf den Heiland. Auf einer Bank, die im Vordergrunde der Langseite des Tisches entsprechend aufgestellt ist, sitzt links Judas. Ihm reicht Christus das Brot. Neben Judas sitzt ein anderer Jünger, der aus einer Zinnkanne Wein in einen Becher gießt. Rechts ein anderer Jünger, der ein grünes Warzenglas in der Hand hält. An der Schmalseite rechts sitzen drei von den Jüngern; zunächst dem Beschauer einer, der einen ganz gewaltigen Zug aus einem Zinnkruge thut. Im Mittelgrunde an der zweiten Langseite des Tisches sitzen vier andere Jünger. Ein weiterer (der zwölfte) kommt von rechts herbei und bringt eine Flasche. Im äußersten Vordergrunde steht rechts ein kupferner Weinkühler und darin eine zinnerne Feldflasche. (Ein sehr verwandtes Motiv benützt auch der Sohn Lucas auf seinem Altarbilde in der Hofkirche zu Dessau.) Judas hat den Geldbeutel an der Seite hängen; die übrigen Jünger sind ohne Attribute geblieben. Hintergrund schwarz.

Das Monogramm und die Jahreszahl 1539 findet man links unten an der Bank. (Vergl. das Faksimile.)[1] 1539 Auf der Rückseite befindet sich das moderne Siegel der Herrschaft Enns.

Die Erhaltung des farbenfrischen Werkes ist eine vorzügliche, an allen wesentlichen Stellen tadellose. Auf den älteren Cranach selbst weist die Sorgsamkeit der Ausführung. Auch das Monogramm und die Jahreszahl haben jenen Ductus, der ihnen auf den eigenhändigen Werken des Meisters zukommt. Die Form des Monogrammes ist die, wie sie Cranach etwa zwischen 1533 und 1540 zu zeichnen pflegte. Vor 1533 zeichnete er die Schlangen mit aufgerichteten Flügeln, in den vierziger und fünfziger Jahren mit liegenden Flügeln. Das Monogramm auf

1) Zu diesem muss ich insofern eine Erläuterung geben, als durch ein Missverständnis sowohl das Krönchen auf dem Kopf der Schlange als auch der kleine Stein des Ringes beim Retouchiren verloren gingen. Die all zu dicken oberen Querstriche der 3 und der 5 sind schon durch einen Fehler der Pause bedingt. Die Stellung der Flügel, derenwegen ich das Faksimile herzeichnete, ist richtig.

dem kleinen Abendmahl vertritt die Übergangsform. Dass sich in den Weimarer Kammerrechnungen von 1539 (soweit sie Schuchardt I, 121 ff. mitteilt) keine Erwähnung der kleinen Darstellung findet, beweist nicht das mindeste gegen die Echtheit unseres Bildchens. Zu bemerken wäre hier etwa noch, dass das Abendmahl ehemals (um 1840) in fürstlich Auerspergschem Besitz war, wie das aus einem handschriftlichen „Catalog der Fürst Vincenz Auerspergischen Gemälde" hervorgeht, der sich aus jener Zeit erhalten hat. Beigefügt ist die Bemerkung „restaurirt."

Für die weiteren Kreise der Bilderfreunde dürfte die Bemerkung von Interesse sein, dass Cranachs kleines Abendmahl im allgemeinen zu einem Bilderbesitz gehört, dessen größter Teil gegenwärtig im *gräflich Fürstenbergschen Schlosse zu Enns* bewahrt wird.

Ich habe die Bilder vor einiger Zeit, wenn auch nicht eingehend studirt, so doch aufmerksam angesehen. Einige derselben möchte ich hier namhaft machen. Von Bedeutung ist ein großes Schlachtenbild von *Hughtenburg*, das links unten die Bezeichnung „*I. V. Hughtenburg*, aufweist und sehr wohl erhalten ist. Ungefähr im Jahre 1849 wurde das Bild in Prag durch G. Kratzmann restaurirt. (Nach einem erhaltenen Dokument, das auch die Dimensionen mit „5' hoch, 6' 11" breit" angiebt.) Eine Kreuzabnahme, ein Breitbild mit lebensgroßen Figuren, könnte von *Ger. Seghers* oder Quellinus sein. Sicher zu bestimmen sind drei interessante Bilder von *Johannes Thomas*. Eines bringt Silens Triumphzug zur Darstellung (bez.: „Joannes Thomas | fecit | 1677"), das Gegenstück zeigt die Hochzeit des Neptun (nach dem Augenmaß über 1 Meter breit und 0,80 hoch). Beide sind figurenreiche Bilder, die den talentvollen aber nicht selbständigen Meister sehr bezeichnend vertreten mit seiner mannigfachen Karnation, seinen wenig feinen Gesichtstypen, seinem etwas stumpfen Kolorit. Der Rubensnachahmer wird in ihm ziemlich deutlich auf dem dritten Bilde mit der Bezeichnung „Joannes Thomas fecit 16 . .", das Perseus und Andromeda darstellt. Ein gleichzeitiger Holländer *Jakob Toorenvliet* ist hier durch ein großes Bild vertreten, das man neben seinen meist kleinen Werken, die in vielen Galerien zerstreut sind, als ein Hauptbild bezeichnen muss. Etwa mitten im Bilde sitzt ein Kesselflicker, welchem eine Magd ein Kasserol zum Ausbessern überbringt. Er trägt einen fleischroten Rock und graue Beinkleider, die Magd eine zinnoberrote Jacke und einen hellblauen Rock, alles von jener Helle des Tones, welche diesen Meister charakterisirt. Unten mitten die echte Bezeichnung „J Tooren vliet Inv. et F. A° 1669". (Der wagerechte Strich des T ist durchs J gezogen.) Das Bild ist etwa 0,90 hoch und 0,45 breit. Von demselben Meister dürfte auch die Darstellung eines Marktes sein, ein verhältnismäßig großes Breitbild von flüssiger, ziemlich breiter Malweise. Von *J. de Winghe* finden wir in Enns eines jener Bilder, auf denen er darstellte, wie Apelles die Kampaspe als Venus malt. Im Mittelgrunde gewahrt man Alexandern, der die Scene überwacht, was sehr zweckmäßig erscheint, da Eros das Herz des Malers nicht belanglos verletzt. Das Bild in Enns stimmt, soweit meine Erinnerung zuverlässig ist, in allem Wesentlichen mit einem der beiden signirten De Winghes im Belvedere überein (mit Nr. 1395). Vermutlich ist das Bild in Enns eine Atelierwiederholung oder eine alte Kopie des erwähnten Bildes im Belvedere. Ich fand keine Bezeichnung beim raschen Suchen, konnte aber erkennen, dass ich ein nicht modernes Bild vor mir habe. Das Bild zu Enns weist mit seiner Provenienz im allgemeinen auf Prag hin. In Prag aber hat sich seiner Zeit das entsprechende Venusbild des Belvedere von De Winghe befunden, das in der Zeit zwischen 1718 und 1783 nach Wien gekommen ist. Vorher mag es in Prag kopirt worden sein. Auf einem Bilde mit den drei Marien am Grabe von einem niederländischen Manieristen um 1630 fand ich die Bezeichnung „V. Saulen", die mir nicht geläufig ist. Etwa halb lebensgroße Figuren, Eichenholz [1]). Der Richtung des Frans Floris gehört ein Bild mit dem leidenden Hiob an, zu dem die Freunde herankommen; „Job XIX" steht beigeschrieben. Es hat sehr gelitten.

Nicht ohne Interesse ist ein in sorgsamer Weise und nicht ohne Geschick auf Zinnblech gemaltes Bild, auf dessen Rückseite folgende Inschrift in Capitalis eingegraben ist: „Contrafe Hans Peter-Rauch · Burger · vnd · zingieser · in · Wien · vnd · Eva · Stein · Hausfrav · Anno 1663." Mann und Frau finden sich denn auch auf dem Bilde dargestellt. Leider habe ich versäumt, mit Ausdauer nach einer Signatur zu suchen. In einem geschriebenen Verzeichnis der Gemälde zu Enns, welches Komtesse Rech-

1) Das Bild war vor Jahren in der Galerie patriotischer Kunstfreunde zu Prag ausgestellt, wie ich aus einem Vermerk entnehme, der in einem älteren handschriftlichen undatirten Verzeichnisse der hier besprochenen Bilder vorkommt. Dort als „niederländische Schule" geführt (Dimensionen 19" × 15").

berg entworfen hat, wird der Maler des Bildes *Dichtl* genannt. Ein gutes jüngstes Gericht von *Rottenhammer* muss noch hervorgehoben werden, sowie zwei Bildchen mit Astronomen (einem ernsten und einem heiteren), die in einem älteren Dokument als Werke von *F. C. Janneck* aufgeführt werden. Von Qualität ist auch ein Bauernbildchen in der Art des *Adr. Brouwer*, eine Landschaft im Stile des *Kierinx* und ein Gesellschaftsbildchen aus dem vorigen Jahrhundert, das mit I. P. P. bezeichnet ist und einen letzten Nachhall der Richtung des P. de Hooghe Janssens und J. v. der Meer von Delft zu bilden scheint. Die Auflösung der Bezeichnung auf Parocel nach den Monogrammisten III, Nr. 303 u. a. mag einstweilen unerörtert bleiben.

TH. FRIMMEL.

BÜCHERSCHAU.

Soll die Schilderung der litterarischen Thätigkeit auf kunstgeschichtlichem Gebiete im vergangenen Jahre mit der Aufzählung der zahlreichen polemischen Schriften beginnen? Es war ein kampfreiches Jahr. Man stolperte förmlich über lauter gefallene Größen und träumte schließlich von den vielen abgehauenen Köpfen, welche sich gespensterbleich aus der Blutlache — doch nein, es war nur eine Tintenlache — erhoben. Dass es großes Vergnügen bereitet, Kampfspielen beizuwohnen, gebe ich gern zu. Etwas Schadenfreude steckt in uns allen und wer die Lust am Grausamen nicht teilt, hüllt sich wenigstens gern in den Mantel des Mitleidens. Das giebt ein Gefühl des Höherstehens. Trotzdem werde ich den ganzen Schwarm von Kampfschriften mit Stillschweigen übergehen. Ich glaube nicht, dass aus den mannigfachen Streitigkeiten viel Gutes und Positives heraus kommt. Jede Partei versteift sich in ihrem Widerstande und die Gegner gehen in der Regel weiter vor, als es ursprünglich in ihrer Absicht lag, sie übertreiben. Dann aber ist die Kunstgeschichte wahrlich nicht darnach angethan, ihre Kraft in persönlicher „Hetze" zu vergeuden. Solche Ergötzlichkeiten mag sie altehrwürdigen Wissenschaften überlassen, in welchen zuweilen der eingebürgerte steifernste Ton nach Abwechslung ruft. In der Kunstgeschichte ist noch so viel zu schaffen und zu wirken, dass wir alle Ursache haben, uns auf friedlichen Wettstreit, auf das Arbeiten neben und nicht gegen einander zu beschränken.

Zum Glück ist das vergangene Jahr auch an Früchten stiller ernster Forschung nicht arm gewesen. Besondere Anerkennung verdienen die eifrigen und erfolgreichen kunsttopographischen Aufnahmen und Beschreibungen in den verschiedensten deutschen Landschaften. In wenigen Jahren werden wir über ein vollständiges Inventarium der Bau- und Kunstdenkmäler in Deutschland verfügen. Dass wir erst dann die Geschichte der deutschen Kunst in wahrhaft wissenschaftlicher und zugleich erschöpfender Weise in Angriff nehmen können, bedarf keines Beweises. Wir werden freilich keine weltberühmten Namen ausgraben, keine Fülle vollendeter Kunstwerke entdecken. Der ästhetische Feinschmecker dürfte geringe Befriedigung finden, wohl aber wird der ernste Historiker die verschiedenen Strömungen und Richtungen in der deutschen *Volks*kunst, den Gang der Entwickelung dann erst völlig klarzulegen vermögen. Schon jetzt erscheint die Natur und der Charakter unserer Kunst, dank den erweiterten topographischen Forschungen, vielfach in neuem Licht.

Unter den kunsttopographischen Schriften des letzten Jahres heben wir folgende hervor:

Die *hessischen Bau- und Kunstdenkmäler* im Kreise Büdingen, bearbeitet von *H. Wagner*. (Darmstadt, Bergstraesser.) Das tiefere Mittelalter geht in diesem Hefte ziemlich leer aus. Nur wenige Kirchen haben sich aus der vorgotischen Zeit erhalten. Dagegen wird uns eine ausführliche, dankenswerte Beschreibung der Schlösser zu Büdingen und Ronneburg geboten. Forscher auf dem Gebiete der älteren Malerei werden hoffentlich dem Altarbilde in Ortenberg, welches uns in einer leider nur zu kleinen Reproduktion näher gerückt wird, Aufmerksamkeit zuwenden. Es gehört der in den Niederlanden beliebten Gruppe an, welche die Madonna mit ihren Genossinnen auf fröhlichem Wiesenplane schildert und als die malerische Verkörperung einer Marien- und Maienandacht gelten kann. Dasselbe entstammt der gleichen Werkstatt, vielleicht denselben Händen, wie mehrere in der Darmstädter Galerie bewahrte Gemälde. Die Zuweisung zu einer mittelrheinischen Schule aus der ersten Zeit des 15. Jahrhunderts ist nicht über jeden Zweifel erhaben.

Das von *Haupt* seit mehreren Jahren unternommene kunsttopographische Werk über *Schleswig-Holstein* (Kiel, Homann) hat mit der Beschreibung der Bau- und Kunstdenkmäler im Herzogtum *Lauenburg* seinen Abschluss gefunden. Die Mitwirkung eines geschulten Architekten, Weysser in München, kam den Illustrationen des letzten Heftes zu gute. So viel Rühmliches auch von Haupts Fleiß gesagt werden konnte, so blieben doch die Abbildungen in den früheren Bänden selbst gegen mäßige Anforderungen zurück. Das ist jetzt anders und besser geworden.

Das Werk über die Bau- und Kunstdenkmäler der *Provinz Sachsen* ist bereits zum dreizehnten Hefte vorgeschritten. Die Angaben, dass die Monumente Erfurts hier behandelt wurden und *Freiherr von Tettau* sie bearbeitet hat, genügen, um der Schrift eine gute Meinung entgegenzubringen. Erfurt spielt unter den deutschen Städten am Ausgange des Mittelatters eine wichtige Rolle, Herr von Tettau hat sich aber namentlich durch seine „Beiträge zur Kunstgeschichte von Erfurt" als ein trefflicher Kenner und Forscher erwiesen. Er hat die Künstlerfamilie Friedemann geradezu neu entdeckt, über Brosamers Wirksamkeit mannigfache neue Aufschlüsse gegeben. Ab und zu möchten wir dem Verfasser ein größeres Vertrauen zu seinem eigenen Urteil, einen geringeren Autoritätsglauben wünschen. Eine nützliche Einrichtung sind die knappen historischen Übersichten, welche Tettau, wie auch Haupt, der Beschreibung der Denkmäler anfügen. Man gewinnt einen guten Überblick über die Kunstentwickelung der Provinz oder Stadt und wird auf die fruchtbarsten Perioden aufmerksam gemacht.

Zwei kunsttopographische Schriften sind noch zum Schlusse anzuführen, welche nach dem Rufe ihrer Verfasser eigentlich verdient hätten, an die Spitze der Reihe gestellt zu werden. Der rastlos thätige *Franz Xaver Kraus* hat (in Verbindung mit Durm und Wagner) die Kunstdenkmäler des *Kreises Villingen* (Großherzogtum Baden) im Verlage von J. C. B. Mohr in Freiburg i. B., herausgegeben, *Stiehe* in Dresden von der „Beschreibenden Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen" das dreizehnte und vierzehnte Heft erscheinen lassen. Kraus gebietet als Kunsttopograph über eine so reiche Erfahrung und ist so trefflich geschult, dass seine Bücher geradezu als Muster topographischer Schilderungen begrüßt werden dürfen. Er trifft stets das rechte Maß, sagt nicht zu viel und nicht zu wenig, ist in den Quellenangaben gewissenhaft, in der Kritik vorsichtig. Dabei hat durch die Einrichtung des von C. Wallau besorgten Druckes das Werk eine große Übersichtlichkeit gewonnen, dass man sich rasch zurecht findet. Besonderes Interesse erregt in diesem Bande die ausführliche Beschreibung der im Schlosse zu Donaueschingen bewahrten Kunstschätze.

Die Redaktion der Beschreibung der Kunstdenkmäler im Königreich Sachsen (Dresden, Meinhold & Söhne) hat der Sächsische Altertumsverein *Stiehe* anvertraut, welcher vom ersten bis zum jüngsten Hefte seiner Aufgabe mit dem gleichen Fleiße und derselben genauen Sorgfalt sich widmet. Man merkt ihm niemals an, ob der Gegenstand seinen künstlerischen Neigungen näher oder entfernter steht. Er vertieft sich in die verschiedensten Zeitalter und umfasst mit Liebe sowohl die mittelalterlichen als auch die Renaissancemonumente. Dieses Gleichmaß der Behandlung verdient um so reichere Anerkennung, als die einzelnen sächsischen Kreise in Bezug auf fruchtbare Kunstpflege nicht wenig von einander abweichen.

Das vorliegende Heft wird übrigens weit über die Provinzialkreise hinaus Aufmerksamkeit wecken. Behandelt es doch unter anderen ein großartiges Denkmal deutscher romanischer Kunst: die Kirche zu Wechselburg. Die Baugeschichte derselben wird in ein helles Licht gestellt, die Lettnerskulpturen eingehend analysirt, die ursprüngliche Anordnung und Aufstellung klar nachgewiesen. (Hoffentlich wird jetzt endlich die Fabel von der in Thon ausgeführten Kreuzigungsgruppe aus unseren Handbüchern schwinden.) Hier und dort läge ein Anlass zu weiteren wissenschaftlichen Erörterungen vor. Doch diese Zeilen sind durchaus nicht zu kritischen Kraftproben bestimmt, sondern sollen ganz einfach dem Leser eine Auswahl von Büchern vorführen, welche verdienen studirt und gelesen zu werden. Auch gelesen! Da stößt man freilich auf einen anderen wunden Punkt unserer Kunstbildung. Nachgeschlagen, benützt werden viele Bücher, aber namentlich gute Bücher doch zu wenig gelesen. Das Klagelied soll nicht weiter angestimmt werden. Der Ausdruck der Verwunderung ist aber doch wohl gestattet, dass z. B. ein so prächtiges Büchlein wie: L'imitation et la contrefaçon des objets d'art antiques von *Courajod* bei uns gar nicht bekannt ist, trotzdem es kein Kunstfreund und Kunstsammler entbehren kann und es auf wichtige Strömungen der Renaissance ein helles Licht wirft. Einmal vom Gegenstande abgewichen, möchte ich noch einen anderen Wunsch aussprechen. Bibliographische Jahresübersichten bringen uns Janitscheks Repertorium und die Gazette des beaux arts in regelmäßigen Folgen. Was uns fehlt, ist die periodische Zusammenstellung der für die Kunstgeschichte gesicherten Thatsachen, der Nachweis, welche unbestreitbaren Entdeckungen in Bezug auf Ursprung und Zeitbestimmung einzelner Werke gemacht wurden. Vielleicht lässt sich dieser Wunsch in der Zukunft erfüllen. Vorläufig möchte ich auf zwei glückliche Entdeckungen aufmerksam machen. Der Marktbrunnen zu Mainz vom Jahre 1526 zählt zu den bekanntesten Zierbauten deutscher Frührenaissance. Über den Schöpfer des

bildnerischen Schmuckes wurden mannigfache Vermutungen laut. Dr. *Friedrich Schneider*, welchem die rheinische Kunstgeschichte so Vieles und Großes verdankt, hat mit gewohntem Scharfblicke entdeckt dass die mehrmals an den Reliefs der Pfeiler wiederholten Schlegel und Stecheisen nicht als Teil der Dekoration gelten können, welche sie ziemlich grob durchschneiden, sondern als Marke aufgefasst werden müssen. Sie sind mit offenbarer Absicht hier angebracht worden. Nun giebt es aber einen Künstler des 16. Jahrhunderts, welcher dieselbe Marke führt und mit dessen ornamentalen Zeichnungen die Reliefs am Mainzer Marktbrunnen gut zusammengehen. Das ist *Peter Flötner*. So danken wir Schneider den unumstößlichen Hinweis auf den wahren Schöpfer des Marktbrunnens. Einen anderen guten Fund machte *Konrad Lange*. Er legt unwiderleglich dar, dass der berüchtigte *Papstesel*, uns durch den Stich des Meisters W. bekannt, ursprünglich ein harmloses Ungeheuer vorstellte, welches im Januar 1496 angeblich den Fluten des Tiber entstiegen war. Man weiß, in welchem Maße der Wunderglauben im 15. Jahrhundert an Macht und Verbreitung gewonnen hatte, wie das Seltsame, Unerhörte und Ungeheure den Sinn und das Ohr des Menschen völlig gefangen nahm, und die Neugierde gerade nach dieser Richtung nie ganz gesättigt werden konnte. Man braucht nur die Pilgerberichte aus jenem Zeitalter zu lesen, um die grenzenlose Leichtgläubigkeit des Volkes zu erkennen. Kein Wunder, dass die Kunde von dem tierischen Ungeheuer, welches in Rom sich gezeigt hatte, rasch vordrang. Man wollte aber nicht bloß von den grausigen Naturwundern hören, sondern sie auch sehen. So wurden Abbildungen der „monstra et portenta“ eine beliebte Ware auf dem Kunstmarkte und Stecher und Holzschneider zeigten sich eifrig beflissen, dieselben nachzuzeichnen. Lange entdeckte das Ungeheuer mit dem Eselskopfe, zu dessen Leibesform Elefant, Adler, Ochse, Fisch und Weib beigetragen haben, an der nördlichen Seitenthür des Domes zu Como als Marmorrelief verkörpert. Ein fliegendes Blatt brachte wahrscheinlich rasch die Nachricht und das Bild des Wunders nach Deutschland, wo es Meister W. stach. Das geschah zur selben Zeit, in welcher Dürer die Missgeburt eines Schweines durch seinen Stichel verewigte. Das Datum 1496 auf dem Blatte des Meisters W. bezieht sich auf das Jahr, in welchem das Ungeheuer erschien. Die Inschrift: Roma caput mundi, die Bauten im Hintergrunde orientiren den Betrachter über die nähere Örtlichkeit. Es ist begreiflich, dass ein Ereignis in der Hauptstadt der Christenheit die allgemeinste Aufmerksamkeit wecken musste. Der Stich des Meisters W. besitzt also keinen kirchenfeindlichen Charakter, ist noch nicht aus der Opposition gegen die römische Kurie entsprungen. Die Umwandlung des einfachen Naturwunders in einen Papstesel, die gegen das Papsttum gerichtete Spitze kam erst in den späteren kirchlichen Kämpfen hinzu. Hätte der Verfasser den Mut gehabt, seine Abhandlung durch mehrere kräftige Striche zu kürzen, so hätte sie an Klarheit und Durchsichtigkeit gewonnen, jedenfalls würde sie mehr Leser finden.

Große historische Aufgaben verfolgen zwei Schriften, welche wir an das Ende der Reihe, ein altes Sprichwort im Auge, setzen. *W. Oechelhauser*, seit längerer Zeit erfolgreich bemüht, die Schätze der Heidelberger Bibliothek an Miniaturhandschriften zu heben, prüft in seinem jüngsten Werke die Handschriften des „Wälschen Gastes“ von Thomasin von Zerclaere. Er begnügt sich nicht mit einer genauen Beschreibung des Heidelberger Exemplars, sondern zieht alle illustrirten Handschriften des Wälschen Gastes (zehn an der Zahl) zur Vergleichung heran, umspannt auf diese Weise den ganzen Bilderkreis, der sich an das berühmte Lehrgedicht des Domherrn von Aquileja anlehnt. Und da kommt er zu einem ganz merkwürdigen, für die Auffassung der mittelalterlichen Malerei überaus wichtigen Resultate.

„Bei sämtlichen Manuskripten ist eine strenge Übereinstimmung in der Zahl, Reihenfolge und Anordnung der Illustrationen vorhanden, dass als gemeinsamer Ausgangspunkt eine einzige (jetzt verloren gegangene) Handschrift anzusehen ist.“ Auf dem Gebiete der kirchlichen Miniaturmalerei wurde bereits früher das Dasein von Archetypen bewiesen, von welchen die späteren Illustrationen abhängig sind. Immerhin blieben mehrere Familien neben einander bestehen. Nach Oechelhäuser ist bei den profanen illustrirten Handschriften seit dem 13. Jahrhundert das Abhängigkeitsverhältnis ein viel strengeres. Wir haben es mit einem einzigen Originale zu thun und alle späteren Handschriften kopiren einfach die Bilder des ersteren. Die große Bedeutung dieser Thatsache wird erst völlig erkannt werden, wenn es dem Verfasser gelingt, die gleiche Abhängigkeit von einem einzigen Muster an den Bilderkreisen noch anderer profaner Gedichte darzulegen.

Ein ähnlicher Umschwung in unseren Kunstanschauungen wird durch *Alois Riegls* inhaltreiches Buch über *altorientalische Teppiche* (Leipzig, Weigels Nachf.) vorbereitet. Die Flachornamentik, welche

wir gewohnt sind, als das köstlichste Eigentum, als schöpferische That des Orientes zu bewundern und bald auf uralte assyrische, durch die Sassaniden vermittelte Motive zurückführen, bald für eine Erfindung der in der Wüste ihr halbes Leben verträumenden Araber ausgeben, geht auf die spätantike Kunst zurück und ist teils zur Zeit der Diadochenherrschaft, teils noch später dem Oriente zugemittelt worden. Die Umwandlung der Motive in das Abstrakt-Geometrische bleibt fast allein das Eigentum der islamitischen Kunst. Den in den alten Überlieferungen groß gewordenen Kunstfreund verblüffen anfangs die neuen Thatsachen. Er muß aber bei unbefangener Prüfung zugestehen, dass sie der Verfasser auf solide Gründe stützt. Die genaue, strenge Forschung hat den kühnen Gedankenschwung nicht gelähmt. Diese ziemlich seltene Vereinigung zweier litterarischer Tugenden macht das Studium des Rieglschen Buches besonders anziehend.

ANTON SPRINGER.

TODESFÄLLE.

⊙ *Der Bildhauer Prof. Eduard Luerssen*, Lehrer an der technischen Hochschule zu Berlin-Charlottenburg, hat sich am 18. Februar in einem Anfalle von Schwermut erschossen. Er stand im 51. Lebensjahre. Aus Kiel gebürtig, hatte er seine Studien auf der Berliner Kunstakademie gemacht und sich später besonders an Heidel und Schievelbein angeschlossen. Seine künstlerische Thätigkeit bewegte sich vornehmlich auf dem Gebiete der dekorativen Plastik. Für Berlin hat er u. a. einige Gruppen auf der Belle-Alliancebrücke, den plastischen Schmuck der Kaiser Wilhelmsbrücke und eine Kolossalstatue des Großen Kurfürsten für die Fassade des Polizeidienstgebäudes, für Kiel einen monumentalen Brunnen auf dem Schlosshofe geschaffen, der dem Prinzen Heinrich von der Provinz Schleswig-Holstein zum Geschenk gemacht worden ist. Außerdem ist aus seiner Werkstatt eine große Zahl von Grabdenkmälern und Porträtbüsten hervorgegangen, von denen die in Hermenform gehaltene des Prof. Spielberg in der Aula der technischen Hochschule Aufstellung gefunden hat.

⊙ *Der Porträt- und Genremaler Eduard Schultz-Briesen* ist am 21. Februar zu Düsseldorf im 60. Lebensjahre gestorben.

* *Theophilus Freiherr von Hansen*, der Erbauer des österreichischen Parlamentsgebäudes, ist am 17. d. M. abends 7¼ Uhr nach langem Leiden im 78. Lebensjahre in Wien gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

⁂ *Prof. Fritz v. Uhde* hat das Ritterkreuz des Ordens der Ehrenlegion erhalten.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

⁂ *Für die Ausgrabungen in Delphi* hat nunmehr auch die französische Deputirtenkammer in ihrer Sitzung vom 16. Februar einen Kredit von 500 000 Francs bewilligt. Der Minister des öffentlichen Unterrichts und der schönen Künste, Bourgeois, unterstützte den Antrag mit der Erklärung, Frankreich habe ein wissenschaftliches und politisches Interesse daran, ein ruhmreiches Werk zu fördern.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

⊙ *Die Kaiserin Friedrich*, die Protektorin der bevorstehenden internationalen Kunstausstellung in Berlin, hat sich nach Paris begeben, um zu hervorragenden französischen Malern, die sich an der Ausstellung beteiligen wollen, in persönliche Beziehungen zu treten. Wie verlautet haben, bis jetzt von namhaften Künstlern Bouguereau, Detaille, Gervex, B. Constant, Duez, Roll, Besnard und J. Lefebvre ihre Beteiligung zugesagt. Es scheint, dass die Höflichkeit, die der deutsche Kaiser bei dem Tode Meissoniers der französischen Kunst erwiesen hat, von entscheidendem Einfluss auf die Umstimmung der Pariser Künstler gewesen ist.

⁂ *Für die Berliner internationale Kunstausstellung*, die am 1. Mai eröffnet werden soll, wird im Ausstellungspalast am Lehrter Bahnhof fleißig gearbeitet. Die nach den Entwürfen des Architekten Karl Hoffacker fast schon vollendeten Umbauten berücksichtigen hauptsächlich eine leichtere Orientirung des Publikums. Die beiden Ecksäle rechts und links von der Kuppel sind nach Durchbrechung der Trennungswände im Anschluss an die Kuppel und die bisherigen Repräsentationssäle in eine einzige Halle verwandelt worden; diese ist in reichem Barockstil ausgebaut. In diesem ca. 100 Meter langen Raum, der ausschließlich für die Skulptur bestimmt ist, werden an jedem Ende größere Kaskaden, in einer Nische angebracht, Wasser spenden. Balustraden mit Pflanzendekoration werden den Schmuck dieses Teils des Ausstellungspalastes vollenden. Die toten abgestumpften Winkel in den Repräsentationssälen sind durch neue Wände verdeckt. Sämtliche Querachsen des Gebäudes sind durch Ausbrechen neuer Thüren nach den Seitenlichtsälen an der Stadt- resp. Lehrter Bahn hin zu den Eingangsportalen durchgeführt. Die Einteilung der Räume der erwähnten Seitenlichtsäle ist eine andere geworden, es schließt sich nämlich an die Querachse je ein größerer Saal an. Das Publikum wird durch diese eingreifenden baulichen Veränderungen sich bedeutend leichter zurechtfinden können. In allen Räumen sind neue Thürdurchgänge mit reicher Verdachung angebracht. Erwähnt sei noch, dass die Zugänge zu dem von der Gartenausstellung herrührenden großen Mittelsaal durch zwei große Prachtportale — Säulen mit echten Bronzekapitälen, freistehend — gebildet werden. Für die Nische des großen Endsaales, in welchem früher die Skulpturen Platz fanden, wird von dem Bildhauer *Geiger* eine große allegorische Gruppe modellirt. Die innere Dekoration der Räume des Ausstellungsgebäudes, durch Velarien, echte Teppiche, Pflanzengruppen etc., wird eine ausnehmend reiche sein. Für die von Sr. Majestät dem Kaiser zu verleihenden Medaillen werden Entwürfe gemacht. Die Konkurrenz um die Zeichnung des großen Anzeigeplakats wurde von dem Ausstellungskomité zu Gunsten des Malers *L. Dettmann*, Berlin, entschieden, dessen Entwurf zur Ausführung bestimmt worden ist.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

⁂ *In der Sitzung der Pariser Akademie der schönen Künste* vom 14. Februar kam ein Schreiben des Grafen v. Wedel, Generals à la suite des deutschen Kaisers, zur Verlesung. Danach hat, wie schon kurz gemeldet worden, Graf v. Wedel im Allerhöchsten Auftrage dem Botschafter

Mr. Herbette in Berlin anläßlich des Ablebens seines berühmten Landsmannes Meissonier mitgeteilt, dass Se. Majestät der Kaiser Wilhelm durch dieses Ereignis schmerzlich bewegt sei. Voll Bewunderung vor dem großartigen Talente des Malers habe Se. Majestät vor allen Dingen in ihm den gewissenhaften Künstler hochgeschätzt, welcher aus Selbstachtung seine Gemälde niemals eher aus den Händen gegeben, als bis er Meisterwerke habe bieten können. Seine Majestät betrachte Meissonier als einen Ruhm Frankreichs sowie der Kunst der ganzen Welt und nehme lebhaften Anteil an dem Schmerz, den Frankreich durch diesen Tod erlitten habe. Zum Schluss beauftragt Se. Majestät den Botschafter Herbette, dem Institut hiervon Mitteilung zu machen, welches es sich stets zur Ehre anrechnen wird, einen Meissonier zu seinen Mitgliedern gezählt zu haben. Die Akademie beauftragte daraufhin ihren ständigen Sekretär Delaborde, in einem Schreiben an den General Grafen von Wedel dem Dank der Akademie für die Beileidskundgebung Sr. Majestät Ausdruck zu geben. Das Schreiben soll durch den Minister des öffentlichen Unterrichts Bourgeois und den Minister des Äußern Ribot dem Botschafter Herbette zur Übermittelung zugestellt werden.

AUKTIONEN.

1. *Kunstauktionen.* Am 9. und 10. März wird in *Rud. Bangels* Auktionssaal in Frankfurt a. M., eine aus 536 Nummern bestehende Kollektion von Gemälden und Kunstblättern meist moderner Meister versteigert werden. Einen großen Teil bildet die aus neun Gemälden und vielen Studienblättern und Zeichnungen des 1887 in Düsseldorf verstorbenen Landschaftsmalers Aug. Becker. — Am 11. März versteigert dasselbe Institut eine Anzahl Miniaturen, Elfenbein, Gold, Silber, Juwelen, Möbel und eine kleine Münzsammlung.

ZEITSCHRIFTEN.

Mittellungen des k. k. Österreich. Museums für Kunst und Industrie. 1891. Heft 2.
Die ungarische Hausindustrie. Von K. Herich. — Die Stellung des Kunstgewerbes zum Fabrikbetrieb. Von F. v. Feldegg.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. 1891. Nr. 1.
Ein Steinkeilfund in Graubünden. Von Chr. Tarnuzer. — Die Römervilla in Laufohen. Von J. Heierli. — Inschrift von Aventicum. Von A. Schneider. — Das älteste Podium der Schweiz. Von E. A. Stückelberg. — Die Glasgemälde der Basler Karthause. Von Dr. Wackernagel. — Die Restauration der Kirche in Zofingen. Von H. Herzog. — Beilage: Zur Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler, Kanton Tessin. Von J. R. Rahn. (Forts.)

Hirths Formenschatz. 1891. Heft 3.
Nr. 33. Die vier vergoldeten Bronzepferde über dem Portal von S. Marco in Venedig. — Nr. 34. Antike Brunnenfigur. — Nr. 35. Stadtwappen von Andrea del Verocchio. — Nr. 36. Marmorbüste des Piero de Medici. Von Mino da Fiesole. — Nr. 37 u. 38. Altarbild in S. Zeno in Verona. Von Andrea Mantegna. — Nr. 39. Die sogen. „Pappilla Augusta". Von A. Dürer. — Nr. 40. Selbstbildnis H. Holbeins d. J., vom Jahre 1543. — Nr. 41. Schüssel aus getriebenem Silber, Augsburger Arbeit. — Nr. 42. Die unbefleckte Empfängnis. Von José Antolinez. — Nr. 43. Familie des Kaufmanns Gelling. Von Gabriel Metsu. — Nr. 44. Vier über Wolken schwebende Genien. Von Jacob de Wit. — Nr. 45. Ein Blatt aus der Folge der Entwürfe zu Brunnenfahnänen und Gartenfiguren. Von E. Bouchardon. — Nr. 46. Allegorische Darstellung des Frühlings. Von Fr. Boucher. — Nr. 47. Gruppe von Satyrn und Nymphen. Von L. F. Dubourg. — Nr. 48. Bildnis einer jungen Dame. Von C. Rosalba.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Hengasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 94.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 18. 5. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE AUFGABEN DER GRAPHISCHEN KÜNSTE [1])

Von Anton Springer.

Oft genug wird in unseren Tagen den graphischen Künsten ein Grablied gesungen. Nach einer weitverbreiteten Meinung sind sie den siegreichen Angriffen des photomechanischen Druckverfahrens unterlegen. Es gilt nur noch, den Sieg vollständig auszubeuten und die Alleinherrschaft sich dauernd zu sichern. Das ist das gemeinsame Ziel des photomechanischen Druckverfahrens, mag es auch sonst in noch so viele verschiedene technische Weisen zerfallen. Gerade diese Mannigfaltigkeit giebt zu denken; denn sie weist auf das Streben hin, jeden Zweig der graphischen Künste durch ein besonderes Verfahren zu ersetzen. Während der Flachdruck als Photolithographie, Photozinkographie und Lichtdruck die ohnehin hart bedrängte Lithographie zu verdrängen sich anschickt, soll durch den Hochdruck: Phototypie, Zinkotypie, Autotypie der alte Holzschnitt, durch die verschiedenen Arten des Tiefdruckes, wie Helio- oder Photogravüre der Kupferstich beseitigt werden. Und alle diese technischen Weisen stehen noch lange nicht am Ende ihrer Entwickelung. Sind doch erst 50 Jahre seit der Erfindung der Photographie vergangen. Welcher Fortschritt, welcher Aufschwung lässt sich da nicht von den nächsten Menschenaltern erwarten! Begreiflich erscheint daher der Triumphruf der Vertreter des neuen Druckverfahrens, begreiflich auch der Kleinmut und die Verzagtheit, welche sich vieler Vertreter und Freunde der alten graphischen Künste bemächtigt hat.

Ist es denn aber das erste Mal, dass eine solche Umwälzung im Kreise der vervielfältigenden Künste sich vollzieht? Vor vierhundert und fünfzig Jahren trat ein ähnliches Ereignis ein, wurden ähnliche Jubelrufe und Befürchtungen laut. „An einem Tage wird jetzt mehr gedruckt als bisher in einem Jahre geschrieben werden konnte", so hieß es zum Ruhme der neuen Erfindung. Dagegen beklagten manche Schreiber, welche ihre Thätigkeit von nun an einstellen mussten, die Einbuße an künstlerischem Werte der neuen, mechanisch hergestellten Bücher. In der That verhielten sich auch viele Bücherfreunde, besonders in Italien, längere Zeit gegen den Buchdruck spröde und räumten den Schöpfungen der Kalligraphie und Miniaturmalerei in ihren Sammlungen den Vorzug ein.

Und wie ging schließlich der Kampf aus? Die Kunst der Kalligraphen und Miniatoren wurde zwar eingeschränkt, aber nicht vernichtet. Vom Schauplatz verschwunden sind wesentlich nur die schlechten Schreiber, welche ihr Geschäft gewerbsmäßig trieben; dagegen haben manche Künstler im Schreibfache auch späterhin noch das Feld behauptet. Im ganzen hat sich bloß die Kunstthätigkeit verschoben. An die Stelle der Schreibekunst ist die Buchdruckerkunst getreten. Allerdings wird häufig genug nur von einem Druckergewerbe gesprochen; der Name gilt aber doch nur von der Art und Weise, wie der Buchdruck betrieben wird. In Wahrheit besitzen die Buchdrucker das volle Recht, sich Jünger der

1) Mit freundlicher Genehmigung des Verfassers abgedruckt aus der soeben erschienenen Festschrift über die kgl. Kunstakademie und Kunstgewerbeschule in Leipzig, herausgegeben von dem Direktor dieser Anstalten, Hofrat Prof. Dr. L. Nieper. Leipzig 1890. Fol. Eine Besprechung der Festschrift selbst wird sich anschließen.

schwarzen Kunst zu nennen, und kann an jedes Buch der Anspruch, dass es eine künstlerische Form an sich trage, erhoben werden. Nicht die sogenannten Prachtbücher allein darf man als Kunstwerke bezeichnen; auch das einfachste Buch kann und soll bis zu einem gewissen Grade ein künstlerisches Gepräge empfangen. Es wird ihm verliehen durch die Farbe und das Format des Papiers, durch die Wahl und die Größe der Lettern, den Abstand der Zeilen, das Verhältnis des bedruckten Raumes zum Rande und wie derlei schließlich doch rein künstlerische Forderungen lauten. Von den nahen Beziehungen des Buchdruckes zur Kunst legt auch seine Entwickelung im Laufe der letzten Jahrhunderte Zeugnis ab. Mit der Renaissancestimmung in Italien hängt der Ersatz der alten Mönchsschrift durch die sogenannte Antiqua auf das engste zusammen. Die pomphaften Plantinschen Drucke können wir uns nur im Zeitalter Rubens' entstanden denken. Die zierlichen Elzevirdrucke sind nicht allein der Ausdruck der klassischen Stimmung, welche die Gelehrten und die Schriftsteller Hollands im 17. Jahrhunderte beherrschte; sie besitzen auch den intimen, häuslichen Charakter, welcher der holländischen Kunstweise der gleichen Zeit innewohnt. Auf Feinheit und Zierlichkeit erheben auch die französischen Drucke des vorigen Jahrhunderts Anspruch. Und doch wird sie niemand mit den alten holländischen Schöpfungen verwechseln. Ihr Vignettenschmuck spiegelt die Richtung der gleichzeitigen französischen Kunst wieder, wie die Frontispize der Plantinischen Ausgaben sich an den kräftig heroischen Stil der flandrischen Maler des 17. Jahrhunderts anlehnen. Wir sehen: als die Schreibekunst von der Buchdruckerkunst, also ein persönliches Verfahren von einem mechanischen abgelöst wurde, ging die Kunst nicht unter. Es trat nur eine Kunstweise an die Stelle der anderen. Die Kunstübung verschob sich, die Kunst als Ganzes blieb aufrecht.

Gegenwärtig stehen wir ähnlichen Thatsachen gegenüber. Die Erinnerung, dass der scheinbare Sieg des mechanischen Verfahrens über die unmittelbar persönliche Thätigkeit doch schließlich zu einer Versöhnung der Gegensätze führte, drängt den Kleinmut zurück und verleiht uns das Recht, unbefangen und ruhig die Sachlage zu prüfen.

Zwei Fragen müssen erörtert werden. Erscheinen in der That die graphischen Künste durch das photomechanische Druckverfahren vom unvermeidlichen Untergange bedroht? Würde durch den Sieg oder die Vorherrschaft des letzteren wirklich jede künstlerische Wirksamkeit in der graphischen Welt völlig lahmgelegt?

Zunächst muss festgestellt werden, dass sich die graphischen Künste vorläufig noch eines kräftigen Lebens erfreuen und vielfach im Fortschritte begriffen sind. Dem jüngsten Zweige allein, der Lithographie, scheint ein langsames Verwelken und Absterben zu drohen. Die Ursache dieses traurigen Schicksals dürfte darin liegen, dass die Lithographie keinen scharf abgegrenzten Wirkungskreis, keinen besondern, nur ihr eigentümlichen Charakter besaß, eine zu große Gefügigkeit gegenüber den verschiedensten Kunstweisen zeigte. Dadurch wurde ihre Selbständigkeit geschwächt.

Allerdings wird auch die Lage des Kupferstiches als eine äußerst bedrängte geschildert und ihr das gleiche Los, wie der Lithographie, vorhergesagt. In Wahrheit kann man aber nur von einer Beschränkung sprechen. Der Kupferstecher, der bloßer Techniker ist, darf in Zukunft auf keine reiche Wirksamkeit hoffen; der Kupferstich, der sich nur mit der äußerlich treuen Wiedergabe des Gegenstandes begnügt, wird schon jetzt durch die Photographie und den photomechanischen Druck ersetzt. Wenn aber der Stecher zugleich als Künstler sich geltend macht, in sein Werk die ganze Persönlichkeit legt, dann braucht er keine Nebenbuhlerschaft zu fürchten. Den persönlichen Hauch kann kein mechanisches Verfahren wiedergeben. Eigentlich wird der Kupferstich nur wieder in die alten Bahnen zurückgelenkt. In den alten Zeiten ruhte Erfindung und Ausführung in einer Hand. Derselbe Künstler, welcher die Zeichnung entwarf, grub sie auch in die Kupferplatte ein, wobei er selbstverständlich auf die Natur des Materials Rücksicht nahm, nicht mechanisch Linie neben Linie setzte und die Linien kreuzte, sondern sich bemühte, die Wirkung und die Kraft des Entwurfes zu steigern. Durch den Stich und Druck wurden nicht selten geradezu neue Wirkungen geschaffen. Niemand wird z. B. bezweifeln, dass die Melancholie Dürers und sein Hieronymus im Gehäus im Stiche durch den feinen Glanzschimmer noch einen Reiz gewonnen haben, welchen die Papierzeichnung niemals erreichen kann. Das war aber nur möglich, weil die schöpferische Kunst des Künstlers auch bei dem Stechen mit thätig war. Soweit wird natürlich kein Unbefangener gehen, dass er den künstlerichen Wert eines Kupferstiches von der Einheit der erfindenden und der ausführenden Persönlichkeit schlechthin abhängig macht. In der klassischen Zeit des Kupferstiches, im 17. Jahr-

hunderte, waren diese Personen getrennt. Die Rubensstecher, die mit Recht berühmten Meister der französischen Schule, geben in der Regel fremde Kompositionen, von anderer Hand geschaffene Gemälde wieder. Aber auch dann wahren sie sich ihre künstlerische Selbständigkeit. Sie ahmen nicht mit ängstlicher Treue und peinlicher Sorgfalt die Vorlage nach, sondern bieten dem Auge eine freie Übertragung derselben. Mit künstlerischer Empfindung suchen sie das Gemälde als Ganzes zu erfassen und dessen Wirkungen mit ihren Mitteln wiederzugeben. So erringt der Kupferstich eine vom Vorbilde unabhängige künstlerische Bedeutung. Audrans Stiche nach Lebrun bieten ein gutes Beispiel für diese Art künstlerischer Arbeit. Erst in unserem Jahrhundert begnügten sich bekanntlich die Kupferstecher mit einer bescheideneren Rolle. Sie verzichteten auf das Recht freier Übersetzung, hielten an dem Grundsatze gewissenhafter Treue vorzugsweise fest. Sie drängten die eigene freie Thätigkeit in den Hintergrund und machten den Wert ihres Werkes vielfach von der künstlerischen Bedeutung der Vorlage abhängig. In dem Einzelnen wahr, in den Linien und Umrissen genau, bleiben sie doch in der Gesamtwirkung gegen die ältere Weise der Wiedergabe zurück. Nicht der Stich an sich, sondern die Richtigkeit der Reproduktion geben den Maßstab für das Urteil ab. Die trockene Gewissenhaftigkeit hat zuweilen über die freie Künstlerschaft den Sieg errungen. Solche Stiche sind gewiss unschätzbar für das Studium, für die wissenschaftliche Erkenntnis der Meister, welche nachgebildet werden; in den Mappen der Sammler aber, wo das persönlich künstlerische Verdienst des Stechers entscheidet, nehmen sie keinen hervorragenden Platz ein.

Man möchte beinahe glauben, dass sich hier bereits leise und unbewusst die Richtung vorbereitet, welche in der Auffassung und in der Wiedergabe der äußeren Erscheinungen auf die Wahrheit den Nachdruck legt. Jedenfalls wird auf diese Art dem photomechanischen Verfahren der Weg gebahnt, dem in weiten Kreisen verbreiteten Urteile über die richtigste Weise der Reproduktion reiche Unterstützung geboten. Eine Einschränkung, aber durchaus nicht eine Vernichtung des Kupferstiches wird die Zukunft herbeiführen. Dass sich die Sache so verhalten und der Kampf so ausfallen werde, dafür liefert uns die Gegenwart eine ausreichende Sicherheit. Wir sind Zeugen eines merkwürdigen Schauspiels geworden. Während zahlreiche Glieder der Stechergemeinde mit Grund über eine wenig befriedigende Thätigkeit klagen, häufig genug vom Wohlwollen der Regierungen und Vereine abhängen, während sich ferner der Verbrauch der Stiche z. B. als Wandschmuck merklich vermindert hat, erfreuen sich einzelne Kupferstecher eines immer steigenden Ansehens, einer wachsenden Beliebtheit und sammelt sich um ihre Werke ein weiter Kreis bewundernder Verehrer. Das sind jene Stecher, welche die technische Leistung von der künstlerischen Schöpfung nicht trennen, mit ihrer ganzen Persönlichkeit für das Werk einstehen, den Grabstichel, ebenso wie der Maler den Pinsel, als das unmittelbare Werkzeug der Phantasie führen. Als Beispiel mögen die Porträtstiche des Ferdinand Gaillard in die Erinnerung zurückgerufen werden. Mühsam musste er sich die Anerkennung erkämpfen. Seine Stichweise stand nicht im Einklang mit den überlieferten Regeln, mit dem als Gesetz anerkannten Herkommen. Auch fehlte ihm noch die vollkommene Herrschaft über das Werkzeug. Allmählich verlor dieses für ihn alle Sprödigkeit und Härte, es schmiegte sich völlig seinen Absichten an und gab diese vollkommen wieder. Scheinbar regellos und willkürlich, jeder Definition spottend, erscheinen diese Striche und Punkte, diese Linien und Ritze, wenn man die Gesamtwirkung in das Auge fasst, durchaus zweckmäßig und notwendig. Strenger in der Form als die Mehrzahl seiner Fachgenossen — daher ihm die Maler des 15. Jahrhunderts so sympathisch waren — wusste er doch den Köpfen eine wunderbar packende Lebensfülle einzuhauchen; das war aber nur möglich, weil er während der scheinbar mechanischen Arbeit nicht nur dachte, sondern auch empfand, weil er mit Begeisterung an das Werk schritt und es verstand, diese Begeisterung bis zum Schlusse der Arbeit festzuhalten. Hier ist der Punkt, der die sicherste Gewähr gegen den unbedingten Sieg der mechanischen Wiedergabe leistet. Von der Hingabe der Persönlichkeit an die Arbeit, so dass jene aus der letzteren klar spricht, wurde die künstlerische Wirkung einer Reproduktion abhängig gemacht. Der persönliche Anteil an dem Werke heißt aber so viel wie Begeisterung für das Werk. Es ist hier nicht die Rede von der Strohflamme, die bei einem geistreichen Einfalle plötzlich aufflackert, um alsbald wieder zu verlöschen, sondern von jenem eindringlichen, nachhaltigen Enthusiasmus, der die fleißige Hand fieberhaft bewegt, die Seele in einen Zustand zitternder Unruhe versetzt, die Phantasie ausschließlich mit einem Gegenstande erfüllt und das Werk schließlich zu einer persönlichen Schöpfung stempelt. Diese

Begeisterung kann auch der vollkommensten Maschine nicht mitgeteilt werden, und so bleibt immer ein Grundunterschied zwischen der mechanischen Reproduktion und der durch Menschenhand gemachten, vorausgesetzt natürlich, dass sich die letztere nicht zur Maschine erniedrigt.

Jetzt ist es auch klar, warum von allen Zweigen der Kupferstechkunst die Radirung die größte Lebenskraft offenbart und die geringste Verzagtheit in Bezug auf ihre Zukunft zeigt. In dem Augenblicke, in welchem der älteren Linearmanier eine starke Einbuße droht, erhebt sie sich und wächst, als wollte sie der gefährdeten Schwesterkunst zu Hilfe eilen und den Ruhm der graphischen Kunst retten. Bei radirten Blättern lässt sich die Trennung der erfindenden und ausführenden Hand am wenigsten festhalten. Am besten, wenn Erfindung und Ausführung in einer Hand vereinigt bleiben. Dann ist hinreichend Sorge dafür getragen, dass das künstlerische Element zu seinem Rechte gelangt, wie denn auch die Radirung die längste Zeit von Malern geübt und gepflegt wurde. Aber auch wenn der Radirer nach einer fremden Vorlage, z. B. nach einem Gemälde arbeitet, darf er sich nicht als bloßer Techniker fühlen. Hat er einmal die Umrisse festgestellt, so bleibt er nicht mehr bei dem Einzelnen stehen, sondern hält sich stets das Ganze vor Augen. Aus dem Ganzen arbeitet er und für das Ganze, d. h. für die Gesamtwirkung. Er giebt mit seinen Mitteln die malerische Erscheinung wieder; dazu gehört aber, dass er selbst als Maler empfindet. Für ihn ist das Gemälde, das er nachbildet, gerade so ein Naturgegenstand, wie eine Landschaft, eine Architektur. Er muss das Eine wie das Andere als geschlossene Einheit in seine Phantasie aufnehmen, sie aus der bunten Farbenwelt in die einfach schwarzweiße übertragen und doch dahin wirken, dass der farbige Schein, die volle Lebenswahrheit erhalten bleibe. In jedem guten Radirer ist ein Maler verborgen. Die Kunst der Radirung konnte daher zu einem frischen Leben erst dann wieder auferstehen, als die malerische Richtung in unserer Kunstwelt überhaupt zu voller Geltung gelangte. Durch den engeren Anschluss an die gerade herrschende, ihr überaus günstige Kunstweise hat sie sich offenbar eine größere Lebensdauer gesichert. Dasselbe gilt vom Holzschnitte, welcher, wenn auch zögernd, den gleichen Anschluss vollzog. So wenig wie von dem Kupferstiche läßt sich vom Holzschnitte behaupten, dass er nur noch kümmerlich atme, an dem Ende seiner Entwickelungsfähigkeit angelangt sei. Seit Bewick in England den halbvergessenen Holzschnitt wieder zu Ehren brachte, hat dieser gar mannigfache Wandlungen erfahren, von welchen die meisten als sichtliche Fortschritte zu begrüßen sind. Die folgerichtige Änderung war der Übergang von dem zeichnenden zum malerischen Stile. Dass dabei mancher Irrtum, selbst grobe Fehler vorkamen, kann nicht geleugnet werden. Ein tumultuarisches Treiben zog an unseren Augen vorüber. Niemand darf es namentlich uns Deutschen verargen, dass unser Herz noch immer an der alten einfachen Holzschnittweise hängt. Es wäre undankbar, die köstlichen Blätter, die sie, in die Seele unseres Volkstums tief eindringend, geschaffen hat, zu vergessen. Aber wir müssen auf der andern Seite zugeben, dass der Wechsel sich zumal in den Ländern, die keine lange Kunsttradition besitzen, mit einer gewissen Notwendigkeit vollzogen hat. Auch der reproduzirende Künstler kann sich der gerade herrschenden Kunstströmung nicht entziehen. Steigert sich in den schöpferischen Künsten das Streben nach rein malerischen Wirkungen, so muss der nachbildende Künstler dem Streben sich anschließen, will er nicht den inneren Zusammenhang mit dem großen Kunstleben verlieren, zumal wenn er vor die Aufgabe gestellt wird, solche rein malerisch gefasste Werke zu reproduziren. Er würde gegen die Wahrheit sündigen, die Treue vermissen lassen, begnügte er sich mit den Mitteln, welche der zeichnende Stil darbietet. Er muss versuchen, auf den Holzblock mit dem Stichel zu malen, den Schein der Farbe und des Tones wiederzugeben. Ähnlich wie in der Radirung empfangen wir in dem malenden Holzschnitt eine freie Übertragung des Originales, frei insofern, als zwar die Gesamtwirkung die gleiche ist oder doch die gleiche sein soll, aber durch andere, von dem Holzstecher selbständig gewählte Mittel erreicht wird. Eine künstlerische Nachempfindung sichert mehr als eine peinliche Treue in der Wiedergabe jeder Einzelheit den Erfolg der Reproduktion.

(Schluss folgt.)

KORRESPONDENZ.

Köln, 3. März 1891.

P. — Am 2. März hat Direktor Aldenhoven zunächst für ein geladenes Publikum im westlichen Flügel des renovirten Kreuzganges im Wallraf-Richartz-Museum eine neue Abteilung eröffnet und damit Rechenschaft abgelegt, in welcher Weise er die Reorganisation des ihm anvertrauten Instituts vorzunehmen gedenkt. Diese Abteilung, die *Sammlung*

christlicher Originalskulpturen umfassend, war bisher nicht vorhanden. Wohl standen an verschiedenen Stellen des Museums verstaubt und verkommen eine Anzahl wertvoller Figuren — darunter besonders wichtig die Reste des Figurenschmuckes von der Mensa des Hochaltars im Dom — und Reliefs herum, aber niemand beachtete sie und konnte sie beachten. Dazu waren kurz vor Eintritt des neuen Direktors zwei wertvolle Erwerbungen gekommen: der prächtige Holzaltar mit der Passion aus der Schule von Calcar und ein reizvolles Epitaph aus Solenhofer Stein aus der Eichstädter Schule, beide von 1520 bis 1530.

In der richtigen Erkenntnis, dass dieser Bestand nur der notwendigen Herrichtung und einer würdigen Aufstellung bedürfe, um den ganz ansehnlichen Stamm einer Sammlung von Skulpturen christlicher Zeit abzugeben, die für die Entwicklung der Kunst in Köln und die Bildung des Geschmacks von höchster Bedeutung werden wird, ging Direktor Aldenhoven daran, zunächst diese neue Abteilung einzurichten. Einige glückliche Käufe führten der im Entstehen begriffenen Sammlung u. a. ein ganz hervorragendes Stück zu: eine sitzende Madonna mit Kind, französische Arbeit um 1300, eine Figur von großartiger Strenge und Schönheit.

Dass die Aufstellung in dem nicht gerade günstigen Raume eine musterhafte ist, versteht sich von selbst für jeden, der das von Aldenhoven aufgestellte Museum in Gotha kennt. Als Hintergrund für die Skulpturen ist ein blauer Stoff gewählt, von dem die Steinfiguren ebenso gut loskommen, wie die Holzfiguren. Alle Postamente sind schwarz, die Konsolen für farbige Holzfiguren braun.

Als Mittelstück präsentirt sich die französische Madonna, ein Werk, würdig jedes großen Museums. Von außerdeutschen Skulpturen finden sich eine große Anzahl ausgezeichneter polychromirter Figuren und Gruppen aus zerstörten flandrischen Schnitzaltären, die durch die auf der Rückseite eingebrannten Marken als Arbeiten von Antwerpener Künstlern gekennzeichnet sind.

Gut vertreten ist das Rheinland. Die erwähnten Marmorfiguren vom Hochaltar des Domes sind in Nachbildungen der (am Altar erhaltenen) alten Bogenstellungen aufgestellt; es sind wertvolle und charakteristische Proben der kölnischen Plastik des 14. Jahrhunderts. Zahlreiche Einzelfiguren aus Schnitzaltären reihen sich an, darunter eine vorzügliche stehende Madonna, ein St. Georg und die Perle der Sammlung kleiner Figuren; eine Statuette des heil. Quirinus aus Solenhofer Stein. Ein ganz vorzügliches Werk der Calcarer unter flandrischem Einfluss stehenden Bildhauerschule ist der oben erwähnte Altar mit der Leidensgeschichte, der gegen 30 große Kostümfiguren voll Leben und Charakter enthält. Nordischer Herkunft mögen einige Figuren aus Altären sein, die an Brüggemanns Arbeiten erinnern.

Außer durch das oben genannte Epitaph der Eichstädter Schule mit den schönen Figuren der heil. Anna, Christoph und Johannes d. T. ist die süddeutsche Bildhauerkunst durch einen kleinen polychromirten Altar mit drei Figuren von 1519, wohl schwäbischer Herkunft und zwei ganz ausgezeichnete große farbige Engel mit Schriftrollen in den Händen, Schule des Riemenschneider, zunächst vertreten.

Die Aufstellung hat mit Rücksicht auf den kleinen Bestand und den Raum nicht nach Schulen, sondern nach dekorativen Rücksichten geschehen müssen; jedoch ist jedes einzelne Stück durch erklärende Zettel, die über Bedeutung, Herkunft und Zeit der Entstehung Auskunft geben, dem Verständnis der Besucher nahe gerückt.

Es ist nicht zu bezweifeln, dass der neue Direktor durch diese erste Probe seiner Thätigkeit einen durchschlagenden Erfolg erzielen wird, und zwar nicht bloß bei den wirklichen Kunstfreunden Kölns, deren Zahl freilich gering ist, sondern auch bei dem großen Pubikum. Kaum ein Museum Deutschlands dürfte so stark besucht sein wie das Kölner. Es gehört hier zum guten oder schlechten Ton, Sonntags um 12 Uhr ins Museum zu gehen; da drängen sich — nicht zum Vorteile der Bilder — Hunderte und Tausende durch die Säle, ganze Familien ziehen hindurch und starren blöde die Kunstwerke an. Kaum je bleibt einer stehen, weil ihm fast nirgends durch eine erklärende Beischrift — höchstens der Malername und Geschenkzettel steht an den Bildern — eine Anweisung zum Verständnis oder Nachdenken bisher gegeben ward. Das wird nun anders, und wenn auch nur allmählich wird das Museum durch passende Aufstellung und Bezettelung der Kunstwerke eine große erziehliche Bedeutung gewinnen.

Während inzwischen der größte Schatz, den das Museum besitzt, die Bilder der kölnischen Schule, von kundiger Hand eine Neuordnung erfährt und die nicht unbedeutenden Bestände an römischen Altertümern zur Aufstellung vorbereitet werden, gehen binnen kurzem zwei weitere Abteilungen des Museums der Eröffnung entgegen: eine Sammlung von Abgüssen italienischer Renaissanceskulpturen und eine solche von Abgüssen nach Antiken.

Erstere wird zunächst nur eine Anzahl der Hauptwerke der großen italienischen Meister enthalten: den Moses und die Pietà des Michel-Angelo, die Reliefs der Kanzel in Florenz, den Georg des Donatello. Teile der Thüren von Ghiberti, die Madonna v. Brügge, die Madonna von Verrocchio, den David desselben Meisters, eine Anzahl Porträtbüsten u. a. m.

Dagegen werden die Abgüsse nach Antiken sofort in stattlicherer Anzahl vertreten sein, indem die bekannte Kunstanstalt des Herrn *August Gerber* in Köln — die im verflossenen Jahre die gesamten Formen von Antonio Vanni in Frankfurt a/M. erworben hat — einen großen Teil ihrer Abformungen dem Museum zu dauernder Aufstellung und allmählicher Erwerbung zur Verfügung stellt. Dadurch gelangt das Museum sofort in den Besitz von Abgüssen fast aller wichtigeren Statuen des Altertums, und es wird hier in Köln, wo nichts derart bisher vorhanden war, auch für die großartige Schönheit der Antike allmählich das Verständnis geweckt werden.

So darf, nach einjähriger stiller aber arbeitsvoller Thätigkeit Direktor Aldenhoven heute schon des Dankes aller Kunstfreunde gewiß sein und frohen Mutes in die Zukunft blicken.

TODESFÄLLE.

* *Giovanni Morelli*, der unter dem Namen Lermolieff allen Kunstfreunden bekannte italienische Gelehrte, ist am 1. März in Mailand gestorben.

NEUE KUNSTBLÄTTER.

x.— *Neue Photographien von Braun & Co.* Die Kunst der Photographie erlebt in unsern Tagen ein ähnliches Schicksal wie ehemals die Erfindung Gutenbergs. Die vornehmen Herren sahen mit Geringschätzung einst auf dieses „rohe Handwerk". „Der Herzog Federigo von Urbino würde sich eines gedruckten Buches in seiner Bibliothek geschämt haben", sagt ein Handschriftenhändler von 1482. „Wer wegen der Buchdruckerkunst aufhört zu schreiben, ist nie ein wahrer Bücherliebhaber gewesen, weil er, nur die Gegenwart beachtend, nicht für die Erbauung der Nachkommen sorgt." Der das schrieb, Abt Johann Trithemius von Sponheim, war der Meinung, dass Gedrucktes höchstens zweihundert Jahre alt werden könne. Es bedurfte nur weniger Jahrzehnte um die Druckkunst soweit auszubilden, dass sie der Schreibkunst nicht nur gleichkam, sondern sie auch in manchem übertraf. So wird auch noch in unsern Tagen die Photographie als eine „mechanische" Vervielfältigung der künstlerischen gegenüber gering geschätzt. Die glänzende Entwickelung der photographischen Technik machen aber die Gegner dieses „Handwerks" allmählich verstummen. Wie ehedem die Wissenschaft, die vor Erfindung der Druckkunst sich mühsam vorwärts bewegte, durch die Thätigkeit der Jünger Gutenbergs gewissermaßen flott gemacht wurde, so wird heutzutage der Tempel der Kunst der ganzen Menschheit erst durch die Photographie wirklich aufgeschlossen. In dieser Richtung mit stets wachsendem Erfolge unermüdlich thätig ist die Firma Ad. Braun & Co. in Dornach, welche neuerdings in Italien eifrig beschäftigt ist, die Uffizien und die Galerie Pitti in mustergültiger Weise aufzunehmen. Von dem Werke über die Pittigalerie sind bis jetzt nur große Aufnahmen zu erlangen, im Formate von 60×80 cm (Preis des Blattes 60 Frs.). Dagegen ist das Werk der Uffizien soeben bis zur vierten Lieferung gelangt, welche 40 Blatt enthält (Subskriptionspreis 350 M.). Man ist erstaunt über die hohe Vollendung der Technik, welche in diesen Blättern erreicht ist, eine Vollendung, die oft dem besten Schabkunstblatte nichts nachgiebt, ja sie übertrifft. In einzelne dieser Blätter ist vom Geiste des Originals so viel hinüber destillirt, dass sie würdig sind, zu stets wiederholtem Genusse als Schmuck der Wand zu prangen. Hierhin gehört z. B. die Gruppe aus dem Bilde der „Heimsuchung" von *Albertinelli*, welches zwei Figuren von wunderbar edler Größe zeigt. Die Gestalt der Maria ist besonders von himmlisch demütiger Ergebung. Musterhaft ist ferner die Nachbildung des Botticellischen bekannten Rundbildes „Die Madonna von Engeln gekrönt", in dem das merkwürdig harmonische Gemisch von Herb und Süß dieses Künstlers vortrefflich zur Erscheinung kommt. Von besonderem Interesse ist die Wiedergabe des Tizianischen Bildes „Madonna mit dem Kinde und der heil. Katharina", auf dem die Struktur der Leinwand deutlich, fast zu deutlich zur Erscheinung kommt. Das Jesuskind zeigt jene reife, venezianische Gliederpracht, die hier beinahe befremdet, denn der Kleine wird dadurch der menschlichen Sphäre fast entrückt. Von den größten Namen der Kunstgeschichte finden wir auf den Blättern vor allem Lionardo (Anbetung), Giorgione (Moses die Feuerprobe bestehend), Raffael (?) (Madonna mit dem Brunnen), P. Veronese und Van Dyck. Von Bildern, die mehr um ihrer ästhetischen Wirkung willen, als durch ihre Wichtigkeit für die Kunstgeschichte zu erwähnen sind, mögen noch genannt sein: Alexis Grimoux, Junge Frau und Gius. Bezzuoli, Selbstporträt.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Für die internationale Kunstausstellung in Berlin* sind aus *England* Werke der Maler Millais, Sir Fred. Leighton, G. Watts, Pettie, Henry Moore, W. W. Ouless, Tom Collies, Alma Tadema, Walter Crane, Orrock, Marcus Stone und andere, der Bildhauer Ford, Simmonds, Gilbert, Thornycroft durch die Bemühungen des Delegirten des Ausstellungskomitees, Herrn Professor Lutteroth, gewonnen worden. Die *Italienische* Abteilung wird, abgesehen von einigen aus der Königl. Galerie zu Monza und der Nationalgalerie in Rom ausgewählten Werken von Favretto, Michetti, Bianchi, Ciardi, Dell'Orto, Cariano, Boggiani, Delleoni u. a. auch Gemälde von de Sanctis, Mario de Maria, Pagliano, Vanutelli, Cipriani, Joris, Cabianca, Ferrari, Sartorio, Simoni, Corelli, Coloman, Vertunni, Mariani u. s. w. enthalten. Ferner werden Klinger und Passini ausstellen sowie Professor Kopf. Die *Brüsseler* Maler de Vriendt, Clays, Courtens, Coessmans, de Lalaing, Jan Verhas, Alfred Verwée, Verheyden, Van Leemputten, Dendiyts, ferner die Bildhauer De Vigne, Lambeau, Menner, de Groot und die *Antwerpener* Künstler van Aken, Henri Luyten, Lamoriniere, Dehaert, Verstracten, Farazyn, sowie van Rosseels in Termonde und van Hove in Brügge haben feste Zusagen gemacht, ferner Jac von Looy, Maris, Tholen. Von *Holländischen* Malern werden Mesdag, Bisschop, Havermann, Klinkenberg, Willem Martens vertreten sein. Böcklin wird sein Gemälde „Meeresidylle" zur Ausstellung gelangen lassen. *Österreich-Ungarn* sendet weit mehr Werke, als zuerst be-

absichtigt, so dass dieser Abteilung ein bedeutend größerer Raum, als ursprünglich vorgesehen, zugewiesen wurde. Der vollständig neuen Art der Zusammenstellung des Katalogs wegen müssen alle Kunstwerke bis spätestens den 10. April eingeliefert sein.

⊙ *Die Absicht einer Anzahl französischer Maler und Bildhauer*, sich an der *Berliner internationalen Kunstausstellung* zu beteiligen, ist unter dem Drucke der chauvinistischen Presse und der Hetzereien Déroulèdes und seines Anhanges wieder aufgegeben worden, nachdem die Anwesenheit der Kaiserin Friedrich in Paris eine versöhnliche Stimmung hervorgerufen zu haben schien. Einige hervorragende Künstler wie z. B. der Maler Puvis de Chavannes und der Bildhauer Frémiet hatten sich trotz der entgegenkommenden Haltung Detailles und anderer aus politischen Gründen gegen die Beschickung der Berliner Ausstellung erklärt, und jetzt hat auch Detaille, dem die Kaiserin Friedrich in seinem Atelier einen Besuch abgestattet, seine Zusage zurückgezogen. Außer durch eine von Déroulède zusammenberufene Protestversammlung scheint der Umschlag der öffentlichen Meinung auch durch einige geringfügige Zwischenfälle veranlasst worden zu sein. So soll ein Teil der Pariser Presse in ihrer Empfindlichkeit dadurch verletzt worden sein, dass das Gefolge der Kaiserin Friedrich den Reportern nicht die gewünschte Beachtung zeigte und dass man sich sogar direkt die Belästigung der Kaiserin durch die Berichterstatter an maßgebender Stelle verbat, und dazu kam noch eine Ungeschicklichkeit eines Beamten der Kunstschule. Man erwartete dort den Besuch der Kaiserin, und ein Beamter entfernte aus diesem Grunde einen Kranz, der an dem dort befindlichen Grabmale des am 19. Januar 1871 bei der Belagerung von Paris gefallenen Malers Henri Regnault niedergelegt worden war. Dies rief einen Sturm der Entrüstung in der chauvinistischen Presse hervor, und der Streit führte schließlich dazu, dass Detaille und seine Genossen in Zuschriften an die Zeitungen erklärten, dass sie, der öffentlichen Meinung nachgebend, in Berlin nicht ausstellen würden, worüber man sich in der deutschen Kaiserstadt hoffentlich zu trösten wissen wird.

x. — *Erfurt.* Durch das Entgegenkommen der Staatsregierung hat eine bedeutende Erweiterung des städtischen Museums sowie der darin befindlichen Räume des Vereins für Kunst und Kunstgewerbe stattgefunden. Der Vorstand des Vereins hoft, dass nun die „Permanente Austellung" von Seiten der Künstler eine größere Beachtung, resp. regere Beschickung finden werde, als bisher.

x. — Die vor einiger Zeit in der Nationalgalerie zu Berlin ausgestellt gewesenen *Originalradirungen Bernhard Mannfelds* sind gegenwärtig im Leipziger Kunstverein zur Ausstellung gelangt.

AUKTIONEN.

y. Am 10. März wird in *Rud. Lepke's* Kunstauktionshaus in Berlin eine Sammlung von 153 Ölgemälden und Aquarellen, sowie etwa 200 Kunstgegenstände verschiedenster Art zur Versteigerung gelangen.

ZEITSCHRIFTEN.

Repertorium für Kunstwissenschaft. XIV. Bd. 2. Heft. Der große Kurfürst von Brandenburg. Neues über sein Verhältnis zur bildenden Kunst. Von G. Galland. — Der deutsche und niederländische Kupferstich in den kleineren Sammlungen. Von M. Lehrs. — Studien zur Geschichte der karolingischen Kunst. Von P. Clemen. — Giovanni Pietro da Pomis. Von J. Wastler. — Excerpte aus Joh. Richards „Italia" von 1686. Von A. Schmarsow.

Allgemeine Kunstchronik. 1891. Nr. 4. Meissonier †. — Im Wiener Künstlerklub. — Ganymed in Kunst und Dichtung.

L'Art. No. 642. 15. Februar 1891. Les Salonniers depuis cent ans. Von Ph. Audebrand. — Le Musée Guimet et les Religions de l'Extrême-Orient. Von C. Gabillot. — Une ville abandonnée. Von J. Robie.

Archivio storico dell' arte. Bd. III. Heft 9 u. 10. Il Museo Borromeo in Milano. Von G. Frizzoni. — Lelio Orsi e gli affreschi del „Casino di Sopra" presso Novellara. Von H. Thode. — La pittura modenese nel secolo XV. Von A. Venturi. Nuovi Documenti: Fasti Gonzaghesch dipinti dal Tintoretto. Von A. Luzio. — Gli artisti fiamminghi e tedeschi in Italia nel XV. secolo. Von K. Müntz. — Passaporto di Pisanello. Von D. G.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Hengasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 19. 19. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

THEOPHIL VON HANSEN †.

* Die Sichel des Todes mäht mit so grausamer Schnelligkeit einen nach dem andern aus der Schar der alten Freunde und Genossen hinweg, dass der Chronist kaum Sammlung und Ruhe zu finden vermag für die traurige Pflicht des letzten Abschiedswortes. Wir sind am Ende der großen schöpferischen Zeit angelangt, welche das neue Wien geboren hat! Das war die Empfindung, die alle beseelte, als wir wenige Wochen nach dem Dahinscheiden Schmidts nun auch dessen Rivalen, Theophil Hansen, zur ewigen Ruhestätte begleiteten.

Keiner von seinen gleichaltrigen Kunstgenossen, van der Nüll und Sicardsburg, Semper und Schmidt, auch der um eine Generation jüngere, allzufrüh dahingerafft Ferstel nicht, hat Durchgreifenderes für die glanzvolle Physiognomie der Kaiserstadt geschaffen als Hansen. Er arbeitete mit zwei gleich gewaltigen Mitteln an ihrer Verschönerung: mit der Form der Hellenen und mit der Farbe der Venetianer. Er hatte bei den griechischen Jugendstudien nicht nur den Werken von Althellas, sondern auch jenen zierlichen, mosaikprächtigen Bauten der Byzantiner sein Augenmerk zugewendet, die ja so viel Wahlverwandtes zeigen mit den Schöpfungen der Venetianer. Dieses Doppelideal hatte ihn schon in den fünfziger Jahren mit Rahl zusammengeführt. Beide rangen gemeinsam, leider nur ein Decennium lang, da Rahl in vollster Kraft abberufen wurde, nach seiner Verwirklichung. Die griechische Kirche in Wien und das Waffenmuseum des Arsenals sind die hervorragendsten Werke in Hansens byzantinisch-venetianischer Richtung. Mit dem Musikverein, dem Heinrichshof, dem Hause Todesco lenkte der Meister dann in die Bahn der griechischen Renaissance ein, zunächst noch von Rahls Farbensymphonien begleitet, später immer mehr auf die Vollendung der Form gerichtet, als deren höchste Manifestationen die Akademie in Athen und das Wiener Parlamentsgebäude dastehen. Auch in diesen seinen letzten und edelsten Schöpfungen hat Hansen keineswegs auf die Mitwirkung der Farbe verzichtet. Im Gegenteil, er dachte sich sein Parlament äußerlich wie innerlich von Gold und Farbe angehaucht, nach der Weise der Griechen. Aber das farbige Element ist in diesen Werken nicht die führende, sondern die begleitende Stimme. Es sind plastische Schöpfungen, wie die Tempel der Hellenen. Und dass wir Gebilde solcher idealen Stammesart, lauter und rein in Marmor hingestellt, mitten in dem Treiben der modernen Weltstadt besitzen, das ist Hansens unvergängliches Verdienst, das ist unser Stolz und unsre Freude!

Seit Hansen, der am 13. Juli 1813 geboren war, seines hohen Alters wegen den Lehrerberuf an der Akademie aufgegeben hatte, lebte er vor allem der Vollendung seines letzten großen Werkes, des Parlamentsgebäudes. Ein Bibliothekbau in Athen kam noch dazu. Aber auch sonst war er nicht müßig. Wir haben wiederholt der Projekte für Christiansborg in Kopenhagen, für das neue Museum in Athen, für die Museumsinsel in Berlin u. a. gedacht, mit deren Ausarbeitung er sich beschäftigte. Auch an einem Plane für das neue Parlamentsgebäude in Rom hat er gearbeitet. Zur Reife ist keiner dieser Entwürfe mehr gediehen. Aber es sind Zeugnisse seines rastlosen Eifers und, wenn

auch bisweilen mit Spuren des Alters behaftet, voll fruchtbarer Baugedanken, ein kostbares Vermächtnis für die nachwachsenden Generationen. Wie man hört, soll ein Teil der von Hansen hinterlassenen Zeichnungen, Aquarelle und Modelle vereinigt und der öffentlichen Besichtigung in Wien zugänglich bleiben, ein anderer Teil nach seiner Heimat Kopenhagen kommen, wohin die greise Schwester des Dahingeschiedenen, seine treue Pflegerin während der letzten schweren Leidenszeit, bereits übergesiedelt ist.

Hansens Begräbnis fand mit denselben hohen Ehrenbezeugungen durch alle ihm verbundenen Korporationen statt, wie sie wenige Wochen früher seinem Freunde und Kollegen Schmidt zu teil geworden. An seinem Grabe sprach an erster Stelle der Prorektor der Akademie, Eisenmenger, Hansens alter Kunstgenosse, Worte voll Empfindung und Weihe.

DIE AUFGABEN DER GRAPHISCHEN KÜNSTE.

Von Anton Springer.

(Schluss.)

Ziehen wir die Summe unserer Betrachtungen, so ergiebt sich wohl eine starke Verminderung des Massenverbrauchs der Kupferstiche und Holzschnitte. In allen Fällen, in welchen es nur auf die äußere Wahrheit der Wiedergabe ankommt, bei didaktischen Zwecken, oder wenn es gilt, die Erinnerung an ein Werk der Kunst, der Natur festzuhalten, dürfte das photomechanische Kunstverfahren den Sieg davon tragen. Dagegen erscheint ihre Wirksamkeit noch immer gesichert, wenn der Kupferstecher und Holzschneider von seinen Mitteln einen künstlerischen Gebrauch macht, wenn er Temperament zeigt, seine persönliche Auffassung durchschimmern lässt. Solche auserwählte Naturen werden nicht einfach verdrängt und vernichtet. Sie behaupten ihren Platz. Auf der anderen Seite ist aber freilich an ein Zurückdrängen des photomechanischen Druckverfahrens nicht zu denken. Im Gegenteil müssen wir einen erweiterten Thätigkeitskreis, ein noch stärkeres Wachstum von der Zukunft erwarten. Die Künstlerwelt muss mit den neuen Weisen der Reproduktion rechnen. Kann sie es?

Vielfach herrscht die Meinung, dass es dem Künstler schließlich gleichgültig sein kann, in welcher Weise, ob durch die Hand oder durch die Maschine seine Werke vervielfältigt werden. Noch verbreiteter ist die Ansicht, dass sich auf mechanischem Wege überhaupt keine künstlerische Wirkung erzielen lässt. Die Fortschritte der Technik sind ebenso viele Rückschritte der wahren Kunst. Der Sieg der technischen Waffen hat die Niederlage des künstlerischen Schaffens, den Untergang des Idealismus, den Triumph des Materialismus zur Folge. Diese Behauptung, welche man förmlich zu einem feststehenden Grundsatze erhoben hat, wird aber durch die Erfahrung arg Lügen gestraft. Ist nicht durch die Erfindung der Drehscheibe, der Legirung und des Gusses der Metalle ein großer technischer Fortschritt geschaffen worden, und hat derselbe etwa die Fortschritte des künstlerischen Sinnes gehemmt? Knüpft sich nicht vielmehr, soweit wir in der Geschichte zurückblicken können, regelmäßig an technische Fortschritte die künstlerische Entwickelung? Wir geben zu, dass die technische Wissenschaft zunächst nicht künstlerische Zwecke verfolgt, sondern ihren eigenen Zielen nachgeht. Sie ist aber nicht feindselig, nicht einmal spröde gegen die künstlerischen Formen. Die tubular-bridge, welche England mit Wales verbindet, war ein Triumph des technischen Könnens, aber von einer ganz entsetzlichen Hässlichkeit oder sagen wir lieber von roher Formlosigkeit. Vergleicht man mit ihr die späteren, nach den gleichen, nur verbesserten Grundsätzen errichteten Brücken, so entdeckt man freudig ihre Annäherung an gefälligere Formen, einen Anklang an das Kunstreiche. So hegen wir auch zu dem photomechanischen Druckverfahren das Vertrauen, dass es sich nicht gegen das künstlerische Element eigensinnig sperren werde, wenn Künstler es versuchen sollten, ihm ein solches aufzuprägen. Darauf kommt es an. Wenn gegenwärtig noch vielfach zwischen dem künstlerischen Schaffen und dem photomechanischen Verfahren das Verhältnis vollkommener Gleichgültigkeit waltet, so ist eine friedliche Annäherung in künftigen Zeiten keineswegs ausgeschlossen. Die Künstler werden prüfen, wie sie ihre Thätigkeit dem eigentümlichen Wesen der neuen Reproduktionsweise anzupassen haben, auf dasselbe Rücksicht nehmen, oder wie der volkstümliche Ausdruck lautet, für das photomechanische Verfahren unmittelbar komponiren.

Auch hier tritt uns eine Erinnerung hoffnungsreich zur Seite. Als die ersten Holzschnitte ihre Wanderung nach Kirchweihen und Märkten antraten, so plump in den Linien, so roh in der Zeichnung, da gab es wohl wenige, welche ihnen eine künstlerische Wirkung zutrauten. Abseits von der

Künstlerwelt bahnten sie sich anfangs den Weg. Dann kam der Zeitpunkt, in welchem die Maler den Wert der Holzschnitte für die freie Wiedergabe und die weite Verbreitung ihrer Zeichnungen erkannten. Sie studirten die Natur des Holzschnittes, nahmen auf sie bei dem Entwurf der Zeichnungen Rücksicht, erzogen die Holzschneider und gewannen auf diese Art ein wahrhaft künstlerisches Mittel der Reproduktion.

Man darf von dem photomechanischen Druckverfahren eine ähnliche Entwickelung erwarten, dass es sich künstlerischen Wirkungen nicht entziehen wird, wenn einmal Künstler es in unmittelbare Mitleidenschaft zu ziehen versuchen. Es soll nicht allein als wohlfeiler Ersatz für den Holzschnitt und Kupferstich gelten, die Natur der letzteren mit mehr oder weniger Glück nachahmen, sondern auch ein selbständiges Feld der Thätigkeit aufsuchen. Den Technikern und Künstlern legen wir die Frage vor, ob durch das photomechanische Druckverfahren sich nicht Wirkungen erzielen lassen, welche nur ihm eigentümlich sind oder doch mit der größten Leichtigkeit und Vollendung durch dasselbe verkörpert werden können. Wird diese Frage, wie wir glauben und hoffen, bejaht, so verwandelt sich auch das bisher spröde Verhältnis zwischen beiden Mächten in ein eng befreundetes. Von beiden Seiten muss ein Entgegenkommen versucht werden. Der Künstler muss das Wesen des photomechanischen Verfahrens kennen lernen und diesem bereits bei seinen Entwürfen Aufmerksamkeit zuwenden, seine Stärke benutzen, seinen Schwächen aus dem Wege gehen; der Techniker aber muss sich bemühen, das tote, starre Element im mechanischen Verfahren auf den kleinsten Teil einzuschränken.

Einen Gewinn dürften vielleicht die Künstler schon in naher Zeit einheimsen. Bei der Gefügigkeit des neuen technischen Verfahrens und dem weiten Gebiete seiner Wirksamkeit empfängt ihre erfinderische Kraft eine mächtige Anregung. Wir berühren hier einen wunden Punkt in unserem Kunstleben. Zahlreiche Künstlerkreise werden von der bittern Empfindung erregt, dass sie auf unsicherem Boden, auf einem schwankenden Grunde sich bewegen. Die überlieferten Gegenstände der Darstellung befriedigen nicht, die bisher übliche Auffassung der Natur genügt nicht mehr. Man will den Bann der Tradition gewaltsam sprengen, sucht mit fieberhafter Unruhe nach einem neuen Inhalt oder nach neuen malerischen Formen. Dem Konventionellen wird der Krieg erklärt. Darüber vergisst man nur zu oft eine ewige Wahrheit: Jedes echte Kunstwerk birgt etwas von der Natur des Märchens in sich. Es setzt sich über die gewöhnlichen Bedingungen des Daseins hinaus. Man nennt oft konventionell, was in Wahrheit einen tiefen poetischen Kern bildet. Doch hier ist nicht der Ort, heute auch nicht die passende Zeit, zu erörtern, wie viel des Berechtigten, wie viel des Krankhaften in dem Suchen nach Neuem in den monumentalen Künsten liege. Dass aber namentlich im Kreise der ornamentalen Kunst eine Auffrischung wünschenswert sei, wer wollte das bestreiten? Man hat bei der Betrachtung des modernen Ornamentes nur zu häufig den Eindruck, als ob die ornamentale Phantasie schon völlig erschöpft zu Boden liege. Es kehren immer dieselben Motive, besonders aus der Naturwelt wieder, es wird die gleiche Linienführung, die gleiche Formbildung wiederholt. Die Tradition herrscht hier fast unbeschränkt. Und doch würde gerade auf diesem Gebiete eine schöpferische Phantasie nicht bloß kühne, sondern auch gute Thaten vollführen. Man muss nur mit dem Vorurteil brechen, als ob durch die Wahl eines bestimmten Stiles auch schon der Verwendung von Naturvorbildern eine feste und überdies enge Schranke gesetzt würde. Man sündigt allerdings gegen die Stilreinheit nicht, wenn man stets nur die hergebrachten Ornamente wiederholt. Man wird aber langweilig. Der gotische Stil gönnt scheinbar der Pflanzenornamentik die geringste Freiheit. Die alten Steinmetzen kümmerten sich aber wenig um abstrakte Regeln und ließen die reiche Flora, welche sie zu Füßen der Dome erblickten, fröhlichen Herzens in Stein wieder auferstehen. Ob wir das von den modernen Ornamentisten behaupten können? Seit einem Jahrhundert hat die europäische Pflanzenwelt eine ungeahnte Bereicherung gewonnen. In der Ornamentenwelt sucht man vergeblich den Einfluss dieser neuen Flora.

Die größte Zaghaftigkeit, die stärkste Scheu vor jeder Neuerung offenbart die Buchausstattung. In den Initialen, in den Vignetten begrüßen wir regelmäßig alte Bekannte. Sind wir wirklich an der Grenze unseres Könnens angekommen? Nach zwei Richtungen hin ahnen wir eine entwickelungsfähige Änderung. Dem Charakter unserer Kunst würde es besser entsprechen, wenn auch die Buchillustration farbiger aufträte und sich dem Texte enger anschlösse. Bisher waltete der schroffe Gegensatz von Schwarz und Weiß vor und erschienen die Illustrationen, die Vignetten und Vollbilder von dem Texte scharf geschieden. Selbstverständlich soll bei

der Forderung eines farbigen Charakters der Buchausstattung nicht der gangbare Farbendruck empfohlen werden. Derselbe gebraucht viel zu starke Töne, erscheint als ein nachträglicher Überzug der Zeichnung mit dicker Farbe. Dadurch trennt sich, von anderen Mängeln abgesehen, die Illustration zu sehr von dem Texte ab. Wir verlangen im Gegenteil den Eindruck, als ob der Künstler die Illustration gerade für die Stelle des Blattes, welche sie einnimmt, erfunden hätte, als ob wir den Künstler selbst bei der Arbeit sähen, wie er mit leichter Hand, nicht als strenger Maler, sondern als Illustrator den Pinsel führt, in Farben gleichsam zeichnet. In der Weise wie Aquarellbilder, leicht getuscht, flüßig gefärbt, eher an die Skizze, als an ein mühsam ausgeführtes Bild erinnernd, denken wir uns die neuen Illustrationen hergestellt und dafür die Mittel des photomechanischen Druckverfahrens in Anspruch genommen. Dass wir keinem Hirngespinste nachgehen, dafür berufen wir uns zunächst auf Dürers Vorbild. Seine Randzeichnungen zu dem Gebetbuche Kaiser Maximilians sind nach einer Seite die freiesten Improvisationen, nach der anderen Seite die an den Text auf das innigste sich anschmiegenden Illustrationen, welche sich aus der vergangenen Kunst erhalten haben. Dabei diese Leichtigkeit der Zeichnung, diese Fülle neuer Formgedanken, bei scheinbarer Flüchtigkeit diese feste Sicherheit der Feder! Dürers Beispiel fand keine nennenswerte Nachahmung. Die graphischen Künste seiner Zeit schlugen eine andere, man möchte sagen spießbürgerlich gröbere Richtung ein und verhielten sich gegen die skizzenhafte, aber geistvolle Illustration spröde. So blieb es künftigen Jahrhunderten vorbehalten, an Dürers Beispiel anzuknüpfen.

Wir lenken sodann die Aufmerksamkeit auf so manche trefflich gelungene französische Illustrationsproben, welche in Wirklichkeit das leisten, was wir als die Hoffnung und den Wunsch der Kunstfreunde in dürftige Worte kleiden konnten. Gewählt aber wurden diese Beispiele, um zu zeigen, dass keineswegs ein Anlass zu schlimmsten Befürchtungen, zu einer Verzweiflungsklage vorliege, die künstlerische Thätigkeit auch in der Gegenwart lohnende Aufgaben fördere, gerade der Anschluss an das photomechanische Verfahren der Phantasie neue Anregungen zuzuführen im stande sei. Es ist ein müßiges Gerede, dass der Künstler fortan zum Handwerker herabsinken müsse. Legt er die Hände nicht selbst mutlos träge in den Schoß, hört er nicht auf zu kämpfen und zu ringen, so braucht er nicht zu verzagen. Bleiben wird eine Scheidung zwischen dem wahren Künstler und dem bloßen Handwerker. Diese bestand bereits in alten Zeiten und wird niemals aufgehoben werden. Nicht minder thöricht ist die Meinung, als ob im Bereiche der graphischen Künste die Erziehung von nun an auf ganz andere Grundlagen müsse gestellt werden. Die künstlerische Erziehung bleibt nach wie vor die richtige Grundlage eines gedeihlichen Wirkens, schon um ein festes Gegengewicht gegen die bloße technische Geschicklichkeit zu schaffen. Ihre Notwendigkeit wird um so heller leuchten, je großartiger sich die technischen Fortschritte in Zukunft gestalten werden. Ungeahnt reiche und mannigfaltige, dabei leichte und bequeme Mittel werden der Phantasie zur Verkörperung ihrer Gebilde dargeboten. Sie können nur ausgenutzt werden, wenn die Phantasie richtig geschult, der Formensinn unaufhörlich geübt und entwickelt, also die künstlerische Kraft genährt wird.

Leipzig, im Oktober 1890.

TODESFÄLLE.

Charles Verlat, der Direktor der Kunstakademie zu Antwerpen ist kürzlich daselbst mit großem Gepränge bestattet worden. Er hatte zwar weder das Genie noch das Talent der großen belgischen Künstler von ehedem. Aber er war doch ein Künstler von feiner schmiegsamer Individualität, von durchdringendem ästhetischen Reiz. Er machte seine ersten Studien an der Akademie, die ehemals von Wappers geleitet wurde; zugleich besuchte er das Atelier von Nicaise de Keyser. Von Antwerpen ging der Künstler nach Paris, wo er zwanzig Jahre blieb. Dort wurde schon der sich entwickelnde Realismus hauptsächlich durch Courbet gepriesen und man begann die romantischen Bestrebungen zu vergessen. Eins der Gemälde, die den Ruhm des Künstlers befestigten, war die Handreichung (Coup de collier), die das Museum zu Amsterdam besitzt. Der Künstlerkongress von 1868 brachte Verlat in Beziehungen mit dem Großherzog von Sachsen-Weimar. Wie van Dyck der Maler Karls I., wurde er der Hofmaler des großherzoglichen Palastes. Er leitete die künstlerische Erziehung der Prinzessinnen, wurde mit Liszt bekannt und sah sich endlich an der Spitze der Kunstschule zu Weimar, der er fünf Jahre vorstand. Von da ging Verlat nach dem Orient, wo er die Pyramiden, die Sphinx, die Ufer des Nils und das Leben im alten Pharaonenlande malte. Hierauf begab er sich nach Jerusalem, von wo seine bedeutendsten Gemälde stammen: Vox populi vox Dei und das Grab des Heilandes. Am 22. August 1876 wurde er wirkliches Mitglied des akademischen Körpers der Stadt Antwerpen, am 15. Oktober 1885 vertraute ihm ein königlicher Erlass die Leitung der Kunstakademie an. Die verschiedenartigsten Werke, biblische Scenen, Porträts, Genre- und vor allem Tierbilder sichern Verlat eine besondere Stelle in der Kunstwelt. Seine Maria im Museum zu Antwerpen ist ein Werk ersten Ranges. Seine Affenparodien sind sehr ergötzlich und geistreich. — Verlat hatte Eigenschaften, die manchem unserer Künstler abgehen: Einbildungskraft, Gedanken, Eigentümlichkeit, Enthusiasmus.

P. d'HONDT.

*** *Der Kunstsammler Karl Eduard von Liphart*, ein geborener Livländer, der sich um die Förderung deutscher Kunstinteressen in Italien mannigfache Verdienste erworben hat, ist Ende Februar zu Florenz im 83. Lebensjahre gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Zu ordentlichen Mitgliedern der Berliner Akademie der Künste* sind die Maler Professor *Otto Brausewetter* in Berlin, Professor *Gustav Schönleber* in Karlsruhe und der Architekt Prof. *Friedrich Thiersch* gewählt worden. Diese Wahlen haben die Bestätigung des Kultusministers erhalten.

*** *Der Geschichtsmaler Gustav Schauer* in Berlin hat den Professortitel erhalten.

*** *Der Bildhauer Prof. Ernst Hachnel* hat am 9. März seinen 80. Geburtstag gefeiert. Aus diesem Anlass wurde er vom akademischen Rate der Kunstakademie unter Führung des Prinzen Georg, sowie von mehreren Ministern und dem Oberbürgermeister beglückwünscht und empfing zahlreiche Deputationen mit Glückwunschadressen. Professor Schaper überbrachte im Auftrage der deutschen Kunstgenossenschaft in Berlin einen prächtigen Pokal. Die Schüler Haehnels überreichten eine goldene Ehrenmedaille.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

A. R. *Aus den Berliner Kunstausstellungen.* Der in weiteren Kreisen besonders durch eine glückliche Nachbildung der Raffaelschen Poesie bekannt gewordene Kupferstecher *Hans Meyer*, Lehrer an der Berliner Kunstakademie, hat sich jetzt auch als frei schaffender Künstler in einem Cyklus von 18 Bleistiftzeichnungen bewährt, die unter dem Titel „Ein Totentanz" bei Ed. Schulte, Unter den Linden 4a, zur Ausstellung gelangt sind. Wie die ähnlichen Bilderreihen Hans Holbeins d. j., Rethels und W. v. Kaulbachs ist es jedoch kein eigentlicher Totentanz im Sinne der mittelalterlichen Kunst, sondern eine Folge von Scenen aus unserer Zeit, durch welche die unheimliche Gewalt des plötzlich und unvermutet in das Leben eingreifenden Todes veranschaulicht wird. Einer Cirkusreiterin, die sich eben zum Sprunge anschickt, hält der als Clown verkleidete Tod den Reifen vor. Einem Schlemmer, der, vom Wein berauscht, bei üppiger Tafel eingeschlafen ist, weist er grinsend das abgelaufene Stundenglas. Einen müden Wanderer führt er als Hausknecht in die Thür der Herberge, und einer Schar von Kranken, die sich vor einer Heilquelle sammeln, reicht er höhnend die Schale, die Tod statt Leben spendet. Touristen, die eine Wanderung durch ein Hochgebirge machen, dient er als verräterischer Führer, und auf einem sechsten Blatte fungirt er als Bahnwärter, der durch falsche Weichenstellung zwei von entgegengesetzten Seiten heranbrausende Eisenbahnzüge zum furchtbaren Zusammenstoße bringt. Auf einem siebenten Blatte tritt er in einen Reigen junger Mädchen, um sich die Jüngste und Schönste heraus zu holen, und auf einem achten Blatte wartet er, bis ein Baum, den ein Holzschläger fällt, umstürzt und den Ahnungslosen zerschmettert. Auf der Mehrzahl der Blätter bilden reiche Landschaften, die teils den Charakter des süddeutschen Gebirges tragen, teils an italienische Motive erinnern, die Hintergründe. Die Figuren sind, je nachdem es der Vorwurf mit sich brachte, in Tracht und Charakteristik modern-realistisch oder in einem idealen Stile gehalten, der an die florentinischen Meister des 15. Jahrhunderts anklingt. Fast überall fesseln die sorgfältige zeichnerische Durchführung und der Reichtum der Komposition; dagegen fehlt es der Erfindung wie der Darstellung an eigenartigen Zügen. Mehr als einmal wird man an Rethel, W. v. Kaulbach und M. Klinger erinnert, von denen besonders der letzte auf Meyer von Einfluss gewesen zu sein scheint. — Von den übrigen Neuheiten der Ausstellung sind eine Sammlung von Feder- und Tuschzeichnungen des Düsseldorfer Malers *Arthur Kampf*, die in flotter Behandlung und in höchst lebensvoller Darstellung das bunte Leben vor und hinter den Kulissen und in den verschiedenen Teilen des Zuschauerraumes eines Theaters schildern, zwei große Gouachebilder (anscheinend Partien von der Elbemündung) von *F. Scheuinge* in Düsseldorf und eine Flussuferlandschaft voll feiner, poetischer Stimmung von dem in München lebenden Ungarn *B. von Spangi* hervorzuheben. — Zwei bei *Fr. Gurlitt* ausgestellte Bildergruppen der beiden Münchener *M. A. Stremel* und *P. Baum* zeigen in wenig erfreulicher Art, wie schnell das gefährliche Beispiel der Glasgower Malerschule auf die neuerungssüchtige Münchener Künstlerjugend eingewirkt hat. Sie haben die reizlosesten Naturausschnitte, Wiesen, Äcker, Kornfelder, die eben abgemäht oder auf denen die Garben in Bündeln aufgerichtet sind, mit den rohesten Mitteln der Darstellung, mit dick zusammengequatzten Farbenklecksen unter Verzichtleistung auf den geringsten Stimmungsreiz wiedergegeben, noch derber und ursprünglicher als das von der Münchener Ausstellung von 1890 bekannte „Kornfeld" von *James Guthrie*, das diese neue Ausartung naturalistischer Malerei ins Leben gerufen zu haben scheint. Wenn diese Bilder wirklich nur, wie ihr Titel lautet, „Freilichtstudien" sein sollen, so gehören sie nicht in eine öffentliche Ausstellung. Reife Künstler, die bereits auf wirkliche Erfolge zurückblicken können, haben wohl ein Recht, ihr Studienmaterial gelegentlich zur Ausstellung zu bringen, nicht aber Anfänger, die durch weiter nichts verblüffen als durch die gründliche Verachtung der künstlerischen Form und des künstlerischen Empfindens. — Von liebevollen und gründlichen Studien zeugt dagegen eine zu gleicher Zeit ausgestellte Reihe von Öl- und Aquarellskizzen von *Ernst Hausmann* in Berlin, die der Künstler auf einer Reise in Unteritalien und Sizilien, besonders während eines Aufenthaltes in Palermo, ausgeführt hat. Es sind frisch der Natur nachgeschriebene, in ihrer vollen farbigen Erscheinung glücklich wiedergegebene Straßenbilder, Scenen aus dem Volksleben, Innenräume, Verkaufsgewölbe und andere Architekturstücke, die dem Künstler ein reiches und dankbares Material bieten, dessen Ausgestaltung zu durchgeführten Bildern ihm ebenso glücklich gelingen möge!

*** *Die internationale Gemäldeausstellung in Stuttgart* ist am 1. März in der kgl. Staatsgalerie feierlich eröffnet worden. Die Königin, die Prinzen, die Prinzessinnen und die Spitzen der Gesellschaft wohnten der Feier bei. Der Ehrenpräsident der Ausstellung, Prinz Wilhelm hielt die Festrede, in welcher er auf den schönen Erfolg und die für das Stuttgarter Kunstleben hervorragende Beteiligung des In- und Auslandes hinwies und die Verdienste des Direktors Schraudolph hervorhob. Die Königin machte nach der Eröffnungsrede einen Rundgang durch die Ausstellung, auf welcher Deutschland, Österreich, Frankreich, Belgien, Holland, Italien und Spanien vertreten sind. Von französischen Künstlern haben sich Bouguereau, Carolus Duran, J. Lefèbvre, Duez, Gérôme, Aublet, Gervex, Roll, Beraud, Cazin, P. Dubois, Dagnan-Bouveret, Zuber u. a. beteiligt. Die Zahl der von ihnen ausgestellten Bilder, von denen einige nach den in Pariser Blättern abgegebenen Erklärungen der Maler nur durch Missverständnis auf der Durchreise nach Moskau in Stuttgart

zur Ausstellung gelangt sein sollen, beläuft sich auf 35. Der im Verlage von R. Mosse in Stuttgart erschienene, mit Illustrationen versehene Katalog zählt insgesamt 358 Gemälde und Aquarelle und 11 plastische Kunstwerke auf.

—e. *Dresden*, im Februar 1891. Die *Gemäldesammlung des Herrn Martin Schubart*, die mit ihren kostbaren Werken aus der niederländischen Schule des 17. Jahrhunderts bekanntlich zu den wertvollsten und bedeutendsten Privatgalerien Deutschlands gehört, befindet sich seit einiger Zeit nicht mehr in Dresden. Herr Dr. Schubart hat im vorigen Herbst seinen Wohnsitz von Dresden nach München verlegt und seine Sammlung zu Ende vorigen Jahres eben dahin übergeführt.

*** *Von der internationalen Kunstausstellung in Berlin.* Auch die französischen Architekten werden sich von der Berliner Ausstellung fern halten, wie der Vorsitzende der „Société centrale des architectes français", Charles Garnier, in Beantwortung einer Einladung der „Vereinigung Berliner Architekten" und des Vereins Berliner Künstler erklärt hat. Dagegen haben, wie die „Deutsche Bauzeitung" mitteilt, die italienischen Architekten ein sehr lebhaftes Entgegenkommen gezeigt, und ebenso ist eine Beteiligung englischer, russischer, niederländischer und schweizerischer Architekten zu erwarten.

DENKMÄLER.

y.— *Ein Denkmal für Schliemann.* In Schwerin i. M. hat sich ein Ausschuss zur Errichtung eines Denkmals für Heinrich Schliemann gebildet, der einen Aufruf zur Beisteuer dazu erlässt. Beiträge nimmt Herr Bankdirektor Steiner in Schwerin i. M. an, Anfragen werden beantwortet von den Herren Hofrat Dr. *Schlie*, Dr. *von Bülguer*, Konservator *Bolten*, Hofrat *Büssing*, Regierungsrat *Schröder*, Hofrat *Schweden*, Bankdirektor *Steiner*, Gutsbesitzer *Wiechelt*, sämtlich in Schwerin.

* *Das Wiener Mozartdenkmal* ist mit der eben entschiedenen neuen Konkurrenz endlich seinem Ziele nahe gerückt. Wir haben in Prof. *Edmund Hellmers* Entwurf, der von der Jury mit dem ersten Preise gekrönt wurde, ein Projekt gewonnen, dass der gestellten großen Aufgabe sowohl geistig gerecht wird, als auch für den jetzt gewählten Platz, den Albrechtsplatz nahe der Oper, trefflich geeignet erscheint. Hellmer stellt den Tondichter im Momente weihevoller Inspiration dar, die auf dem Spinett ruhende rechte Hand zum Schreiben bereit, die Linke wie von dem Rhythmus der inneren Bewegung leise bewegt. Im Rücken der sitzenden Gestalt eine mit Guirlanden und Emblemen geschmückte Säulenhalle. Den zweiten Preis erhielt Prof. *Tilgner*, den dritten Prof. *Weyr*. Mehrere andere Entwürfe, z. B. der von Prof. *O. König*, der wie die der letztgenannten in der Hauptfigur manches Gelungene zeigt, wurden ehrenvoll erwähnt. Ein durchgängiger Missgriff der meisten eingelaufenen Projekte war das beliebte Motiv des aufgehobenen Zeigefingers, wie zur Andeutung des Horchens auf eine musikalische Inspiration: nach unserer Ansicht eine ganz unerlaubte Symbolik bei Gestalten monumentalen Stiles und höchstens bei Genrefiguren statthaft, wie jener köstliche Narziss des Neapeler Museums eine solche darstellt, wenn auch in mythologischer Auffassung. Schon dadurch, dass Prof. *Hellmer* diesen Missgriff vermieden und sich seinen Mozart gedacht hat, wie etwa Domenichino den Evangelisten Johannes, überragt er weit alle Mitbewerber. Einzelheiten in der Architektur und im Beiwerk, die nicht völlig befriedigen, wird der Künstler bei der Ausführung im Großen leicht ins klare bringen können.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Ein Bildnis Heinrich Schliemanns*, welches der Engländer *Sidney Hodges* nach dem Leben gemalt hat, ist vom deutschen Kaiser für das Museum für Völkerkunde in Berlin angekauft worden.

*** *Ein Gemälde von Max Liebermann*, „In den Dünen", ist für die Neue Pinakothek in München angekauft worden.

AUKTIONEN.

x. — *Berliner Kunstauktion.* Amsler & Ruthardt versteigern am 6. April und folgende Tage eine wertvolle Kupferstichsammlung in Linien-, Punktier- und Schabmanier, Rot- und Farbendruck der hervorragendsten englischen und französischen Künstler des 17. und 18. Jahrhunderts, enthaltend vorzügliche Blätter zur Kostüm- und Sittengeschichte, schöne Frauenköpfe, Bildnisse berühmter Männer, Karikaturen, Jagd- und Pferdesport, endlich ein ungewöhnlich reiches Werk von D. Chodowiecki, im ganzen 1742 Nummern.

z. *Rud. Lepke's* Kunstauktionshaus in Berlin hält seit einiger Zeit, vielfach geäußerten Wünschen entsprechend, an jedem Freitag eine gemischte öffentliche Versteigerung von Ölgemälden, Kunst- und kunstgewerblichen Gegenständen jeder Art ab, für welche schleuniger Verkauf seitens der Besitzer beantragt ist, sowie von solchen Auktionsbeiträgen, welche sich durchschnittlich nicht zur vorherigen öffentlichen Ausstellung eignen. Die Gegenstände, welche am Freitag zum Verkauf gestellt werden sollen, müssen spätestens bis zu jedem der betreffenden Auktion vorhergehenden Mittwoch eingeliefert werden, können jedoch nur insoweit am erstfolgenden Freitag Berücksichtigung finden, als nicht schon zu viel Gegenstände für den viersttündigen Auktionstermin vorliegen.

— Eine Sammlung von Ölgemälden, Aquarellen und Handzeichnungen moderner und älterer Meister kommt am 23. März in Frankfurt a. M. durch die Kunsthandlung *F. A. C. Prestel* zur Versteigerung. Der Katalog weist 198 Nummern auf.

ZEITSCHRIFTEN.

Mittellungen a. d. German. Nationalmuseum. 1891. Nr. 1. Rembrandts Paulus im Gemache. Von Dr. Th. Volbehr. — Ein Reliquienglas vom Jahre 1519. Von A. v. Essenwein. — Eine Karlsbader Kur vor 300 Jahren. Von H. Rösch. — Aus dem Leben Ludwigs von Hutten. Von Dr. H. Wendt. — Fastnachtsbelustigung im Jahre 1657. Von H. Rösch.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 405. 1. März 1891. Meissonier. Von L. Gonse. — Le Musée de l'Ecole des Beaux-Arts (Schluss.) Von E. Müntz. — Graveurs contemporains: Eugène Ganjean. Von A. de Lostalot. — François Gérard, d'après les lettres publiées par le baron Gérard (Schluss). Von Chr. Ephrussi. — François Rude. (Schluss.) Von L. de Fourcaud. — La Collection Strauss au Musée de Cluny. Von M. Schwab. — Charles Chaplin. Von P. Lefort. — Correspondance d'Angleterre: La „Guelph Exhibition" à la New Gallery et l'Exposition des Maîtres Anciens à la Royal Academy. Von Cl. Phillips.

The Magazine of Art. März 1891. In memoriam: Charles S. Keene. Von H. Spielmann. — The modern Schools of Painting and Sculpture: Austria-Hungary, Russia, Italy and Spain. Von Cl. Phillips. — Studies in illustrated Journalism. (The rise of the comic paper). Von D. Anderson. — Lord Armstrongs Collection of modern Pictures. I. Von Rimbault Dibdin. — Fuseli's Milton Gallery. Von A. Beaver.

Archivio storico dell' arte. 1891. Heft 1. Spigolature tizianesche. Von G. B. Cavalcaselle. — L'abbazia di San Clemente a Casauria. Von P. L. Calore. — Opere di maestri italiani nel Museo di Chambery. Von G. Carotti. — Ricordi di un oratorio del secolo XV nel duomo di Orvieto. Von L. Fumi. — Nuovi Documenti: Documenti inediti sopra un oratorio del secolo XV. nel duomo di Orvieto. Von L. Fumi. — Statua di Severo da Ravenna. Von N. Baldoria. — Quadro di Girolamo Dal Santo. — Pitture di Girolamo Romanino. — L'architettura a Roma durante il pontificato d'Innocenzo VIII. Von E. Müntz.

Montag, den 6. April Beginn unserer 41sten

Kupferstich-Auktion

enthaltend das radirte Werk von **Daniel Chodowiecki** in vorzügl. alten Abdrücken ferner

[346] **Bildnisse, Kopfputz, Kleidertrachten**

schöner Frauen und berühmter Männer

Karikaturen, Historienblätter, Städteansichten, Sport- und Sittenbilder

in Schabkunst, Punktirmanier und Farbendruck

von den hervorragendsten französischen und englischen Künstlern des XVII. und XVIII. Jahrhunderts als:

Bartolozzi, Cipriani, Boucher, Cosway, Debucourt, Descourtis, Earlom, Freudeberg, Green, Hogarth, Houston, Janinet, Angelica Kauffmann, Lancret, Mac Ardell, Moreau, Morland, Pether, Pichler, Joshua Reynolds, Rowlandson, Saint-Aubin, Singleton, John Raphael Smith, Strange, Ward, Watson, Wheatley, Wille, Young u. a.

Illustrirte Kataloge versenden wir franko gegen Empfang von 50 Pfennigen in Briefmarken.

Amsler & Ruthardt BERLIN W.
Behren-Strasse 29a.

---

[361]

Kunstausstellung Prag 1891

veranstaltet vom **Kunstverein für Böhmen** im

Künstlerhause Rudolphinum.

Dauer: 1. Juni bis 31. Juli.

Einsendungstermin: 30. April.

Sammelstellen: **München:** Seb. Pichler's Erben.

Wien: T. Trögls Nachf., Wildpretmarkt.

Prospekte und Anmeldescheine erliegen bei allen Akademien und Künstlervereinen.

Soeben ist erschienen und durch **E. A. Seemann** in **Leipzig** zu beziehen:

Collection Ph. Burty.

Objets d'Art Japonais et Chinois,

qui seront vendus à Paris dans les Galeries Durand-Ruel du Lundi 23 au Samedi 28. Mars 1891.

Ein starker Band mit vielen Illustrationen.

Preis 5 Mark.

Verlag von E. A. SEEMANN in Leipzig.

Gegenwärtig erscheint:

Japanischer Formenschatz

gesammelt und herausgegeben von

S. Bing.

Dritter Jahrgang.

(Abschluss des Werkes.)

12 Hefte à 2 Mark.

Dieses Sammelwerk erscheint in *Monatsheften* mit 10 Tafeln gr. 4° in Farbendruck u. illustr. Text. Subskriptionspreis für den Jahrgang von 12 Heften 20 ℳ. Je 6 Hefte bilden einen Band. Band I-IV liegen in elegantem Einbande (japanisch) vollständig zum Preise von je 15 ℳ. vor. (ca. 70 farbige Tafeln mit ca. 12 Bogen Erläuterungen.)

Das erste Heft ist in allen Buchhandlungen zur Ansicht zu erhalten.

Kunstauktion in München

einer bedeutenden Sammlung von **Handzeichnungen u. Aquarellen** alter und neuer Meister am **15. April 1891. Katalog franko und gratis**, sowie jede nähere Auskunft durch

Hugo Helbing,
Kunsth. u. Kunstantiquariat, München,
Christophstrasse 2.

Salon-Staffeleien und Klapprahmen [317a]

in jeder Größe und Ausstattung **zum beliebigen Wechseln der Bilder** und Passepartout-Einlagen **für alle Formate passend.**

Schnell beliebt gewordenes Geschenk bei jeder Gelegenheit.

Alle sonstigen Einrahmungen aus bestem Material schnell u. billigst.

Kunsth. **Hugo Grosser**, Leipzig.

Kunstberichte [348

über den Verlag der **Photographischen Gesellschaft** in **Berlin.** In anregender Form von berufener Hand geschrieben, geben dieselben zahlreiche, mit vielen Illustrationen versehene interessante Beiträge zur Kenntnis und zum Verständnis des Kunstlebens der Gegenwart. Jährlich 8 Nummern, welche gegen Einsendung von 1 Mark (in Postmarken) regelmäßig und franko zugestellt werden. Jahrgang I und II broschirt M. 1.50. Inhalt von No. 6 des III. Jahrganges: Allegorische und phantastische Kompositionen. — Auslese aus den Werken Ed. Grützners. Einzelnummer 20 Pfennig.

Pariser moderne Skulpturen
in vorzüglichen Photographien.
Format gr. 4° à M. 1.25.
Auf Wunsch Auswahlsendungen.
Kunsthandlg. **Hugo Grosser,**
Leipzig, Langestrasse 23.

[347]

Kunstverein
für die Rheinlande und Westfalen.

Die diesjährige **Kunstausstellung** wird am **Sonntag, den 17. Mai a. c. (Pfingsten),** in den Räumen der **Kunsthalle** hierselbst eröffnet.

Indem wir unter Hinweisung auf nachstehende Bestimmungen die Künstler zur Beschickung dieser Ausstellung einladen, ersuchen wir ergebenst, durch zahlreiche Zusendungen auch von größeren umfangreicheren Kunstwerken, zur Hebung der diesjährigen Ausstellung möglichst beizutragen.

Bestimmungen.

1. Die Dauer der Kunstausstellung ist auf den Zeitraum von **Sonntag, den 17. Mai, bis Sonnabend, den 13. Juni incl.** bestimmt.
2. Alle für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke müssen längstens bis zum **7. Mai d. J.** im Ausstellungsgebäude unter der Adresse: „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen" abgeliefert werden. — Einsendungen **nach** jenem Termin werden zur Ausstellung nicht mehr zugelassen.
3. Kunstwerke, mit welchen unsere Ausstellungen bereits beschickt worden, sowie solche Kunstwerke, welche in den der diesjährigen Ausstellung vorhergehenden drei Monaten in hiesiger Stadt öffentlich zur Anschauung gebracht worden sind, endlich Kopien vorhandener Werke werden nicht angenommen.
4. Die Ölgemälde sind unter Rahmen, die Aquarelle, Zeichnungen, Kupfer- und Stahlstiche, sowie Holzschnitte, unter Glas und Rahmen einzuliefern.
5. Der Kunstverein trägt nur den Hertransport in gewöhnlicher Fracht für diejenigen zur Ausstellung gesandten Objekte, welche seitens der Jury zur Ausstellung angenommen werden.
6. Mit dem Ankaufe eines Kunstwerks seitens des Kunstvereins geht das Recht der Vervielfältigung desselben an den Verein über und ist die Einsendung hierfür geeigneter Werke besonders erwünscht.
7. Verkäufe an Private werden durch das Büreau der Kunsthalle vermittelt, deren Kasse dafür, wie für die vom Kunstverein angekauften Bilder 6 % seitens der Verkäufer erhält.
8. Anmeldungen mit genauer Angabe des Gegenstandes und des Preises der einzusendenden Kunstwerke werden längstens bis zum **7. Mai a. c.** erbeten. Dieselben haben schriftlich bei dem Geschäftsführer des Vereins, Herrn *A. Bender*, Bismarckstraße 1, zu erfolgen; nur unter den in dieser Weise angemeldeten Bildern macht der Kunstverein seine Ankäufe.
9. Eine vom Verwaltungsrat ernannte, aus Künstlern bestehende Kommission entscheidet über die Annahme.
10. Vor Schluss der Ausstellung darf kein eingeliefertes Kunstwerk ohne Genehmigung des Kunstvereins zurückgenommen werden.

Düsseldorf, den 4. März 1891.

[358] **Der Verwaltungsrat:**
I. A.: **A. Bagel.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 94.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 20. 26. März.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE NEUE KUNSTAKADEMIE IN LEIPZIG.

Aus Anlass der Übersiedelung der Kunstakademie aus der alten Behausung in den prächtigen Neubau an der Wächterstrasse hat der Direktor der Anstalt, Professor Dr. *L. Nieper* eine Festschrift herausgegeben, welche in mancher Beziehung bemerkenswert ist. Das sächsische Ministerium des Innern verordnete im Jahre 1880 eine regelmäßige Berichterstattung über Stand und Entwickelung der Akademie, die an solche Behörden, Schulanstalten, Korporationen und Personen, von denen angenommen werden kann, dass sie der Anstalt ein wohlwollendes Interesse widmen, zu verteilen sind. Die vorliegende Festschrift nun, welche an die Einweihung des neuen Hauses erinnern soll, ist stattlich und inhaltsreich ausgefallen und stellt sich nach der Äußerung des Veranstalters der Festschrift selbst als eine Art Musterleistung vor. „Der diesem Buche verliehene Charakter", sagt der Festberichterstatter, „seiner graphisch-künstlerischen Ausstattung durch die Bestimmung des Formats, der Blatt- und Textseiten, die Anordnung des Buchornaments und der Illustrationen, die Wahl der Stilart und Größe der zum Text verwendeten Schrift, die Gliederung der Titelzeilen, der Abstand der Überschriften eines jeden Kapitels von der Kopfleiste bis zur geschlossenen Textfolge, die vollständige Harmonie der farbigen Wirkung des Textdruckes mit den Ornamenten und Illustrationen, die Wahl des Farbentons für das Papier u. a. m. — alle diese Dinge sollen, vom Verfasser dieser Festschrift von langer Zeit her vorbereitet, dazu dienen, den Nachweis zu führen, in was (worin) „die Kunst im Buchdruck" besteht, und welche Rechte sie für sich, wenn von der Buchdruckerkunst die Rede ist, zu fordern hat."

Die typographische Ausstattung des Werkes, um es kurz und bündig zu bezeichnen, ist denn auch tadellos. Insbesondere darf der Versuch, die Zierleisten in verschiedenfarbigem Grau zu halten, als gelungen betrachtet werden. Diese Kopfstücke, von M. Honegger entworfen, drücken nicht durch tiefes Schwarz auf die Schrift, sondern erscheinen als freies leichtes Zierwerk, dem gegenüber der kompakte Druck seine Selbständigkeit behauptet. Einen besonderen Stil freilich, der nach der Aussage des Herrn Direktors Nieper sich darin kund geben soll, haben wir nicht entdecken können.

Den künstlerischen Hauptbestandteil der Festschrift bilden die Nachbildungen von Schülerarbeiten, die in den verschiedensten Techniken sich bewegen: Zeichnung, Radirung, Lithographie, Glasmalerei, Aquarell, auch Arbeiten plastischer Art finden sich vor. Es soll nicht unsere Aufgabe sein, an diese Arbeiten mit dem kritischen Skalpell heranzutreten, noch auch durch Vergleichung mit Schülerarbeiten anderer Kunstakademien einen Schluss auf die künstlerischen Erziehungsresultate der Anstalt zu ziehen. Die Leipziger Kunstakademie legt ja ihren Schwerpunkt auf das Kunstgewerbe, wie die vorliegende Festschrift gleich auf S. 1 hervorhebt. Sie will keine Historienmaler, ja den sogenannten „Kunstmaler" überhaupt nicht ausbilden. Schon ein Blick auf die Zusammenstellung auf der letzten Seite lehrt, dass diese Hochschule keine eigentliche Malerakademie sein will, und die Zusammensetzung des Lehrkörpers beweist, dass sie dies auch nicht sein kann. Es ergiebt sich nämlich aus der erwähnten Tabelle,

dass von 1732 Schülern, die der Anstalt seit 1871 angehörten, 394 Zeichner und Maler, inkl. Dekorations-, Glas- und Porzellanmaler geworden sind. Legte die Leitung der Anstalt Gewicht auf die hohe Kunst, so würde sie ohne Zweifel erstens einen weit höheren Prozentsatz an Kunstmalern ausbilden und in ihrer Statistik die Dekorations-, Glas- und Porzellanmaler von denen, die hauptsächlich Historie, Genre oder Landschaften auf die Leinwand zaubern, trennen. Die statistische Übersicht ergiebt ferner, dass von jenen 1732 Schülern 525 Lithographen, 272 Holzschneider wurden und 161 sich zu Bildhauern, Modelleuren, Stuckateuren, Steinmetzen und Töpfern ausgebildet haben. An Kupferstechern und Graveuren sind aus der Anstalt 94 hervorgegangen; 46 wurden Architekten, 30 Musterzeichner, 26 Zeichenlehrer. Demgemäß enthält der Lehrkörper auch von 17 Lehrern zwei Historienmaler, einen Bildhauer (Zur Straßen), zwei Kupferstecher, zwei oder drei Architekten, einen Xylographen, einen Aquarellmaler (Karl Werner), einen Glasmaler (Prof. Haselberger); die übrigen sind einfach als akademische Lehrer oder Maler bezeichnet.

Dem Charakter der Kunstschule gemäß wird denn auch diese Festschrift von einem Aufsatze über die Aufgaben der graphischen Künste aus der Feder Anton Springers eingeleitet. Da man diese Frage seit einiger Zeit öfters und an den verschiedensten Stellen öffentlich erörtert hat, glaubten wir unsern Lesern einen Dienst zu erweisen, wenn wir den Aufsatz mit gütiger Bewilligung des Urhebers an dieser Stelle mit abdruckten, da wir der Meinung sind, dass es gut ist, Stimmen über diese Frage sammeln zu helfen und insbesondere *die* Stimmen, welche gewogen und nicht gezählt werden. An weiteren litterarischen Beiträgen enthält das Werk zunächst ein Stück der Geschichte des Akademieflügels der Pleißenburg, nämlich in der Hauptsache eine lebendige Schilderung der Not, in welche die Akademie durch die Kriegsläufte von 1813 versetzt wurde. Sie führt von dem damaligen Direktor der Akademie, Hans Veit Schnorr von Carolsfeld her, der im folgenden Kapitel seinen Eintritt in Leipzig nebst den ihm dort begegnenden Erscheinungen aufs Anschaulichste und Ergötzlichste beschreibt. Ein weiteres Kapitel ist dem berühmtesten Lehrer der Anstalt, dem greisen Karl Werner gewidmet. Werner, jetzt 82 Jahre alt, ist ein Schüler der Leipziger Akademie. Seine Aquarelle sind nicht nur in Deutschland, sondern auch im Auslande sehr geschätzt. Er ging Anfang März des Jahres 1832, ehe er seine Stipendienreise nach Italien antrat, nach Weimar, wo er eine Audienz bei Goethe kurz vor dessen Tode erlangte. Dort zeigte Werner seine Mappen, die der greise Kunstliebhaber mit Interesse besichtigte. „Wer solche Pässe hat, kann getrost nach Italien reisen“ — mit diesem ermunternden Worte entließ der Dichter den jungen Künstler. Werner reiste über Venedig, Florenz und Bologna nach Rom, wo er neunzehn Jahre verbrachte. Dort entschied er sich auch für die später von ihm fast ausschließlich gepflegte Aquarellmalerei. Er nahm an dem freien, ungebundenen Künstlerleben in Gesellschaft der Koch, Reinhart und Genossen teil. 1851 ging er nach Venedig zurück, wo er ein Meisteratelier für Aquarellmalerei gründete, aus dem u. a. Ludwig Passini hervorging. Später wandte er sich auf einige Monate nach London und von da nach Leipzig, „das er stets als seine eigentliche Heimat betrachtet hat“. Von da unternahm er große Reisen, nach Spanien, Ägypten und Palästina und Griechenland. Dort schuf er die Vorlagen zu dem Werke: „Jerusalem and the holy places“, bei Moore and Macquon in London erschienen, die zu den „Nilbildern“ (bei Seitz in Wandsbeck in vortrefflichen Nachbildungen veröffentlicht), dort sammelte er auch reichlichen Stoff zu seiner späteren Mitarbeiterschaft an dem Werke von Ebers über Ägypten. Seit 1882 erst ist Werner als Lehrer an der Akademie zu Leipzig thätig.

Der Rest des Textes der Festschrift giebt eine Geschichte des Akademieflügels der Pleißenburg in den letzten zwanzig Jahren, Schulnachrichten und eine Beschreibung des Neubaues der Kunstschule, der den Erfordernissen der Neuzeit entsprechend eingerichtet ist und reichlich Raum für zunehmenden Besuch der Anstalt bietet.

FARBENPHOTOGRAPHIE.

Über die Aufsehen machende Entdeckung des Professors *Lippmann* in Paris, der nach seiner Mitteilung an die Akademie ein, wie es scheint, brauchbares Verfahren erfunden hat, die Farben des Sonnenspektrums im photographischen Bilde festzuhalten, wird der „Vossischen Zeitung“ folgendes Nähere mitgeteilt:

„Fast ebenso lange, wie die Photographie selbst bekannt ist, bemüht man sich, Photographien zu erhalten, welche die Gegenstände in ihren natürlichen Farben wiedergeben. Wenn man sich indes der Gesetze erinnert, deren Ausdruck ein Lichtbild ist, muss man sich von vornherein sagen, dass jenes

Bemühen fast aussichtslos war. Denn was ist ursprünglich eine Photographie? Die auf eine Platte aufgetragene Lösung eines chemischen Körpers, der die Eigentümlichkeit hat, vom Lichte (richtiger von gewissen chemisch wirkenden Schwingungen des Lichtes) zersetzt zu werden. Wenn der zu zersetzende Körper ein Silbersalz ist, so werden die Stellen, auf welche das Licht fällt, dunkel werden, die beschatteten Stellen weiß bleiben.

Es leuchtet ein, dass eine photographische Platte, die durch Beimischung von Silbersalz leicht empfindlich gemacht ist, zwar die Umrisse, niemals aber die Farbe der Gegenstände festhalten und wiedergeben kann. Denn das Licht, es habe selbst welche Farbe immer, kann nur entweder zersetzend oder nicht zersetzend auf das Silbersalz wirken. Wenn es zersetzend wirkt, wird es die Platte immer nur schwarz machen, auch wenn es selbst blau, violett oder weiß ist; wenn es nicht zersetzend wirkt, wird es die Platte nur weiß lassen, auch wenn es selbst rot, orange, gelb oder grün ist. Immer werden wir durch Licht, gleichviel welcher Farbe, immer bloß Schwarz und Weiß bekommen, und nur nach dem Grade der Stärke, nicht nach seiner Farbe, wird das Licht einen weniger tiefen oder tieferen dunklen Fleck hervorbringen. Ist der lichtempfindliche chemische Stoff ein solcher, der ursprünglich nicht weiß oder gelblich und dessen Zersetzungsergebnis nicht braun oder schwarz ist, so wird die Photographie zwar eine andere Farbe zeigen, als wenn sie mit Chlor-, Jod- oder Bromsilber ausgeführt wurde, aber immer nur die Farbe des zersetzten oder unzersetzten chemischen Stoffes, nicht die Farbe des auf ihn wirkenden Lichtes, also der zu photographierenden Gegenstände.

Man hat versucht, mit allerlei Kunstgriffen Farbenverschiedenheiten auf lichtempfindlichen Platten hervorzubringen, indem man sie der Reihe nach in verschieden gefärbte Lösungen tauchte, indem man sie durch verschiedenfarbige Glasplatten hindurch beleuchtete u. s. w., aber die Ergebnisse standen zur aufgewandten Mühe in keinem richtigen Verhältnisse. Jetzt hat sich der Professor der Physik an der Sorbonne (der Pariser philosophisch-naturwissenschaftlichen Fakultät) *Lippmann* dem angestrebten Ziele auf einem anderen Wege genähert. Die chemische Methode hat fünfzig Jahre lang keinen Erfolg gegeben. Professor Lippmann versuchte es nun mit der physikalischen Methode, und es scheint, dass er zu einem befriedigenden Ergebnis gelangt ist.

Seine Platten unterscheiden sich nur in einem Punkte von den gewöhnlichen. Der lichtempfindliche Stoff (Brom- oder Jodsilber) darf in der Lösung nicht grobkrümelig oder körnig, sondern muss ungemein fein und gleichmäßig verteilt sein, so dass die Gelatine, das Kollodium, das Eiweiß, oder was eben der zu lösende Stoff ist, mit dem gelösten Silbersalze eine ganz gleiche Schicht auf der Platte bildet. Diese Platte wird auf eine spiegelnde (das Licht zurückwerfende) Fläche gelegt. Lippmann bedient sich eines Gefäßes mit Quecksilber, es kann aber auch eine beliebige andere Spiegelfläche sein. Und das ist auch alles. Die Belichtung geschieht wie gewöhnlich, ebenso die Entwicklung, das Fixiren und das Waschen mit unterschwefligsaurem Natron oder Cyankali.

Die große Entdeckung ist das Auflegen der Platte auf einen Spiegel. Was dabei in der Platte vorgeht, das kann man sich so verständlich machen: das in die Dunkelkammer einfallende Licht trifft die Platte, geht durch sie hindurch, prallt auf den Spiegel hinter ihr auf, wird von ihm zurückgeworfen und fällt ein zweites Mal von rückwärts auf die Platte. Die einfallenden und zurückgeworfenen Strahlen „interferieren", das heißt, ihre Wellenschwingungen gehen durch einander. Es treten die gewöhnlichen bekannten Interferenz-Erscheinungen ein. Wo zwei Wellenberge zusammenfallen, verstärken sie einander und geben eine besonders starke Lichtwirkung; wo zwei Wellenthäler zusammenfallen, ist das Dunkel, die Abwesenheit der Lichtwirkung besonders stark.

So dünn die lichtempfindliche Schicht auf der Platte auch ist, sie ist immer dick genug, um einige hundert Wellenlängen der Lichtschwingung in sich aufzunehmen und festzuhalten. Die Strahlen verschiedener Farben haben Wellenschwingungen von verschiedener Länge, und ihre Interferenz schafft in der Platte verschiedene Verhältnisse. Die Platte, welche der Interferenz des einfallenden und zurückgeworfenen Lichtes ausgesetzt wurde, behält den Eindruck der Schwingungen, welche sie durchsetzt haben, das heißt einige Hundert in ihrer (wenn auch mikroskopischen) Dicke auf einander folgende zersetzte und unzersetzte, dunkle und helle Silberschichten, und macht auf das menschliche Auge die Wirkung des Farbigen kraft desselben Gesetzes, durch das wir überhaupt den Eindruck von Farbe empfangen, nämlich dadurch, dass sie uns eine bestimmte Anzahl Lichtschwingungen von bestimmter Wellenlänge gleichsam festgefroren zeigt. Professor Lippmann drückt das sehr gut und klar aus, wenn

er sagt, dass seine photographische Platte die spezifischen Schwingungen der verschiedenen Lichtstrahlen in derselben Weise festbannt, wie etwa der Wachscylinder des Phonographen die spezifischen Schwingungen, welche wir als Töne von verschiedener Höhe, Stärke und Tonfarbe („Timbre") empfinden.

Das ist die einfache und prächtige Lösung, die Lippmann für das alte Problem der Farbenphotographie gefunden hat. Bisher hat er bloß das Sonnenspektrum photographirt, dessen sämtliche Farben mit gleicher Stärke und Deutlichkeit wiedergegeben sind. Er glaubt aber, dass er auch alle anderen Gegenstände farbig photographiren kann. Seine Platten sind, wenn man sie bei durchfallendem Lichte betrachtet, negativ, das heißt, statt jeder Farbe sieht man ihre Ergänzungs-(Komplementär-) Farbe, also statt Grün Rot, statt Rot Grün u. s. w. Man darf wohl erwarten, dass der größte lebende Forscher und Meister auf diesem Gebiete, Professor *H. W. Vogel* in Berlin, die Lippmannschen Versuche wiederholen und sein Urteil über sie bekannt geben wird."

TODESFÄLLE.

*** *Der belgische Bildhauer und Genremaler Victor van Hove* ist am 16. März in Koekelberg bei Brüssel im 66. Lebensjahre gestorben.

— *Louis Kehrmann*, Landschaftsmaler, starb am 20. März infolge eines Blutsturzes in seiner Villa zu Rhens. Bei der vorjährigen Berliner Kunstausstellung erhielt er die goldene Medaille. Er gehörte zu den besten jüngeren Landschaftskünstlern als Vertreter einer gemäßigt modernen Richtung.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Dr. Henry Thode* beabsichtigt, zu Ende des Sommerhalbjahres von der Leitung der Sammlungen des städtischen Museums in Frankfurt a. M. zurückzutreten.

= tt. *Karlsruhe.* Bei der hiesigen Großherzoglichen Kunsthalle ist für die verschiedenen Sammlungen die Stelle eines kunstgelehrten Assistenten errichtet und dieselbe dem zur Zeit in Hamburg wohnenden Dr. *Karl Koelitz*, einem gebornen Karlsruher, übertragen worden.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

S. *Archäologische Gesellschaft in Berlin.* Januarsitzung. Nach Erstattung des Kassenberichts und Wiederwahl des vorjährigen, aus den Herren *Curtius*, *Schöne*, *Conze* und *Treudelenburg* bestehenden Vorstandes legte der Vorsitzende zunächst die eingegangenen Schriften und dann ein *Reliefbild von Olympia* vor, welches von Herrn Bildhauer Walger vorzüglich ausgeführt, eine lebendige Anschauung von der Altis und dem Doppelthal des Kladeos und Alpheios giebt. Nach einigen Vorlagen des Herrn *Köpp* lenkte Herr *Mommsen* die Aufmerksamkeit der Gesellschaft auf die eben erschienene „Historische Geographie von Kleinasien" von Ramsay und erörterte eingehend die ungewöhnliche Bedeutung dieses Werkes. Darauf sprach Herr *Furtwängler* nach Vorlegung einer Schrift von Paolo Orsi „Kretische Graburnen mykenischen Stiles" über eine in Ägypten gefundene und in das hiesige Museum gelangte echt mykenische Scherbe, die aus einer der achtzehnten Dynastie angehörigen Fundschicht stammt und somit die von dem Vortragenden und von Löschcke begründete Datirung der mykenischen Kultur bestätigt. Derselbe legte den Abguss eines Bronzekopfes vor, welcher, ein alter Besitz des hiesigen Museums, bisher durch moderne Ergänzung unkenntlich gemacht war und erst jüngst von dem Vortragenden als das, was er ist, erkannt wurde, nämlich als ein unschätzbares griechisches Bronzeoriginal der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts v. Chr., vermutlich argivischer Kunstrichtung. — Danach sprach Herr *Engelmann* über ein merkwürdiges, bisher für das homerische Pempobolon erklärte Bronzegerät, in welchem er auf Grund eines neuerdings veröffentlichten Bildes die Kreagra erkannte, deren man sich zum Herausholen der siedenden Fleischstücke aus dem Kessel, zugleich aber auch der in den Brunnen gefallenen Gefäße bediente. — Herr *Winter* erörterte auf Grund der neuen Berichte von Flinders-Petrie über die Ausgrabungen von 1888 im Fajum das Alter der mykenischen Funde. Zu den in der Stadt und Nekropole von Gurob gemachten Einzelfunden, deren sicher datirbare alle aus dem Ende der 18. und dem Anfange der 19. Dynastie stammen, gehören einzelne Vasen mykenischen Stiles, eine Holzplatte mit Stierdarstellungen und andere Werke der Kleinkunst, die gleichfalls in mykenischen Funden ihre nächsten Analogien haben und somit deren zeitliche Bestimmung endgiltig sicher stellen. Bestätigend tritt die in einem Grabe der Unterstadt von Mykenä gefundene Kartusche des Königs Amenophis III. und der aus dem Palaste von Mykenä stammende Skarabäus mit dem Namen der Königin Ti, Gemahlin Amenophis III., hinzu, der in seiner chronologischen Bedeutung bisher verkannt wurde, weil man fälschlich mehrere Königinnen jenes Namens zu kennen glaubte. Somit fällt die mykenische Kultur zeitlich mit der 18. und 19. Dynastie zusammen und gehört daher dem 15. bis 12. Jahrhundert an. — Zum Schluss widmete Herr *Curtius* dem jüngst verstorbenen *Heinrich Schliemann*, den die Gesellschaft wiederholt unter ihren Gästen begrüßen durfte, einen warm empfundenen Nachruf und erörterte dann noch kurz an einer farbigen Wandkarte, welche Herr Kaupert gezeichnet hat, die Lage der Urgaue von Athen.

z. *Der Radirerverein München* hat sich in einer sehr stark besuchten Versammlung am 7. März endgiltig konstituirt. Da sich der Verein als erstes Ziel die Pflege der künstlerisch selbständigen, der Originalradirung, gesteckt, können nur ausübende Künstler Mitglieder des Vereins werden, ebenso kann der Vorstand nur ein Maler sein. Um dem Verein den Charakter einer privaten Vereinigung zu erhalten, wurde auch grundsätzlich von der Gründung einer eigenen Radirschule abgesehen. Der Verein hofft übrigens in kurzer Frist mit Publikationen in die Öffentlichkeit treten zu können. Zum Vorsitzenden wurde gewählt Prof. *Ernst Zimmermann*, dem als weitere Vorstandsschaftsmitglieder zur Seite stehen die Maler: *Fr. Baer*, *Th. Meyer-Basel*, *P. Halm*, *E. O. Greiner*, *O. Wenlan* und *E. Köhler*.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

* *Die zwanzigste Jahresausstellung der Wiener Künstlergenossenschaft* wurde am 16. März im Beisein Sr. Majestät des Kaisers feierlich eröffnet. Von den unteren Räumen des Künstlerhauses ist der große Mittelsaal wieder der sehr gut

und reich vertretenen Plastik eingeräumt; dann reihen sich rechts und links die namentlich mit Werken der Ölmalerei gefüllten, geschmackvoll arrangirten Bildersäle; drei Räume des oberen Stockes enthalten die Aquarelle, Zeichnungen, Stiche n. s. w. Der Katalog umfasst 813 Nummern. Unter den in der Ausstellung besonders glänzend vertretenen Kunstgattungen ist neben der Plastik vor allem die Porträtmalerei und in zweiter Linie die Landschaft zu nennen. Mit *Angeli* und *Lenbach* tritt vornehmlich der polnische Bildnismaler *Casimir Pochwalski* in Krakau, der vier männliche Porträts ausgestellt hat, in rühmlichen Wettbewerb. Alle weiteren Details müssen wir unserem Berichterstatter vorbehalten.

O. M. *Deutsche Fächerausstellung 1891.* Die im Laufe dieses Sommers stattfindende deutsche Fächerausstellung, für welche eine zahlreiche Beschickung erfolgt, wird günstige Gelegenheit geben zur Erwerbung preiswerter Fächer. Von dem Gedanken ausgehend, dass der Fächer durch das Zusammenfalten und den Gebrauch ein von Künstlerhand gemaltes Blatt oftmals dem Verderben aussetzt, hat man zu allen Zeiten dem dekorativ gemalten Blatte für den wirklichen Gebrauch den Vorzug gegeben. Bei fürstlichen Geschenken, bei besonderen Gelegenheitsstiftungen, bei den Fächerbestellungen reicher Liebhaber, bei den Phantasieäußerungen einzelner Künstler, wird der Meisterfächer immer seine Stelle finden; dem Dienste an heißen Sommertagen und Ballabenden jedoch entspricht der Dutzendfächer. Er ist nicht vom Meister selbst, sondern von seinen Schülern gemalt, er hat keine tief inhaltreiche Komposition, sondern ein gefälliger Gedanke ist leicht hingeworfen. Man freut sich ihn zu besitzen und braucht nicht traurig zu sein, wenn er zerbricht; er kann wieder ersetzt werden. Ein geschickter Maler macht mehrere davon an einem Tage. Er ist daher nicht sehr kostspielig, wenn er auch ein Original ist. Die Anmeldungen bei der Karlsruher Fächerausstellung zeigen, dass viele derartige Fächer vertreten sein werden und die beigesetzten relativ billigen Preise bürgen dafür, dass dieselben schnell abgesetzt werden dürften. Es sind schon jetzt über 1000 Fächer angemeldet, obgleich die Sammelstellen für die ältere Abteilung erst neuerdings ihre Thätigkeit begonnen haben. Mag es im ersten Augenblick auch ermüdend erscheinen, so viele Fächer zu betrachten, so liegt nach der Natur der Anmeldungen eine so große Vielseitigkeit vor, dass die Ausstellung das größte Interesse erregen wird. Sowohl in Bezug auf Zeit, Form und Stil, Richtung als auch Verwendung des verschiedenartigsten Materials besteht die reichste Abwechselung. Einzelne Fächer sind bezüglich ihres Wertes zum Preise von 8—10 000 Mark angemeldet. Überdies werden neben diesen Fächern noch verschiedene andere in den Rahmen passende Gegenstände ausgestellt werden, darunter zahlreiche Nippsachen und Geräte des Frauentisches. Da die Großherzogliche Orangerie, welche als Ausstellungslokal dient, erst anfangs Juni geräumt werden kann, so wird voraussichtlich eine Verschiebung des Eröffnungstermines stattfinden, welcher später bekannt gegeben wird.

DENKMÄLER.

* *Das Wiener Mozartdenkmal* ist wider Erwarten in ein allerneuestes Stadium getreten! Nachdem das Denkmalkomitee dem Spruche der Jury beigepflichtet hatte, kam die Angelegenheit nun noch vor das Plenum des Gesamtausschusses und in diesem wurde mit 12 gegen 10 Stimmen der ganz unerwartete Beschluss gefasst, nicht das von der Jury mit dem ersten Preise gekrönte Hellmersche Projekt, sondern den Entwurf von Tilgner, welcher den zweiten Preis erhielt, zur Ausführung zu bringen, und zwar mit mehreren wesentlichen, den Sockel und das Beiwerk betreffenden Veränderungen. So wie die Dinge liegen, kann dieser Beschluss nur durch eine Anzahl von Stimmen zu Wege gebracht worden sein, welche den Kreisen der Musiker und Musikfreunde angehören, welche es demnach über sich gewinnen konnten, über das Votum der kunstverständigen Jury ohne weiteres hinwegzugehen. Ein derartiges Verfahren muss dazu führen, unser übliches Konkurrenzunwesen vollends um jede Reputation zu bringen. Wozu, fragen wir, setzt man denn ein sachverständiges Preisgericht ein, wenn man dessen Richterspruch noch durch zwei Instanzen hindurchschleifen und schließlich von einem „großen" Komitee mit *nicht*sachverständiger Majorität kassiren lassen will? Wir wollen hier die Motive des Urteils der Jury nicht weiter in Betracht ziehen. Das Für und Wider ist genugsam erörtert worden; und die überwiegende Majorität der kompetenten Stimmen hat sich für das mit dem ersten Preise gekrönte Projekt ausgesprochen. Nichts ist daher natürlicher, als dass über die Kassirung dieses Urteils durch Laien in der Wiener Künstlerwelt große Erbitterung herrscht, und dass Manifestationen gegen die unerhörten Vorgänge geplant werden.

*** *Denkmälerchronik.* Das rheinische Provinzialdenkmal für Kaiser Wilhelm I. soll, wie jetzt in Übereinstimmung mit einem Wunsche der Kaiserin Augusta beschlossen worden ist, am Deutschen Eck in Koblenz errichtet werden. — Der ostpreußische Provinziallandtag hat 150000 M. zur Errichtung eines Denkmals für Kaiser Wilhelm I. in Königsberg bewilligt. — Der Kreis und die Stadt Angermünde hatte vor einiger Zeit die Ausführung eines Denkmals der beiden Kaiser Wilhelm I. und Friedrich dem Bildhauer *Albert Manthe* in Berlin übertragen, der jetzt das Gipsmodell für den Bronzeguss vollendet hat.

y. *Schubartdenkmal.* Dem Dichter Schubart soll, wie wir bereits in Nr. 13 berichteten, in *Aalen*, wo er seine Jugend verlebte, ein Denkmal errichtet werden. Der Aufruf um Geldbeiträge hatte, wie man uns schreibt, einen günstigen Erfolg; nicht nur aus Württemberg und dem übrigen Deutschland, sondern auch aus Amerika sind Geldsendungen eingelaufen. Die Platzfrage ist gelöst: das Denkmal kommt in die Anlagen vor das Gasthaus zur Harmonie beim Bahnhof in Aalen zu stehen.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

P. — *Aus Straßburg* kommt die hocherfreuliche Kunde, der Gemeinderat habe beschlossen, dass der *Plan einer Freilegung des Münsters aufgegeben* und dass der für diesen Zweck angesammelte Spezialfonds zur Deckung der Kosten der außerordentlichen Restaurirungsarbeiten verwendet werden soll, wenn der Umfang der Arbeiten dies erfordert. Man ist also im Straßburger Gemeinderat zu der Einsicht gelangt, dass das unsinnige Freilegen unserer Kathedralen vom Übel ist. Und man kann sich nur verwundert fragen, weshalb man nicht auch anderwärts und früher zu dieser Erkenntnis gelangt ist. Wer den Mailänder Dom früher gesehen, als er noch eingebaut war, und ihn heute auf einem der langweiligsten Plätze der Welt prangen sieht, der pflegt erstaunt zu sein, wie klein der ehemals gewaltige Bau heute erscheint. Dem Kölner Dom geht es nicht anders: nähert man sich ihm durch die Burgmauer oder biegt aus der Marzellenstraße ein, so ist man überwältigt von der Großartigkeit des Gebäudes. Kommt man von Süden heran, so ist die

Wirkung nicht halb so bedeutend. Und trotzdem legt man ihn immer weiter frei, wirft 600000 M. für Niederlegung des kürzlich erbauten Domhotels zum Fenster hinaus und will eine breite Straße nach Westen führen, die völlig zwecklos ist. — Die Alten wussten genau, was sie thaten, als sie ihre Kirchen einbauten: nicht bloß Mangel an Raum in den engen ummauerten Städten war es, was sie dazu brachte: zwischen den kleinen elenden Häusern der Menschen ragt das Gotteshaus schirmend hoch empor; gleichsam Schutz suchend drängen sich die Profanbauten an den Dom an, wie noch heute in Mainz; und die großartige Wirkung von St. Stephan beruht doch auch auf der Nähe der Häuser, die einen Maßstab für die gewaltige Größe der Kirche abgeben. Noch manches Beispiel könnte man anführen, namentlich von Kirchen außerhalb Deutschlands, wo die Sucht der Freilegung noch nicht so viel Unheil angerichtet hat. Man lasse also unsere deutschen gotischen Dome hübsch in ihrer alten Umgebung stehen: unsere Nachkommen werden es uns Dank wissen, wie wir heute den Straßburgern für ihren Entschluss danken!

= tt. *Mannheim.* Durch den außerordentlich niedrigen Wasserstand des Rheines im Monat Februar dieses Jahres sind die Überreste des ehemaligen *Römerkastells* bei Altrip (Alta ripa) sichtbar geworden. Man hat die Fundamente vollständig freigelegt und vom Altertumsverein in Speier wurde eine genaue Zeichnung des Ganzen aufgenommen. Bei diesem Anlasse wurden im Rheine gefunden: ein Stück weißen Vogesensandsteins mit Inschrift, ferner die hintere Hälfte eines aus dem gleichen Material gearbeiteten Löwen, endlich ein in Sandstein ausgeführter und gut erhaltener Menschenkopf; diese Römerfunde sollen im Museum des Speierer Altertumsvereins ihre Aufstellung finden.

= tt. *Hanau am Main.* In der Umgebung unserer Stadt wurden kürzlich römische Wasserleitungen und ländliche Ansiedelungen aufgefunden. Die merkwürdigen Funde beweisen, dass auch dieses entlegene Grenzland zwischen Hanau und Frankfurt a. M., so wie die Umgebung der letzteren Stadt, von einer ziemlich dichten Bevölkerung besiedelt war, deren Heimstätten zum Teile mit einem gewissen Komfort ausgestattet und durch Straßen unter einander und mit den Centren römischen Lebens am Rheine und in der Wetterau verbunden waren.

II. H. *Restaurationen.* Dem „Fanfulla" zufolge, hat Prof. *L. Seit*: seine Restaurationsarbeiten in den vatikanischen Loggien beendet. Das Streben war darauf gerichtet, ältere missverstandene Restaurationen zu entfernen, das Erhalten zu sichern, indem der oft lose Stuckbewurf mit Metallstiften neu befestigt wurde, und fehlende Partien durch einfache Malerei zu ersetzen. — Demnächst soll auch ein Paviment an Stelle des jetzigen, 1869 gelegten Marmorbodens hergestellt werden und zwar nach dem Muster der wenigen noch aufbewahrten Thonplatten, welche Raffael einst bei den Robbia in Florenz hatte anfertigen lassen.

ZEITSCHRIFTEN.

Mitteilungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung u. Erhaltung der Kunstdenkmäler. XVI. Bd. Heft 3. u. 4.
Die Siegel der ehemaligen Bauhütte von St. Stephan in Wien. Von Dr. Franz v. Kziha. — Nachrichten über das k. k. Staatsmuseum in Aquileja. Von Prof. Majonica. — Eine volkstümliche Handschriftensammlerschule Mährens. Von V. Hondek. — Die Kirchen en Forbes, Schweinitz und Gratzen. Von J. Branis. — Kunsttopographische Mitteilungen aus den fürstl. Schwarzenbergischen Besitzungen in Südböhmen. Von Dr. A. Ilg. — Paul Trogers Fresken im Dome zu Brixen. Von Dr. H. Hollmayr. — Neue Beiträge zur mittelalterlichen Baugeschichte im Sprengel der Salzburger Metropole. Von Dr. A. Schnerich. — Die Ruine Pfannberg und ihr Freskenschmuck. Von J. Wastler. — Beiträge zu einer ikonographie des Todes. Von Dr. Th. Frimmel. — Die Erzgießer der Republik Ragusa. Von J. Gelcich. — Bauliche Überreste von Brigantium. Von Dr. S. Jenny. — Ein La Tene-Fund in Steiermark. Von Riedl. — Grabfund in Krizanan. Von Trapp. — Archäologische Wanderungen in der Umgegend von Olmütz. Von Dr. Wankel. — Prähistorische und frühmittelalterliche Erdbauten in Galizien. Von Dr. J. Szaranjewicz. — Die Ausgrabungen auf dem Burgwall von Bukovec. Von J. Strnad. — Die Karmeliterkirche in der Leopoldstadt zu Wien. Von Dr. K. Lind.

Mittelungen des k. k. Österreich. Museums für Kunst und Industrie. 1891. Heft 3.
Die Ausstellung historischer und nationaler Kostüme im Österr. Museum. Von J. v. Falke.

Die Kunst für Alle. 1891. Heft 11 u. 12.
Arthur Volkmann. Von W. v. Seidlitz. — Künstler und Kunstkritik. Von H. Helfrich. — Fels und Berg in der Landschaftsmalerei. Von M. Hanshofer.

L'Art. No. 642. 1. März 1891.
Le Bras-reliquaire de Saint-Louis. Von E. Bonnaffé. — Exposition Universelle de 1889: Cent ans de gravure (1789—1889). Von H. de Chennevières. — César Franck. Von G. Servières. — Paris qui crie. Von E. Mollnier.

Oud-Holland. Jaarg. 8. Afl. 3.
K. Michel, Franz. Baldinucci et les biographies de Rembrandt. — A. Bredius en N. de Roever, Rembrandt. Nieuwe bijdragen tot eijne levensgeschiedenis. Ill. — Briefe des Kunstsammlers Antonie Rutgers an den Landgrafen Wilhelm VIII. von Hessen. Mitgeteilt von C. A. von Drach. — P. Haverkorn van Rijsewijck, Eenige aantekeningen betreffende schilders, wonende buiten Rotterdam, uit het archief te Rotterdam. — A. Bredius, Het schilderregister van Jan Sysmus, Stads Doctor van Amsterdam. II. — C. H. V. Verreyt, De schilder Lodewijk Jansen van Valckenburch geteegd van den Heere.

Architektonische Rundschau. 1891. Lieferung 5.
Taf. 33. Marienhospital in der Karlsvorstadt Breslau bei Stuttgart, erbaut von R. Reinhardt, daselbst. — Taf. 34. Mittelbau desselben Hospitals. — Taf. 35. Villa Kochin der Hardenbergstr. in Berlin, erbaut von Cremer & Wolffenstein, daselbst. — Taf. 36—39. Drei Konkurrenzentwürfe zum Neubau der Peterskirche in Frankfurt a. M. I. Preis: Grisebach & Dinckläge in Berlin; II. Preis: J. Vollmer in Berlin; III. Preis: K. Henrici in Aachen. — Taf. 40. Konkurrenzentwurf zum Neubau Wilhelmdenkmal auf dem Kyffhäuser. Von Br. Schmitz in Wien.

Gewerbehalle. 1891. Lieferung 3.
Taf. 17. Salonschrank, entworfen von Fr. Stifter in Wien. — Taf. 18. Silbernes Kreuz in der Kirche zum Heil. Blut am Hofberg bei Landshut. — Taf. 19. Garoonsimmer von W. Kühler in Wien. — Taf. 20. Zierleisten, entworfen von H. Kaufmann in München. — Taf. 21. Sofa und Tisch, entworfen von H. Dorschfeldt in Magdeburg. — Taf. 22. Chormotiv aus der Klosterkirche in Diessen am Ammersee. — Taf. 23. Bronzeepitaphium im Kunstgewerbemuseum in Berlin. — Taf. 24. Damastdecke, entworfen von J. Herrmann in Wien.

Kunstverein

für die Rheinlande und Westfalen.

Die diesjährige **Kunstausstellung** wird am **Sonntag, den 17. Mai a. c. (Pfingsten),** in den Räumen der **Kunsthalle** hierselbst eröffnet.

Indem wir unter Hinweisung auf nachstehende Bestimmungen die Künstler zur Beschickung dieser Ausstellung einladen, ersuchen wir ergebenst, durch zahlreiche Zusendungen auch von größeren umfangreicheren Kunstwerken, zur Hebung der diesjährigen Ausstellung möglichst beizutragen.

Bestimmungen.

1. Die Dauer der Kunstausstellung ist auf den Zeitraum von **Sonntag, den 17. Mai, bis Sonnabend, den 13. Juni incl.** bestimmt.
2. Alle für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke müssen längstens bis zum **7. Mai d. J.** im Ausstellungsgebäude unter der Adresse: „Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen" abgeliefert werden. — Einsendungen **nach** jenem Termin werden zur Ausstellung nicht mehr zugelassen.
3. Kunstwerke, mit welchen unsere Ausstellungen bereits beschickt worden, sowie solche Kunstwerke, welche in den der diesjährigen Ausstellung vorhergehenden drei Monaten in hiesiger Stadt öffentlich zur Anschauung gebracht worden sind, endlich Kopien vorhandener Werke werden nicht angenommen.
4. Die Ölgemälde sind unter Rahmen, die Aquarelle, Zeichnungen, Kupfer- und Stahlstiche, sowie Holzschnitte, unter Glas und Rahmen einzuliefern.
5. Der Kunstverein trägt nur den Hertransport in gewöhnlicher Fracht für diejenigen zur Ausstellung gesandten Objekte, welche seitens der Jury zur Ausstellung angenommen werden.
6. Mit dem Ankaufe eines Kunstwerks seitens des Kunstvereins geht das Recht der Vervielfältigung desselben an den Verein über und ist die Einsendung hierfür geeigneter Werke besonders erwünscht.
7. Verkäufe an Private werden durch das Büreau der Kunsthalle vermittelt, deren Kasse dafür, wie für die von Kunstverein angekauften Bilder 6 % seitens der Verkäufer erhält.
8. Anmeldungen mit genauer Angabe des Gegenstandes und des Preises der einzusendenden Kunstwerke werden längstens bis zum **7. Mai a. c.** erbeten. Dieselben haben schriftlich bei dem Geschäftsführer des Vereins, Herrn *A. Bender,* Bismarckstraße 1, zu erfolgen; nur unter den in dieser Weise angemeldeten Bildern macht der Kunstverein seine Ankäufe.
9. Eine vom Verwaltungsrat ernannte, aus Künstlern bestehende Kommission entscheidet über die Annahme.
10. Vor Schluss der Ausstellung darf kein eingeliefertes Kunstwerk ohne Genehmigung des Kunstvereins zurückgenommen werden.

Düsseldorf, den 4. März 1891.

[358] **Der Verwaltungsrat.**

I. A.: **A. Bagel.**

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Hengasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmring 34.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 21. 2. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

GIOVANNI MORELLI †.

An die beiden Architekten, die wir beweinen, reiht sich ein Gelehrter, ein Forscher an, in dem uns wieder einer unserer Nächsten und Besten entrissen ward! Zu dem Schwaben und dem Dänen tritt der Lombarde: weit verschiedener Abstammung alle drei, und doch eins mit uns durch die Bande der Kunst. Morelli vollends dadurch, dass er nach Abstammung, Erziehung und Wirksamkeit ein halber Deutscher war, wenn auch von Herzen und Gedanken ein guter Italiener.

Giovanni Morelli war am 25. Febr. 1816 in Verona geboren, erreichte somit, da er in der Nacht vom 28. Februar zum 1. März um 11½ Uhr gestorben ist, das 76. Lebensjahr. Wer von uns hätte dem kräftigen, beweglichen, geistesfrischen Manne dieses hohe Alter angemerkt! Nur selten kränkelte er, suchte dann wohl mit Vorliebe die norditalienischen Bäder auf; im ganzen floss sein Leben in Gesundheit und ununterbrochener Thätigkeit dahin, bis er gegen Ende des vorigen Jahres den Beginn der Leber- und Herzkrankheit spürte, welcher er erlegen ist, zum tiefen Schmerze seiner zahlreichen Freunde und Verehrer.

Morelli stammte aus einer alten südfranzösischen Protestantenfamilie, welche vor den Verfolgungen der Kirche nach der Schweiz geflüchtet war und sich von dort nach Oberitalien wendete. Nachdem der Vater Giovanni's früh gestorben, zog die Mutter mit ihm von Verona nach Bergamo, das er deshalb stets als seine eigentliche Heimat betrachtete. Die Mutter stammte aus einer bergamaskischen Familie, war aber in der Schweiz geboren und gab wohl daher ihren Sohn in eine dortige Erziehungsanstalt. Später bezog derselbe die Universität München und zwar, um Medizin zu studiren. Morelli hat die Studien mit bestem Erfolge absolvirt; er wurde Assistent bei der Lehrkanzel der vergleichenden Anatomie. Darauf kam er wieder nach der Schweiz, machte dort die Bekanntschaft des gefeierten Agassiz und nahm auf mehreren gemeinsamen Exkursionen teil an dessen berühmten Gletscherforschungen. Da haben wir also die Grundlagen für Morelli's naturwissenschaftliche Methode in der Kunstforschung!

Die nächsten Jahre führten den jungen Gelehrten nach Paris, dann in die Heimat zurück und brachten ihn hier in Verbindung mit den hervorragendsten Männern der politischen und litterarischen Welt. In erster Linie gewann er die Freundschaft Gino Capponi's und blieb mit diesem in regem persönlichem und brieflichem Verkehr.

In der Bewegung des Jahres 1848 finden wir unsern Freund als Abgesandten der provisorischen Regierung der Lombardei beim deutschen Parlament in Frankfurt. Im Jahre 1860 erscheint er als Abgeordneter von Bergamo im Turiner Parlament, nimmt hier als Mitglied der Rechten mit seinem Freunde Marco Minghetti an den wichtigsten konstituirenden Beschlüssen zur Gründung und Festigung des neuen Italiens teil, und erhebt seine Stimme für die Erhaltung der vaterländischen Kunstdenkmäler.

Auf das Studium der Kunst war Morelli's Geist bereits in der Zeit seines Pariser Aufenthaltes gerichtet. Die zahlreichen Reisen in Italien, vornehmlich in Toskana, schärften seinen Blick und im Laufe der Jahre gewann er jene staunenswerte Bilderkenntnis und jene feinfühlige Unterscheidungs-

fähigkeit für alle Schulen und Meister des kunstgesegneten Landes, von welcher seine litterarischen Arbeiten Zeugnis ablegen.

Es war zu Anfang der siebziger Jahre — Morelli war damals bereits zum Senator des Königreichs Italien ernannt — als er sich endlich, auf Zureden M. Thausings und des Herausgebers dieser Zeitschrift, dazu entschloss, eine Probe seiner Wissenschaft der Öffentlichkeit zu übergeben. Und zwar geschah dies in deutscher Sprache und bekanntlich unter dem russifizirten Namen Ivan Lermolieff, mit der Publikation der 1874 bis 1876 von uns edirten Aufsätze über die Galerie Borghese in Rom, auf welche dann 1880 sein bei E. A. Seemann erschienenes Buch über die deutschen Galerien und das neueste, zweibändige Werk (Brockhaus 1889 und 1891) gefolgt sind. Morelli wählte für seine Veröffentlichungen die deutsche Sprache — die er, von unwesentlichen Einzelheiten abgesehen, vollständig beherrschte — aus tiefem Respekt vor unserer Wissenschaft und ihrer ernsten Richtung auf die Erkenntnis der großen italienischen Kunst; er bediente sich zugleich des Pseudonyms, vielleicht um gewissen Vorurteilen zu begegnen, die man dem italienischen Autor hätte entgegenbringen können. Genug, der Erfolg der Aufsätze, namentlich des 1880 erschienenen Buches war ein ganz außergewöhnlicher, und wenn auch über die Methode Morelli's heute noch lebhafter Streit herrscht, so kann doch an der Thatsache niemand rütteln, dass seit seinem Auftreten ein frischer belebender Zug in die Erforschung der italienischen Kunst gekommen ist, und dass wir die richtige Erkenntnis und scharfe kritische Sonderung ganzer Künstlergruppen und bestimmter Künstlercharaktere nach den Eigentümlichkeiten ihrer Stammesart und Individualität erst seiner eindringlichen methodischen Untersuchung und Sichtung verdanken. Wer heute bei seinen Studien über die Gemälde und Handzeichnungen der großen italienischen Meister Morelli's Ergebnisse und Beobachtungen ignoriren wollte, der hätte sich selbst damit von vorneherein das Urteil gesprochen!

Es hat sich ein im Jahre 1889 abgefasstes Testament Morelli's vorgefunden, in welchem er seine wertvolle Sammlung von Gemälden und plastischen Kunstgegenständen der städtischen Galerie von Bergamo hinterlässt, während die Handzeichnungen und Kupferstiche in das Eigentum seines jüngeren langjährigen Freundes und Studiengenossen Gustav Frizzoni übergehen sollen. Diesem fällt auch in erster Linie die Pflicht der Pietät zu, den vorbereiteten dritten Band von Morelli's kunstkritischem Werk im Sinne des verewigten Meisters abzuschließen und herauszugeben. Die städtische Galerie von Bergamo wird somit fortan aus drei kostbaren Teilen bestehen: der Sammlung Carrara, der Sammlung Lochis und der Sammlung Morelli. Man beabsichtigt, drei besondere Zimmer einzurichten, um die zahlreichen, von Morelli hinterlassenen Bilder (über hundert Nummern) darin zu würdiger Aufstellung zu bringen. Zum Kustos der Sammlung wurde Gustav Frizzoni gewählt, der die zunächst erforderlichen Anordnungen treffen und gewiss dann auch den Katalog der Sammlung herstellen wird. Wir hoffen, dass es uns gelingen werde, bald einige Proben aus der Sammlung Morelli, welche nicht nur Perlen italienischer Malerei, sondern auch mehrere sehr bedeutende Werke niederländischer Kunst umfasst, unsern Lesern vorführen zu können. — Alle Freunde des Dahingeschiedenen aber und die große Gemeinde seiner dankbaren Leser und Schüler mögen sich mit uns vereinigen in der treuen Wahrung seines Andenkens und seines geistigen Vermächtnisses!

DIE SPITZNERSCHE SAMMLUNG ALTMEISSENER PORZELLANE.[1])

Von W. von Seidlitz.

Im Sommer 1890 hat der sächsische Staat eine Sammlung Altmeißener Porzellane erworben, die sowohl durch den Wert und die Bedeutung der einzelnen Stücke als auch durch ihre Geschlossenheit sich auszeichnet. Da diese vom Dr. med. Spitzner in Dresden zusammengebrachte Sammlung einen Überblick über die ganze Entwickelungsgeschichte des Meißener Porzellans gewährt, so verdient sie wohl, eingehender besprochen zu werden.

Handelt es sich hierbei auch um einen Kunstbetrieb, der vor allem für Sachsen selbst von hervorragender Bedeutung war, so kann man sich andererseits doch der Erkenntnis nicht verschließen, dass hier Kunsterzeugnisse vorliegen, die in der Geschichte des europäischen Geschmackes überhaupt eine wichtige Rolle gespielt haben. Unsere Zeit freilich, die nach dem Spruch: was man am wenigsten besitzt, begehrt man am meisten, überall den Maßstab der hohen Kunst anzulegen geneigt ist, erweist sich als wenig geeignet für eine gerechte Würdigung der

1) Abgedruckt aus der Wissenschaftlichen Beilage der Leipz. Zeitg. v. 5. Januar d. J.

Erzeugnisse der Kleinkunst. Wollte man für die selbständige Bedeutung der formalen Seite der Kunst als der Bethätigung eines Naturtriebes, der bestimmten Gesetzen unterliegt, eintreten, so würde man mit der herrschenden Ästhetik, die vom „niederen Sinnenreiz“ nichts wissen will, in einen jedenfalls nicht mit wenigen Worten auszufechtenden Kampf geraten. Daher ist es geratener, sich mit dem Hinweis auf die historische Bedeutung der Kleinkünste zu begnügen, die insbesondere für die hier in Betracht kommende Zeit des Rokokos in wahrhaft klassischer Weise durch Anton Springer in seiner Abhandlung über den Rokokostil (Bilder aus der neueren Kunstgeschichte) festgestellt worden ist.

„Die Kleinkünste“, sagt Springer, „mit ihrer wesentlich dekorativen Tendenz bilden den eigentlichen Träger des Rokokostiles, ihr Vordrängen verschuldet die mannigfachen Sünden des letzteren, in ihnen werden aber auch die Reize und eigentümlichen Vorzüge desselben am glänzendsten verkörpert.“ Das gilt ganz besonders vom Porzellan, das an solchen Sünden freilich so gut wie völlig unschuldig ist, aber durch seine nahe Berührung mit der hohen Kunst, namentlich mit der Plastik, die vornehmste Stelle unter diesen Kleinkünsten einnimmt. Sind auch die Künstler, die auf diesem Gebiete thätig waren, mit Ausnahme eines einzigen, *Kändlers*, mehr oder weniger unbekannt geblieben, so kann man doch aus der Vollendung der Erzeugnisse den Schluss ziehen, dass diejenigen, die die Formen und Dekorationsweisen endgültig festgestellt haben, geborene Künstler waren und, wenn auch namenlos, einen Platz in der Geschichte verdienen.

Etwa 1400 Stücke bilden den Inhalt der Spitznerschen Sammlung. Fast ausnahmslos sind es kleinere Stücke, von den verschiedenen Servicen meist nur einzelne, besonders bezeichnende Stücke; darunter zählt man in runden Zahlen: 180 Teller, 160 Kannen, 290 vollständige Tassen, 130 einzelne Ober-, 70 Untertassen, endlich gegen 100 Figuren. Jedes Stück hat seine besondere Bedeutung, sei es in historischer, technischer oder künstlerischer Beziehung. Der erstere Gesichtspunkt hat bei der Bildung der Sammlung, was mit Dank hervorgehoben zu werden verdient, durchaus überwogen; jedoch ohne dass der letztere darüber vernachlässigt worden wäre. Daher sind auch die einzelnen Entwickelungsstadien der Manufaktur in einer durchaus ihrer Bedeutung entsprechenden Weise vertreten: die erste, die Böttgersche Zeit (ca. 1710—1720) durch etwa 200 Stücke, die darauf folgende Zeit der Reife (Heroldsche Periode, 1720—1740) durch 500, die Rokokozeit (1740—1774) gleichfalls durch 500 und endlich die Periode Marcolinis (1774—1814) wiederum durch 200 Stücke. Der nachfolgenden Zeit gehören nur wenige Stücke an.

Die Böttgersche Periode (1707—1720). Nicht, wie die Sage will, dem Zufall, sondern den zielbewussten und fortgesetzten Anstrengungen eines genialen Mannes ist die Erfindung des Meißener Porzellans zu verdanken. Auch war es offenbar kein bloßer Zufall, dass der ehemalige Berliner Apothekergeselle, der von August dem Starken zum Goldmacher gepresst worden war, gerade diesem Gegenstande seine Aufmerksamkeit zuwandte. Zehn Jahre schon war er in einer für seine bewegliche, feurige Anlage unerträglichen Gefangenschaft gehalten worden, zuerst in Dresden, dann — während des Einfalls der Schweden — auf dem Königstein. In steter Besorgnis um seinen Kopf, hatte er während dieser ganzen Zeit den König, dem er sich keineswegs aufgedrungen, durch Versprechungen und Ausflüchte hinzuhalten gewusst. Nach erfolgtem Abzug der Schweden im Herbst 1707 musste ihm nun angesichts der bevorstehenden Rückkehr nach Dresden die Notwendigkeit klar werden, des Königs Wünsche auf andere Weise zu befriedigen, sie wenigstens, wenn auch nur zeitweilig, auf einen anderen Gegenstand abzulenken. Chinesisches und japanisches Porzellan bildete damals einen Hauptgegenstand der fürstlichen Haushaltungen. Konnte das im Lande selbst nachgeahmt werden, so war nicht nur der Prachtliebe, sondern auch der Ehrsucht des Königs, der Ludwigs des XIV. Führerrolle in Sachen des Geschmacks zu übernehmen trachtete, in reichem Maße Genüge gethan. Darauf gründete Böttger seinen Plan, womit er auch durchdrang. Bereits im November 1707 wurde die Porzellanmanufaktur in Dresden, auf der Jungfernbastei, errichtet. Ihre drei Jahre später (1710) erfolgte Überführung nach Meißen hing mit dem Wunsche zusammen, dieser durch den Krieg arg geschädigten Stadt eine Wohlthat zu erweisen; um eine schärfere Bewachung Böttgers, wie gewöhnlich angenommen wird, handelte es sich dabei nicht: der lebte meist in Dresden und kam nur selten nach Meißen herüber.

Bekanntlich fing die Manufaktur nicht gleich mit der Herstellung des weißen Porzellans an. Böttgers Sinnen war freilich von Anfang an auf die Erfindung dieser kostbaren Mischung gerichtet, deren Herstellung bisher in Europa wegen Mangels der nötigen Materialien trotz mehrfacher Bemühungen

keinem geglückt war. Aber erst nach zwei Jahren (1709) erreichte er dieses Ziel. Und selbst dann verging noch ein Jahrzehnt, bis die weiße Ware den Markt für sich erobern konnte.

Das für die Böttgersche Zeit bezeichnende Erzeugnis ist die braune sogenannte Böttgerware, ein dem chinesischen aufs genaueste nachgeahmtes Steinzeug, dessen verschiedene Arten in der Spitznerschen Sammlung reich vertreten sind. Da sieht man die Geräte aus roter Masse mit den scharf gepressten aufgesetzten Verzierungen sowohl streng chinesischen als auch europäischen Charakters, mit Stempeln, die die chinesischen nachahmen, aber auch mit solchen, die die später als Fabrikmarke angenommenen Kurschwerter in einem Quadrat zeigen (die durchaus ähnlichen Stücke mit den eingestempelten Namen eines Ary de Milde, M. de Milde, Lamb. van Eenhoorn, Jacobus de Caluwe werden wohl als holländische Erzeugnisse anzusehen sein), anfangs unglasirt, teilweise mit Emailfarben bemalt, dann mit einer braunen oder schwarzen Glasur überzogen und mit Ölfarben oder Silber und Gold (dann auf roter Unterlage) bemalt. Als Vorläufer dieser Gattung haben auch einige der sogenannten Tschirnhausenschen Glasflüsse ihren Platz gefunden. — Eine besondere Vervollkommnung erhielt die braune Ware, die vielfach durch einen besonderen Prozess eine mattgraue Färbung erhielt (dann Eisenporzellan genannt) durch teilweises oder vollständiges Schleifen. Dadurch wurde thatsächlich etwas ganz Eigenartiges und in seiner Art Vollkommenes geschaffen, das der glänzenden Hofhaltung Augusts des Starken durchaus würdig war, wie dies aus einem mit dem eingeschnittenen Namenszug des Königs und der Servicenummer E. Nr. 24 bezeichneten Teller hervorgeht. — Wie weit einzelne dieser Stücke etwa der brandenburgischen Fabrik zu Plaue angehören, lässt sich zur Zeit noch nicht feststellen; ähnliche Geräte aus anders gefärbter, gelber oder gesprenkelter Masse werden aber mit Sicherheit nach anderen Orten zu verlegen sein. Die Spitznersche Sammlung bietet reiches Material für dahingehende weitere Untersuchungen.

Besonders interessant sind einige der frühesten plastischen Arbeiten der Manufaktur, vorwiegend charakteristisch aufgefasste Gestalten von Zwergen und Hofnarren, schon in weißem Porzellan, einige davon mit leicht eingebrannten Farben. Zwei Frauengestalten in Braun bringen die Nachricht in Erinnerung, dass Böttger noch kurz vor seinem Tode ein Schachspiel zu modelliren angefangen und davon eine Königin sowie zwei Könige, den einen in deutscher, den andern in römischer Kleidung, fertig gebracht habe. Höchstes Können verrät eine mittelgroße, braune, viereckige Vase mit mythologischen Reliefs. Ein paar über der Glasur mit Ölfarben bemalte Figuren aus brauner Masse dürften nach der Übereinstimmung mit der ebenso behandelten, aber aus gewöhnlichem Thon gefertigten Statuette des Hofnarren Joseph Frölich von 1725, die einem Bildwerk im Park zu Hohburg bei Wurzen nachgebildet zu sein scheint, erst einer späteren Zeit angehören, falls sie überhaupt als Meißener Erzeugnisse anzusehen sind.

In der kraftvollen und doch feinen Behandlung der plastisch aufgesetzten naturalistischen Blumen beruht auch der Hauptreiz der wenigen weißen Porzellane, die in der Böttger-Periode gefertigt wurden. Noch besaß die Masse nicht jene blendende Weiße, die Glasur nicht jene Flüssigkeit und Durchsichtigkeit, die den Erzeugnissen der folgenden Zeit ihren hohen Wert verleihen. Vor allem war das Mittel, die Farben durch den Brand zu befestigen, noch nicht völlig gefunden. In Bezug auf die blaue Malerei unter der Glasur, also im scharfen Brande, kann es sich zu Böttgers Lebzeiten überhaupt nur um ganz vereinzelte Proben gehandelt haben; denn erst bald nach seinem Tode wurden darin völlig befriedigende Ergebnisse erzielt. Versuche, Farben über der Glasur im leichten Feuer anzubringen, sind schon früher und vielfach mit Erfolg angestellt worden, zuerst wohl mit dem schon auf braunen Gefäßen angewandten Gold und Silber, dann mit Schwarz (in sogenannter Schaper-Art) und ebenso in Eisenrot. Doch lässt sich zur Zeit noch bei manchen dieser durch keinerlei Marke ausgezeichneten Erzeugnisse, namentlich bei den mit Gold verzierten, nicht feststellen, ob sie der Meißener oder einer andern, etwa der Venezianer Fabrik angehören, die im Jahre 1720 durch einen ehemaligen Angestellten der Meißener Manufaktur, Namens Hunger, eingerichtet worden war und die gleiche Schmorrische Erde verwendete wie Meißen.

Für die Bestimmung der bunten Malereien auf weißen Stücken ohne Marke, vorwiegend Tassen, bleibt auch noch vieles zu thun. Die mit leicht abbröckelnden Farben, wahrscheinlich mit den nach Inspektor Steinbrücks Zeugnis bis 1717 verwendeten Mastix-Email-Farben bemalten Stücke sind zum Teil sicher Erzeugnisse der Manufaktur; bei einem Teil von ihnen werden aber auch Venedig und Wien als

mögliche Entstehungsorte in Erwägung zu ziehen sein. Dass die Wiener Fabrik, die durch den schon genannten Hunger und einen anderen Angestellten der Meißener Manufaktur, Stölzel, im Jahre 1718 eingerichtet worden war, auf reiche Bemalung ein besonderes Gewicht legte, zeigen die für sie gefertigten Arbeiten des Breslauer Malers Bokengruber, von denen hier eine schön behandelte Untertasse vorhanden ist, während bezeichnete Stücke in den Kunstgewerbemuseen von Wien und Hamburg aufbewahrt werden. Auf die Unterschiede der Behandlungsweise einzugehen verbietet hier der Raum. — Mancher Aufschluss wird von den auf einigen dieser Stücke in leicht sich verflüchtigender Metallfarbe, wahrscheinlich Gold, aufgesetzten Bezeichnungen zu erwarten sein, Buchstaben (z. B. B, zwei verschränkten C, M, MCS) und sonstigen Zeichen, die sich wahrscheinlich auf den Maler beziehen und von Dr. Spitzner mit Eifer gesammelt worden sind. Auch die in die Masse eingepressten Zeichen, die Vorläufer der späteren Zahlen, aus Runden, Kreuzen, Strichen, Punkten u. s. w. bestehend, können für solche Zwecke von Bedeutung werden. (Schluss folgt.)

KUNSTHISTORISCHES.

D. *Über den angeblichen Correggio des Städelschen Instituts* bringt das letzte Heft des „Archivio storico dell'Arte" aus der Feder des unseren Lesern wohlbekannten Mailänder Kunstforschers *Gustav Frizzoni* einige sehr interessante Bemerkungen, welche alles dasjenige, was in unserem Blatte früher gegen dieses Bild vorgebracht worden, vollinhaltlich bestätigen. — Die Sammlung Biauco, heißt es dort, bei deren Versteigerung das Städelsche Institut die in Rede stehende Madonna erwarb, enthielt nur ein einziges Bild von Wert, eine Pietà von *Gaudenzio Ferrari*, die ein Mailänder Kunstfreund, Herr Benigno Crespi an sich brachte. Der Rest waren Gemälde untergeordneter Qualität. Man denke sich nun die Verblüffung, welche Platz griff, als man bald darauf erfuhr, dass eine auswärtige öffentliche Galerie bei ebenderselben Auktion um eine Summe von nicht weniger als 12000 Lire ein Werk des Correggio an sich gebracht habe. Angesichts dieses schwerwiegenden Faktums war nur folgende Alternative möglich: Entweder haben die Mailänder Kenner dadurch, dass sie das Werk eines solchen Meisters sich achtlos entgehen ließen, den Beweis einer geradezu unzudefinirbaren Blindheit gegeben, oder die Geschäftsträger der Frankfurter Gemäldegalerie sind das Opfer einer bedauernswerten Täuschung geworden, indem sie eine Schwarte, die bisher nur für eine mittelmäßige Kopie, wo nicht für eine Fälschung gegolten hatte, für ein Original genommen haben. Selbstverständlich sucht die Direktion der Frankfurter Galerie ihre neue Acquisition mit historischen und kritischen Gründen zu stützen. Dieselben gipfeln allesamt in dem Schlusse, dass das Bild bezüglich seiner Herkunft als Madonna di Casalmaggiore bezeichnet werden könne und dass seine äußeren und inneren Merkmale es als ein Jugendwerk des Meisters charakterisiren, dieweil es mit seiner bekannten „Madonna des heil. Sebastian", gegenwärtig in der Dresdener Galerie, sehr wohl übereinstimme. Aus dieser Übereinstimmung aber folgt ein zweites Dilemma, das man ungefähr mit folgenden Worten zum Ausdruck bringen kann: Entweder hat sich der Historiker geirrt und sich auf die Madonna des heil. Franciscus, das einzige Jugendwerk Correggio's in der Dresdener Galerie, berufen wollen, oder die Frankfurter Madonna ist mit der Madonna des heil. Sebastian in der That stilverwandt, dann aber auch kein Jugendwerk des Meisters. Nun nähert sich aber das Bild in seinen Merkmalen der vollständig entwickelten Manier des Correggio, wie sie namentlich in der Madonna della Scodella zu Tage tritt. Demzufolge erscheint auf Seite des Frankfurter Kritikers eine Verwechselung ausgeschlossen. Die Madonna des heil. Sebastian ist aber nachweislich nicht vor dem 32. Jahre des Künstlers entstanden. Demzufolge ist auch das „Jugendwerk" völlig ausgeschlossen. Fatal ist es zweifelsohne ferner, dass eine eingehende Untersuchung des Bildes ein geringes Verständnis der Form und einen totalen Mangel jener lebendigen individuellen Empfindung zeigt, welche in Correggio's Art zu modelliren an jedem Teil des menschlichen Körpers zu Tage tritt. Wenn wir recht unterrichtet sind, hat der berühmteste Restaurator Deutschlands die ihm zugedachte Ehre, das Bild in seinem ehemaligen Glanze wiedererstehen zu lassen, dankend abgelehnt.[1]) Klingt das eine nicht sehr ermutigend, so ist das andere vollends ganz und gar darnach angethan, die Freude ob der Botschaft von der Wiederauffindung des kostbaren Schatzes beträchtlich herabzustimmen.

TODESFÄLLE.

⊙ *Der Maler Max Michael*, königl. Professor und Lehrer an der Berliner Kunstakademie, an der er seit 1875, zuletzt als Leiter des Malerateliers, thätig war, ist am 24. März, einen Tag nach seinem 68. Geburtstage, am Herzschlage gestorben. Aus Hamburg gebürtig, hatte er 1841 seine Studien auf der Dresdener Kunstakademie begonnen und seit 1846 in Paris bei H. Lehmann und Couture fortgesetzt. Anfangs der fünfziger Jahre ging er nach Italien, wo ihn das Leben des Volkes in seiner geistigen und leiblichen Armseligkeit so fesselte, dass er bis 1870, nur mit einigen Unterbrechungen, seinen Wohnsitz in Rom behielt. Er hat damals und später eine Reihe von Genrebildern aus dem Volksleben in Rom, in den Sabinerbergen und in Neapel gemalt, von denen die „Mädchenschule im Sabinergebirge" in die Kunsthalle zu Hamburg gekommen ist. Daneben hat ihn besonders das Klosterleben der Vergangenheit und Gegenwart interessirt. Gemälde, wie die Mönche auf dem Chor, Pietro da Cortona malt ein Altarbild in einem Kamaldulenserkloster und der Besuch des Kardinals im Kloster zeigten, dass er eingehende geschichtliche und archäologische Studien gemacht hatte. Für ein großes Gemälde: Hiob und seine Freunde erhielt er 1880 die kleine goldene Medaille der Berliner Kunstausstellung. Höher als seine freie schöpferische Wirksamkeit steht seine Lehrthätigkeit, die für die malerische Ausbildung einer großen Anzahl von Akademieschülern der letzten fünfzehn Jahre grundlegend gewesen ist.

⊙ *Der Landschaftsmaler Wilhelm Lichtenheld*, ein Spezialist der Mondscheinlandschaft, ist am 25. März in München, 73 Jahre alt, gestorben.

1) Die Aufgabe wurde bekanntlich inzwischen durch einen anderen Restaurator vollzogen; mit welchem Erfolge, darüber später das Nähere

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

*** *Ein Verein zur Pflege der Kupferstecherkunst* ist am 28. November vorigen Jahres in Berlin von einer Anzahl von Künstlern, Kunstbeamten, Kunstfreunden und Kunstverlegern ins Leben gerufen worden. Der Verein wird: 1. Originalstiche mit besonderer Beachtung des (thunlichst originalen) Porträtstiches, 2. größere, für den Wandschmuck geeignete Stiche nach Meisterwerken der Malerei älterer und neuerer Zeit bis auf die Gegenwart erwerben und lediglich unter seine Mitglieder verteilen. Es werden nur bisher nicht veröffentlichte Blätter in Aussicht genommen, und jedes Vereinsmitglied erhält alljährlich ein derartiges Blatt. Der Jahresbeitrag beträgt 30 M. (bezw. 300 M.) Der Verein hat jetzt einen Aufruf erlassen, in dem er zum Beitritt auffordert. Beitrittserklärungen sind an den Vorsitzenden des „Vereins für Originalradirung", Professor *G. Eilers*, Berlin W., Schöneberger Ufer 42, zu richten. Sobald eine genügende Anzahl von Beitrittserklärungen eingegangen ist, soll eine Versammlung der Mitglieder des neuen Vereins zur definitiven Konstituirung und Wahl des Vorstandes einberufen werden.

DENKMÄLER.

*** *Denkmälerchronik.* Dem deutschen Könige Konrad I., der in Weilburg an der Lahn geboren ist, soll dort ein Standbild errichtet werden, mit dessen Ausführung der Bildhauer *R. Cauer* beauftragt worden ist. — Über das *Kaiserdenkmal der Rheinlande*, das nach der Entscheidung des Kaisers in Koblenz errichtet werden soll, hat Geh. Baurat Cuno in einer Versammlung des Vereins für nassauische Altertumskunde in Wiesbaden Mitteilungen gemacht, denen wir nach dem „Rhein. Kurier" das folgende entnehmen: Zu Gunsten der kaiserlichen Entscheidung hat die historische Bedeutung des Deutschen Eck in Koblenz wesentlich mitgesprochen. Der Kaiser will, wie bei dem für die Berliner Schlossfreiheit bestimmten Nationaldenkmal, die Person des zu Feiernden in den Vordergrund der Denkmalsidee gerückt sehen; er wünscht ein Reiterstandbild ohne ablenkende architektonische und allegorische Zuthaten. Ein solches kann aber nur in städtischer Umrahmung zur Geltung kommen. Für Koblenz sprachen nun die Beziehungen der Stadt zu den alten deutschen Königen und zu Kaiser Wilhelm I. selbst. Vor mehr als tausend Jahren hat sich in der ehrwürdigen St. Kastorkirche am Deutschen Eck schon einmal ein Friedensschluss zwischen Deutschen und Franzosen vollzogen, indem hier die Enkel Kaiser Karls d. Gr. sich zu gemeinsamer Kulturarbeit die Hände reichten. Dass Kaiser Wilhelm I. als Prinz von Preußen längere Zeit in Koblenz lebte, ist bekannt; es verdient aber noch besonders hervorgehoben zu werden, dass er im Juli 1870, am Tage nach der Abweisung Benedetti's, von Ems herübergekommen war und hier den Entschluss fasste, den von Frankreich angedrohten Kampf mit den Waffen aufzunehmen. Wenn nun behauptet worden ist, dass das am Deutschen Eck stehende Deutsche Ordenshaus aus dem 14. Jahrhundert dem Kaiserdenkmal werde weichen müssen, so ist diese Ansicht, wie Herr Geheimrat Cuno bestimmt mitteilen konnte, irrig. An maßgebender Stelle wird vielmehr ausdrücklich die Erhaltung des Gebäudes, das einst von einem mit der Geschichte der Hohenzollern eng verknüpften Ritterorden errichtet wurde, gewünscht. Der nötige Raum für eine würdige und künstlerisch wirksame Aufstellung des Kaiserdenkmals soll vielmehr nicht durch Beseitigung von Bauwerken, sondern durch Landanschüttungen und besonders durch Ausfüllen des Hafens am Deutschen Eck gewonnen werden.

— st. *Krefeld.* — Bekanntlich hat die Bürgerschaft von Krefeld, durch den Einfluss kunstfreundlicher und wohlhabender Bürger bestimmt, den sehr verständigen Beschluss gefasst, den Gefühlen der Dankbarkeit und Verehrung gegen den hochseligen Kaiser Wilhelm nicht durch ein Reiterstandbild, sondern durch die Erbauung eines Kaiser-Wilhelms-Museums Ausdruck zu geben. Dort sollen alle in der Stadt befindlichen, zum Teil schon recht ansehnlichen Sammlungen, sowie die städtische Bibliothek Aufstellung finden und die Bewohner der Stadt im Genuss der Kunst dauernd an den großen Friedensfürsten erinnert werden. Die bis jetzt für den Bau gesammelten Gelder betragen fast 370000 Mark. Die meiste Sorge machte nun die Platzfrage. Die Mehrheit des Stadtverordnetenkollegiums hatte beschlossen, den Karlsplatz, den einzigen für diesen Zweck geeigneten, herzugeben. Hiergegen lehnte sich die Minderheit auf, wie denn auch dieser Beschluss bei einem Teile der Bürgerschaft auf Widerstand stieß. Da aber die Stadträte zu Geldbewilligungen nicht zu bewegen waren, ruhte die Angelegenheit bis heute, indem ein großer Teil der Bürgerschaft bezüglich der Bebauung des Karlsplatzes Einspruch erhoben hatte. Der Vorsitzende der zur Centrumspartei gehörigen Mitglieder des Stadtverordnetenkollegiums erklärte sich nun bereit, aus städtischen Mitteln Gelder für einen geeigneten Platz für das Museum zu bewilligen, sprach sich aber gegen die Bebauung des Karlsplatzes aus. Und warum? Weil der Karlsplatz zur Erbauung eines Altars bei der Fronleichnamsprozession gebraucht wird! Nun ist aber der Platz so groß, dass kaum die Hälfte davon bebaut wird, also noch reichlich Platz für diese einmal im Jahre wiederkehrende Veranstaltung bleibt. Andererseits ist der Karlsplatz die einzig mögliche und denkbar beste Stelle zur Erbauung des Museums, will man es nicht ans Ende der Stadt legen, wo niemand hinkommen würde. Die Bürgerschaft hat denn endlich auch energisch Front gemacht und am 10. März eine Eingabe an den Gesamtausschuss für das Kaiser-Wilhelms-Museum gerichtet: „Die heute, am dritten Jahrestage des Hinscheidens Sr. hochseligen Majestät Kaiser Wilhelms I., versammelten Mitglieder des Vereins für bürgerliche Interessen zu Krefeld und die übrigen Beitragsgeber für das Kaiser-Wilhelms-Museum sprechen ihr Bedauern darüber aus, dass die Angelegenheit der Errichtung des Kaiser-Wilhelm-Museums mit Standbild des Kaisers noch nicht über die ersten Anfänge hinaus gediehen ist und geben namens der Bürgerschaft von Krefeld der zuversichtlichen Hoffnung Ausdruck, dass nunmehr in beschleunigtem Schritte die Verwirklichung jenes Planes gefördert werde, den die gesamte Bürgerschaft unserer Stadt im Jahre 1888 mit dankbarer vaterländischer Begeisterung und opferfreudiger Bereitwilligkeit begrüßt hat."

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Das Urheberrecht an Kunst- und Schriftwerken* hat am 18. März in *Paris* eine Versammlung von Vertretern der Schriftsteller-, Zeitungs- und Buchhändlervereine beschäftigt, die nach einem Berichte der Frankfurter Zeitung über die Lage berieten, in welche die Schriftsteller und Verleger durch die Kündigung der internationalen Verträge über das Eigentum von Schrift- und Kunstwerken geraten. Diese Verträge sind von der Schweiz und Belgien gekündigt worden, als Antwort auf die seitens Frankreichs erfolgte Kündigung der Zollverträge. Die Verleger und Schriftsteller fürchten nun, wenn diese Verträge nicht erneuert werden und auch andere Staaten die übrigen kündigen, der unerlaubten Vervielfäl-

tigung ihrer Werke in der ganzen Welt ausgesetzt zu sein. Die gleiche Besorgnis wird seitens der Tondichter und bildenden Künstler aller Art gehegt. Die Versammlung setzte einen Ausschuss nieder, welcher eine Denkschrift über die Frage ausarbeiten und sowohl der Regierung als auch den Kammern überreichen soll. Eine Umfrage ergab, dass die französischen Schriftsteller und Künstler für die Vervielfältigung ihrer Werke vier- bis fünfmal so viel vom Auslande beziehen, als aus Frankreich selbst.

*** *Die Modellirung der Medaillen für die internationale Kunstausstellung in Berlin* ist nach einer Entscheidung des Kaisers, wie die „Nordd. Allg. Ztg." mitteilt, den Bildhauern Prof. *Herter* und *O. Geyer* übertragen worden.

AUKTIONEN.

x. — *Frankfurter Kunstauktion.* Montag, den 13. April kommt bei *Rudolf Bangel* in Frankfurt a. M. die Sammlung von Gemälden verstorbener Meister, hauptsächlich alter Niederländer aus dem Besitze des Herrn *Heinrich Treuer* in Auggen zur Auktion. — Am daranf folgenden Tage werden Kunstblätter moderner Meister aus Privatbesitz versteigert.

y. *Münchener Kunstauktion.* Am 15. April und folgende Tage findet bei *Hugo Helbing* in München die Versteigerung von Handzeichnungen alter und neuer Meister statt, die aus dem Nachlasse eines süddeutschen Kunstsammlers stammen. Der Katalog, insgesamt 849 Nummern fassend, führt eine Reihe Zeichnungen von *P. P. Rubens*, von *Altdorfer*, *Rembrandt*, *Tizian*, *Tintoretto*, *Giulio Romano* auf und enthält außerdem eine Reihe bedeutender Namen als Urheber der zum Verkauf gelangenden Werke.

x. — *Berliner Kunstauktion.* Am 10. April findet bei *R. Lepke*, Kochstraße 28/29, die Versteigerung einer Sammlung von Kupferstichen, Radirungen, Holzschnitten, Schabkunstblättern, Farbendrucken, Lithographien statt, dabei eine Abteilung von Blättern, die auf die preußische Geschichte Bezug haben, und eine Sammlung Chodowieckischer Stiche. Auch Aquarellen, Handzeichnungen und Kupferwerke sind in dem 1153 Nummern umfassenden Kataloge verzeichnet.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

(Bei der Redaktion der **Zeitschrift für bildende Kunst**, bezw. des **Kunstgewerbeblattes** eingegangen.)

Die Bau- und Kunstdenkmäler des Regierungsbezirks Köslin. Bearbeitet von L. Böttger. Lief. 2 (Stettin, Saunier.)

Bonghi, Ruggero, Le Feste Romane. Illustrirt von G. A. Sartorio und U. Fieres. (Mailand, Hoepli).

Buchner, G., Die Metallfärbung und deren Ausführung mit besonderer Berücksichtigung der chemischen Metallfärbung. (Berlin, S. Fischer.) M 5. 50.

Hoch, Julius, Katechismus der Projektionslehre. (Leipzig, Weber.) M. 2. —

Mielke, Robert, Die Revolution in der deutschen Kunst. (Berlin, Bohne.) M. 1. —

Schiendl, C., Geschichte der Photographie. (Wien, Hartleben.) M. 5. —

Schier, Dr. H., Das Reichsgesetz betreff. die Gewerbegerichte. Lief. 1 u. 2 (Kassel, Brunnemann.) à M. 1. —

Neue Malereien. Sammlung praktischer Vorbilder für Werkstatt und Schule, ausgeführt von hervorragenden Meistern unserer Tage. Herausgegeben von Ernst Wasmuth. (Berlin, Wasmuth.) Imp.-Fol. In Lief. à 8 Blatt zu 20 M.

v. Hefner-Alteneck, Deutsche Goldschmiedewerke des 16. Jahrhunderts. 30 Tafeln in reichstem Farbendruck mit Text. 4°. (Frankfurt, Keller.) M. 75. —

Luthmer, Fr., Plastische Dekorationen aus dem Palais Thurn und Taxis zu Frankfurt a. M. 30 Tafeln Lichtdruck. Fol. (Frankfurt a. M., Heinrich Keller.) M. 25. —

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 22. 9. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE STUTTGARTER INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG.

Ende März 1891.

Wer sich an Natur und Kunst in diesen Frühlingstagen so recht von Herzen erfreuen will, der komme jetzt nach Stuttgart. Laudabunt alii claram Rhodon aut Mityleuen — wir loben die wohllebige, schöne schwäbische Hauptstadt. Zu allem, was sie wie männiglich bekannt, sonst bietet, hat sie jetzt ihre internationale Gemäldeausstellung. Dazu kommt nun der Frühling gegangen. Und um mit Mirza Schaffy zu reden, in welcher deutschen Stadt kann man schöner sehen, wie nach Regenzeit und Winterqual der Frühling auf die Berge steigt, als hier?

So hatten wir geschrieben, da schüttet der Lenz, an Dummheiten so reich, wie das jugendliche Menschenalter, Schneegestöber aus und verdirbt uns den Humor für das Lob der Natur. Doch dafür bleibt die Kunst, die Welt, die der Mensch sich selbst schafft, um in sie sich zu flüchten, in ihr auszuruhen, in ihr sich zu freuen, in ihr freilich auch seinen eigenen Thorheiten freien Lauf zu lassen.

Ein Springflutjahr der Ausstellungen. Zu den grossen Kunstweltmessen von München und Berlin tritt nun auch Stuttgart. — Es war ein berechtigter Wunsch an allerhöchster Stelle, dass Stuttgart nicht ganz aus dem Reigen der Kunstschaustädte heraustreten und sich als Hauptstadt auch in Bezug auf Anschauung und Förderung der Kunst durch eine Ausstellung für alle hiesigen und nachbarlichen Kreise, denen München und Berlin nicht so leicht erreichbar sind, herausstellen solle. Wie lange dazu auf vielleicht günstigere Gelegenheit warten? So galt es nun, das Richtige zu thun, aber es lag ferne, es München und Berlin gleichthun zu wollen.

Schon der Raum legte Beschränkung auf. Es boten sich für die Ausstellung im Kgl. Museum die trefflichen, eben fertiggestellten Galeriesäle des neuen Flügelanbaues (erbaut von Herrn Oberbaurat *von Bok*), die damit zugleich ihre schönste Einweihung fanden, mit Raum für etwa 400 Bilder.

Das unter dem Protektorat Sr. Majestät des Königs und dem Ehrenpräsidium Sr. kgl. Hoheit des Prinzen Wilhelm von Württemberg zusammengetretene Komitee nahm die Vorschläge des in Ausstellungsangelegenheiten längst bewährten Herrn Direktors der hiesigen Kunstschule *von Schraudolph* einmütig an. Wie ihm die Last zufiel, so gebührt ihm auch die Ehre für das gelungene Werk.

Da eine allgemeine Ausstellung nicht möglich war, so musste man eine Auswahl treffen. Aber wie? Es wurden zunächst die schon durch Prämien ausgezeichneten Meister aufgefordert, die Ausstellung zu beschicken, und zur Ergänzung Vertrauensmänner gebeten, bewährte Kräfte vorzuschlagen. Ausgeschlossen wurde keine Richtung. Die Aufforderung erging auch an Meister des Auslandes.

Hinsichtlich der Schwierigkeiten gab man sich keiner Täuschung hin. Die neuesten Schöpfungen waren durchgehends für die grossen Ausstellungen bestimmt und noch nicht ganz fertig, um zuvor hier jetzt ausgestellt zu werden. In einigen Künstlerkreisen konnte die Beschickung überhaupt nicht mehr in Fluss gebracht werden. (Von Paris war gerade eine Sendung angelangt, als dort der Gassenbubenspektakel wegen der Berliner Ausstellung ausbrach.)

Es galt aber auch nicht, hier „Neuestes“ auf den großen Kunstmarkt zu bringen, sondern in Stuttgart, soweit es ging, die Malerei der Gegenwart in angegebener Weise vorzuführen. Dafür schadete es nicht, dass man mehrfach auf ältere Werke zurückgreifen musste; das einzige Bedauern war, wenn man sich in etlichen Fällen mit einem Nebenwerk, statt mit einem Hauptwerk begnügen musste.

In solcher Weise haben wir eine kleine, aber gleichsam eine Festausstellung erhalten. Deutschland, Österreich, Schweiz, Holland, Belgien, Italien, Spanien, Frankreich haben ihre gute, zum Teil glänzende oder durch berühmte Namen interessante Vertretung gefunden.

Über die Ausstellung in diesem Blatte zu berichten, ist allerdings schwer. Es fehlt die Folie des Mittelmäßigen und etwaigen Neuen, Ungewöhnlichen. Es sind hier keine großen Abstände wie Berg und Thal nach Güte in den verschiedenen Fächern. Selbst der Parteistreit kann in dieser guten Gesellschaft nicht recht zur Geltung kommen. Die längst berühmten Meister des breiten besprechen, hieße Wasser ins Meer tragen: über schon bekannte Bilder ziemt höchstens eine Bemerkung; wo im Durchschnitt jeder auf der Höhe ist, kann man nicht jeden einzelnen loben und soll doch keinen bevorzugen. Und das heutige Lesepublikum ist in seiner Art so blutdürstig wie das Publikum des alten Roms und erwartet kontrast- und parteisüchtig von der Kritik Abschlachtungen oder Triumphgeschrei.

Doch was nützen Entschuldigungen. Hic Rhodus, hic salta.

Die hiesige Ausstellung gleicht natürlich darin den anderen bisherigen, dass in ihr das Streben nach neuen Idealen nur in den bekannten Ansätzen vertreten ist, dieselben im Sinne der neuen sozialen Bewegungen zu gewinnen, und das Streben nach sonstigem großen Ideen- und historischen Bild zurücktritt. Parlamentsmechanismus gewöhnlicher Zeiten macht prosaisch. Seelengrösse, Gefühle etc. kümmern unsere Zeit weniger; praktisches Können und industrielles Verwerten lässt sie ihre Wunder schaffen. Aus jedem Objekt etwas machen, die alten Werte durch exakte Wissenschaft und Mechanik ersetzen, aus Gestank etwa Parfüm, aus Gift Universal-Heilmittel bereiten, das ist charakteristisch für unsere Zeit. Und den Teufel an die Wand malen — doch darin ist die Stuttgarter Ausstellung eine Ausnahme: Vorliebe für das Niedere, Pessimistische, für die Schattenseiten des Lebens zeigt sie nicht und erscheint darum so festtäglich.

Der große Saal, in dem wir uns zuerst umschauen wollen, vereint eine Schar berühmter fremder und einheimischer Meister. Spanier und Italiener geben ihm eine besondere Wirkung durch ihre Farbenfreude. — Beginnen wir mit den Porträts, und zwar denen des hohen Protektors der Ausstellung, Sr. Majestät des Königs Karl und Ihrer Majestät der Königin Olga von *H. v. Angeli.* Gegenüber hängen in Öl und Pastell Gemälde und Skizzen von *F. v. Lenbach*, als Hauptbild Kaiser Wilhelm I., daran schliessen sich in Öl und Pastell Gemälde von *F. A. v. Kaulbach*, ein Porträt von *Sir Fred. Leighton* — leider das einzige englische Bild der Ausstellung, ein Porträt von *Rob. Huhsteiner* und weibliche Köpfe von *Knaus, Defregger, Leibl, Passini* und *Zezzos.* — Die drei erstgenannten Meister sind sehr interessant, weil so grundverschieden von einander vertreten. Sogenannte sprechende Ähnlichkeit muss jeder Porträtmaler abkonterfeien können; der Meister zeigt sich dann darin, wie lange und interessant seine Bildnisse zu uns sprechen. Sind sie in Geist und Charakter erfasst, haben sie unvergängliches Leben. Der Zweck bestimmt natürlich auch das Porträt, wie der Mensch sich nach den verschiedenen Lebensanforderungen verschieden zeigt. Ein Repräsentationsbild ist ein anderes als ein einfacheres Lebens-, als ein intimes Familienbild. Ein Porträt, ganz ohne Rücksicht auf den Betrachter gemalt, wird ein freies, künstlerisches Werk. Je mehr ist dann besondere Stimmung erlaubt. Der Meister muss wissen, was im besonderen Fall passt. Manche Meister lieben allerdings, aus Porträts mehr Bilder nach ihrem Sinn als nach dem der Porträtirten und deren Angehörigen zu machen. Das ist dann, und nicht bloß aus Eitelkeit, wie besonders bei Damenbildnissen, ein Stein des Anstosses. Unsere Koryphäen des Porträts können in dieser Beziehung an Gegensätze und Bevorzugungen, wie bei Rembrandt, van Dyck und van der Helst zu ihrer Zeit erinnern.

Lenbachs Bilder und Skizzen sind natürlich ein Schwerpunkt der Ausstellung. Das Unerschöpfliche in seiner Lebenswiedergabe und diese geniale Maehe dazu, ob in feinstem Strich oder in Pinselwisch, ob in andeutenden Strichen oder Flecken oder in Vollendung!

Bei anderen Bildern kommt so sehr in Frage, wofür sie gemalt sind, ob für Salon und Zimmer oder für Ausstellungsräume mit ihrem Licht und einer Farbennachbarschaft, wie z. B. hier Karl Saltzmanns großes schönes Seebild „Aus dem stillen

Ocean", und spanische Farbentriumph-Koloristen geben. Lenbachs Gemälde haben niemals eine Nachbarschaft zu scheuen; das hat er schon bewiesen, als er in jungen Jahren mit seinem eigenen Porträt eine Auszeichnung in Paris errang.

Angelis Bildnis des Königs — in Civilanzug, stehend, auf seinen Stock gestützt, ist trefflich. In dem Bild der Königin erschien uns in Vormittagsbeleuchtung das Kolorit etwas hart. Aber wechselndes Licht verändert die Bilder, wie Stimmung die Menschen. — Eine Bemerkung noch zu Angelis Königsbild. Die steifen Beinkleidfalten, zumal in ihrem Parallelismus mit dem Stocke fallen auf. Alles Nebensächliche, welches auffällt, stört. Lenbach liebt dagegen, was er als Nebensache betrachtet wissen will, nur skizzenhaft hinzustreichen, oft wieder bis zum Auffälligen und Choquirenden, und damit das Publikum zu verblüffen und zu ärgern, das ein Bild in allen Teilen fertig sehen will und sich nicht an Rembrandts Wort kehrt: „dat een stuk voldaan is, als de meester zyn voornemen daarin bereikt heeft." So murrt z. B. das Publikum auch über Kaiser Wilhelms Hände. Aber Lenbach kann sich das, wie Rembrandt erlauben. Freilich, ein eigentlicher Grund ist dafür nicht vorhanden: richtige Hände haben noch nie einem richtigen Gesichte geschadet. Aber — tel est notre plaisir zu zeigen, gehört ja in mannigfachster Weise zur Berühmtheit.

Von Angeli ist noch ein Kopf und das ganz ausgezeichnete Porträt Stanleys ausgestellt. Gut für eine Ausstellung in Deutschland, dass der Held des schwarzen Erdteils weg-, und uns nicht etwa freundlich anblickt oder gar, wie auf dem Umschlagbild der deutschen Übersetzung seiner Reise dem deutschen Michel, den über die Ohren zu hauen er ausgezogen war, die Hand zum Grusse hinhält.

F. A. v. Kaulbachs Porträt eines Stuttgarter Herrn ist ganz realistisch; wie um zurückzuprallen sitzt er dicht vor uns in der Leinewand. Da ist keine Stimmungszuthat. Ein Jägerkopf ist ein Prachtstück; der Kinderkopf mit dem Hündchen reizend. Die Dame mit dem Spiegel hat Großes, trotz dem kleinen Format; das Kolorit erinnert an nicht ganz fertige niederländische Nachahmung. Die Landschaft in Pastell (mit hingesunkener Psyche?) kann uns nicht reizen; wir müssten sie schon vom Künstler erklärt hören, um sie vielleicht besser zu würdigen.

Die Köpfe von Knaus, Defregger, Leibl, Passini, Zezzos nennen wir nur als den Meistern entsprechend (und hervorragend durch ihre Preise!). Sehen wir ein Bild Leibls, so denken wir unwillkürlich an die Zeit zurück, wo wir zum ersten Male vor einem in vollsaftiger Jugendkeckheit strotzenden Bilde des Meisters standen und einen jungen Franz Hals in ihm prophezeiten. Statt dessen knüpfte Leibl dann an die altdeutsche Meisterschaft an. Doch wer weiß, wie er uns noch wieder anders überrascht!

Robert Huthsteiner ist ein mit Recht in den letzten Jahren hier immer höher geschätzter Porträtmaler voll Wahrheit und Noblesse und stetig im Aufsteigen, seit er sich im Porträt eine neue Bahn eröffnete. Nennen wir mit ihm gleich den Stuttgarter *Gust. Gaupp* mit Porträt und feinem Pastellbild, den noch die letzte große Münchener Ausstellung in seiner Tüchtigkeit neben den bekanntesten Meistern zeigte. Dort war auch *Plock* mit bedeutendem Bilde, jetzt ist er durch einen Mädchenkopf vertreten.

Böcklin hätten wir gern hier anders gesehen. „Bacchusfest" und „Burgbrand" charakterisiren nicht nach Wunsch den großen Farben- und Gestaltenmeister, den tiefsinnigen Poeten, der den speziellen Ruhm hat, dass er noch im Grotesken und Bizarren die elementaren Gewalten so genial wie die Antike personifizirt. Es ist nun schon eine Reihe von Jahren her, da stand ein sonst unwandelbar glühender Verehrer des Meisters ratlos vor diesem selben „Burgbrand" und sah hilfesuchend um nach einigen ihn begleitenden Kunstrichtern — unfehlbaren, ohne Instanz — was diese zu diesem Schloss, diesem Feuer, diesem Felsen, diesen Figuren und diesem trotz der Düsterheit in allen Fugen so sichtbaren Riesenmauerwerk des Riesenviadukts sagen würden. Sie kamen und schwammen davor in Entzücken. Es sei ein göttliches Meisterwerk! Da begriff der so Belehrte die Wahrheit der chinesischen Geschichte vom Pinsel Mings.

Im übrigen — allen Respekt vor den Schweizern. Nüchtern und hagebüchen, helfen sie sich wieder, indem sie Gegensätze der weltvergessenden Poesie und Phantasie und des schnurrigsten, wie tiefsinnigsten Humors aus sich erzeugen, wie Gottfried Keller war und Arnold Böcklin ist. Ein anderer Meister aus der Schweiz mag hier gleich an einen anderen Schweizer Dichter erinnern. *Robert v. Steigers* „Familienkonzert" lässt uns in Kolorit und Idealismus an Konrad Ferdinand Meyers Stil denken. Das Bild würde übrigens noch besser wirken, wenn das große violette Gewand und das dunkle Gebüsch nicht zu schwer gegen die dunstigen Farben der an-

deren Seite mit an sich so schöner Ferne wirkten, in der der Frauenkopf nicht klar genug heraustritt und das Gegengewicht fehlt. — Nehmen wir gleich noch von anderer Stelle W. *Füsslis* Doppelbildnis hinzu — ein schweizerisches Patrizierbild, frei nach venezianischem Vorbild, nicht entgegenkommend, aber bleibender Nachkommenstolz.

(Fortsetzung folgt.)

DIE SPITZNERSCHE SAMMLUNG ALTMEISSENER PORZELLANE.

Von W. von Seidlitz.

(Fortsetzung.)

Überblickt man diese Thätigkeit der Manufaktur zu Böttgers Lebzeiten, so fällt einerseits die große Mannigfaltigkeit, andererseits die Vollendung der Erzeugnisse auf. Hatte er auch tüchtige Modelleure wie den Goldschmied Irminger, Schleifer wie den Glasschneider Spiller, Maler und Vergolder wie Hunger, Porzellanmacher wie Stölzel und Köhler zur Seite, so wäre es doch bei der Knappheit der Geldmittel bald zu einem Stillstand und somit zum Zusammenbruch der Manufaktur gekommen ohne seinen energisch ein Ziel verfolgenden und dabei stets auf neue Erfindungen sinnenden Geist. Nach dem Zeugnis seiner Zeitgenossen war er genial im schlimmen wie im guten Sinne dieses Worts. Unzuverlässig, unbeständig, sorglos, zur Verschwendung geneigt, zuletzt dem Trunk völlig ergeben, war er doch wieder von höchster künstlerischer Gewissenhaftigkeit, wenn es galt, eine Aufgabe zu voller Befriedigung durchzuführen. Tragisch ist das Bild, das dieser reiche, aber ungezügelte Geist in seinem Niedergang, unter dem fortgesetzten Drucke einer unwürdigen Behandlung und unwürdigen Umgebung bietet. Gelang es ihm auch nicht, sein Ziel völlig zu erreichen und das weiße, bunt bemalte Porzellan zu der gleichen Vollkommenheit wie das chinesiche und japanische zu bringen, namentlich die Blaumalerei völlig auszubilden, so hat er doch der Folgezeit in nachdrücklichster Weise vorgearbeitet, das Vorbild für die vollendet sorgfältige Behandlung der Erzeugnisse gegeben, die Formen der mannigfaltigen Geräte festgestellt.

Die *Herobl'sche Periode* (1720—1740). Der gewaltige Umschwung, der gleich nach Böttgers Tod eintrat, war durch zwei bestimmte Ereignisse bedingt: die Verbesserung der Malerei sowohl hinsichtlich der Ausführung als auch der Färbung durch den im Jahre 1720 von Wien nach Meißen gezogenen Maler Herold und die endliche Feststellung der Blaumalerei unter Glasur. Im Zusammenhang mit diesen Verbesserungen wird die Masse weißer und die Glasur flüssiger, so dass man nun von durchaus vollkommenen Produkten sprechen kann, die den Vergleich mit den asiatischen in keinem Punkte zu scheuen brauchen. Die reiche und in höchstem Grade vornehme Verzierungsweise, die sich bald eng, ja bis zur vollkommensten Täuschung an japanische Vorbilder (die sogen. Imari-Produkte) anschließt, bald sie frei verwendet, japanische Fauna und Flora als neue Bestandteile einführt, in ihren Figurendarstellungen Chinesenstücke nach französischem Geschmack, Schlachtscenen und Landschaften zur Entfaltung des vollen, den Chinesen ganz unbekannten Reichtums ihrer Palette benutzt, endlich die kostbarsten Stücke mit einem zierlichen Spitzenwerk von Gold, Kupfer- und Eisenrot im Stil Ludwigs des XIV. verbrämt: diese Verzierungsweise eröffnete bald der Meißener Manufaktur den Weltmarkt. Nun erst konnten Augusts des Starken Wünsche voll erfüllt werden.

Ist auch noch ein guter Teil der Erzeugnisse dieser Periode ohne Marke, so stoßen wir doch schon bald auf die Bezeichnungen in Blau unter Glasur, die seit 1723 auf der Theekanne und der Zuckerdose angebracht wurden, um die in der Fabrik ausgeführten Malereien von den außerhalb gemachten zu unterscheiden. In der Spitznerschen Sammlung ist sowohl die ursprünglich vorgeschriebene Form K.P.M.(Königliche Porcelain-Manufactur), als auch die wohl bald darauf eingeführten K. P. F. und M. P. M. in verschiedenen Exemplaren vertreten. Dass die Kurschwerter seit dem Jahre 1726 vorkommen, ist durch datirte Stücke des alten Bestandes der königl. Porzellansammlung bekannt; ob sie aber schon früher verwendet wurden, darüber vermag auch die Spitznersche Sammlung nichts zu lehren. Wichtig durch ihre Datirung sind zwei Stücke aus dem Jahre 1727: eine in Blau (aber nicht unter der Glasur) bemalte Tasse mit dem Namenszug des Königs und eine weiße Kanne mit goldener Inschrift, wonach sie für einen gewissen Joh. Aug. Saal hergestellt worden ist. Reichhaltig sind natürlich auch die Stücke im japanischen Geschmack, meist mit schmalem braunen Rand, die die Kurschwerter in milchig-blauer Farbe (bisweilen auch in Rot oder Violett) *über* der Glasur zeigen, vertreten. Diese Bezeichnung war noch im Jahre 1730 bei bestimmten Verzierungsweisen in Gebrauch; wann sie aber aufgekommen ist, hat sich noch nicht feststellen lassen. In die zwanziger Jahre

müssen auch die anderen hier vertretenen Marken, der Drache, der Merkurstab, das Monogramm AR fallen; auf die Anfänge der Manufaktur, wie man früher allgemein annahm, weisen sie keineswegs, da ja, wie erwähnt, die Blaumalerei unter Glasur überhaupt erst vom Jahre 1719 an beginnt.

In den dreißiger Jahren ersteht Herold in dem Modelleur *Kändler* ein gefährlicher, weil fraglos überlegener Gegner. Wohl wirkt Herold noch Jahrzehnte lang an der Manufaktur als Haupt einer wohlgeschulten Malerschar: aber der Geschmack wird nun nicht mehr durch ihn, sondern durch Kändler bestimmt. Die Farbe verliert ihre überwiegende Bedeutung, wird gemildert und muss dem weißen Grunde einen weiteren Spielraum lassen. Dafür werden die Formen der Gefäße um so reicher im einzelnen durchgebildet, malerische und plastische Verzierungen müssen zur Erzielung des gewünschten Eindrucks zusammenwirken, bis endlich jenes Wunderwerk der Kunst, das Brühlsche Schwanenservice, von Kändler gefertigt wird, wovon hier wenigstens einige Proben zu sehen sind.

Die *Rokokoperiode* (1740—1774) zerfällt in zwei Teile, die Zeit der Brühlschen Verwaltung, bis 1763, und die nachfolgende Zeit des Übergangs zum Empire-(Marcolini-)Stil. Ihren Höhepunkt erreichte sie in den fünfziger Jahren, und behauptete ihn bis in die Mitte der sechziger Jahre. Noch 1765 zählte die Manufaktur 731 Angestellte, darunter allein 270 Maler. Gerade diese Zeit wird durch die neue Erwerbung auf das wünschenswerteste ergänzt. Da sieht man in einer Auswahl des Vorzüglichsten all die verschiedenen Verzierungsweisen in Malerei, von den frühesten noch etwas schwer und peinlich durchgeführten Blumendarstellungen bis zu den leichtesten und zierlichsten Gebilden dieser Art; ferner die fein ausgeführten Landschaften, bunt oder in Kupferrot; die in den prächtigsten Farben leuchtenden Vogelgruppen; die Service mit Figurengruppen, namentlich in dem seit der Mitte der vierziger Jahre beliebten Watteaukostüm (das Hofservice, in Grün, wahrscheinlich von 1749) wogegen die Chinesendarstellungen seit derselben Zeit ganz aus der Mode kommen; ferner Jagdscenen, Bilder aus dem Soldatenleben u. s. w. Die Formen der Gefäße, namentlich die Henkel und Griffe, werden immer zierlicher und graziöser; ihre Mannigfaltigkeit zeugt von einer schier unerschöpflichen Gestaltungskraft der Zeit. Neue Schmuckarten, wie die Schneeballenblüten, tauchen auf; durch ihren durchbrochenen Rand erhalten die Teller den höchsten Grad von Zierlichkeit. Ein großer Teil dieser Neuerungen wird auf Kändler zurückzuführen sein, der namentlich die großen Stücke modellirte (von 1740 bis 1763 bezog er nicht weniger als insgesamt 46440 Thaler); die kleinen Figürchen aber, auf denen fortan hauptsächlich der Ruhm der Manufaktur beruhte und von denen die Spitznersche Sammlung eine Reihe charakteristischer enthält, dürften zum größten Teil auf die Modelle des seit etwa 1753 angestellten Parisers *Acier*, sowie auf die Zeichnungen seines Landsmannes *Huet* zurückgehen, der 1755 die noch auf der Manufaktur bewahrten Entwürfe zu einer Anzahl Pariser Ausrufertypen und wahrscheinlich auch die von 1753 datirten zu dem berühmten Affenorchester lieferte.

Auch für die interessante Frage, wie weit noch in dieser Zeit — ähnlich wie in den Anfängen der Manufaktur — Porzellane außerhalb der Fabrik und zumeist wohl in betrügerischer Absicht bemalt wurden, bietet die Sammlung reiches Material. Ebenso für die Frage der Nachahmungen der Meißener Marke (hier z. B. zwei offenbar in China gefertigte). Ein für diese Zeit besonders wichtiger Punkt verdient hervorgehoben zu werden, nämlich die Entstehungsgeschichte des weltbekannten Zwiebelmusters, der Dr. Spitzner sein volles Interesse und zwar mit dem besten Erfolg zugewendet hat.

Das jetzige *Zwiebelmuster* ist nur eine sehr verrohte und verflachte Form der ursprünglichen Vorlage und doch behauptet es sich, und mit vollem Recht, in der allgemeinen Gunst. Seine Schönheit ist aber eine so zweckmäßige und wohlgefällige, dass es schlechtweg unverwüstlich ist. Wie segensreich könnte die Manufaktur auf die Hebung des allgemeinen Geschmackes einwirken, wenn sie einiges von dem guten Alten als erwünschtes Neues wieder einführen wollte. Freilich würde das eine gewisse Hebung des künstlerischen Niveaus der Arbeit zur Voraussetzung haben, da es darauf ankäme, die Färbung zu dämpfen, die Zeichnung aber zu verfeinern; die Herstellungskosten würden somit erhöht werden: eine Preissteigerung würde aber nicht nötig werden, wenn es erst gelänge, die vornehme Gesellschaft für die Neuerung zu gewinnen; die übrigen Kreise würden schon von selbst nachfolgen: wünscht doch jetzt jeder das „Neueste" zu besitzen.

Obwohl das Zwiebelmuster dasjenige Erzeugnis der Rokokozeit ist, das am längsten seine Herrschaft behauptet hat, so hat es doch keinen eigentlichen Rokokocharakter. Dass es schon um das Jahr 1760 bestand, wissen wir (denn es wurde in der Gotz-

kowskischen Fabrik zu Berlin, die als solche nur von 1761 bis 1763 bestand, nachgeahmt); weiter können wir vermuten, dass sein Ursprung vielleicht schon in die vierziger Jahre zurückreicht, aber das führt uns immer noch auf keinen Stil, der es erzeugt haben könnte. Die Bestandteile des Musters, seine Blumen, wie die Art seiner Verteilung überhaupt, weisen auf Asien hin. Und thatsächlich hat sich auch in den letzten Jahren eine japanische Schale gefunden, die es in seiner ursprünglichen Form zeigt. Diese Schale gehört dem Dresdener Kunstgewerbemuseum. Dr. Spitzner aber vereinigte in seiner Sammlung eine ganze Reihe von Stücken, Teller und andere Geräte, die die allmähliche Entwicklung von der ersten noch recht treuen Kopie bis zu der jetzigen Form veranschaulichen. Ob freilich das Muster als solches, d. h. abgesehen von seinen einzelnen Bestandteilen, ein ursprünglich japanisches oder nicht eher, wie sich aus der Regelmäßigkeit seiner Komposition schließen ließe, ein von Europa aus angegebenes, etwa in Holland erzeugtes sei, konnte bisher noch nicht festgestellt werden.

Der älteste Zwiebelmusterteller der Spitznerschen Sammlung (ein zweites Exemplar besitzt Herr A. Kühnscherf in Dresden) hat gleich dem japanischen Vorbilde noch einen völlig flachen Rand, dessen Blumenverzierungen überdies ebenso wie dort durchweg von außen nach innen wachsen, nicht aber, wie das bald darauf üblich wurde, abwechselnd von außen und von innen: die drei Pflanzen, die den Grund des Tellers füllen, sind hier noch wie dort deutlich in ihren Wurzeln von einander gesondert: links das feine binsenartige Gewächs, worum sich eine Winde mit kleinen Blüten rankt, rechts die Chrysanthemumblume, an deren Fuß sich ein weinlaubartiges Doppelblatt (hier wie dort noch dunkel mit weißen Rippen, also umgekehrt wie später) befindet; der schmale Reif, der diese Darstellung umschließt, zeigt in beiden Fällen noch deutlich das aus Blütenblättern gebildete Muster, das später immer magerer wurde, bis es die Form der jetzigen Wellenlinie annahm, deren leere Zwischenräume durch regelmäßig verteilte Büschel ausgefüllt werden. Die späteren Änderungen würden ganz unwesentlich sein, wenn sie nicht eine Folge der mit der Zeit und zwar schon in der Marcolini-Periode eingetretenen Vergröberung des künstlerischen Empfindens gewesen wären. Man begann das Muster zu vereinfachen, es all der feinen belebenden Ausläufer zu entkleiden, zugleich aber in regelmäßigerer Weise über die ganze Fläche zu verteilen, während es in seiner ursprünglichen, mehr zusammengehaltenen Gestalt dazu gedient hatte, jeden der drei Teile des Tellers, den Grund, den Rand und den Abfall, deutlich zu kennzeichnen. Zugleich entfernte man sich immer mehr von dem Grundsatz der malerisch-abtönenden Behandlung der Färbung, indem man sie grell und stark wählte. Will man sich diese Unterschiede recht deutlich vergegenwärtigen, so bleibe man nicht bei dem frühesten Meißener Teller stehen, sondern wende seine Aufmerksamkeit dem japanischen Vorbilde zu. Dann wird man gewahren, dass, soweit auch der Meißner Teller alle seine Nachfolger überragt, er in Bezug auf die Leuchtkraft der Farbe und die Zartheit der Zeichnung eben soweit hinter dem japanischen Vorbilde zurückbleibt.

Wann das Muster in Meißen eingeführt worden ist, lässt sich nur ganz im allgemeinen vermuten. Alles deutet darauf hin, dass der Blaumaler, der mit einem K zeichnet und dessen Malereien von den ersten Zeiten Augusts des III. bis in den Anfang der Marcolini-Periode reichen, der Begründer dieser Verzierungsweise gewesen sei. Er hat die schönsten Stücke geschaffen, darunter auch den erwähnten frühesten Teller; er hat das Zwiebelmuster auch auf die verschiedensten anderen Gefäßformen angewendet, wie z. B. auf die schöne große Terrine der Spitznerschen Sammlung, die in ihren Formen dem Barockstil noch viel näher steht als dem Rokoko. Ob hinter diesem Buchstaben, wie Grässe vermutet, C. F. Kühnel zu suchen sei, der 1719 geboren wurde und 1741 in die Manufaktur eintrat, oder etwa Conr. Heinr. Küchler, der nach einem Wachsmedaillon von 1777 im Besitz des Dr. Spitzner in den zwanziger Jahren geboren zu sein scheint, mag dahingestellt bleiben. Neben ihm waren in der ersten Zeit namentlich ein Maler, der sich mit O bezeichnete (von dem Dr. Zöllner in Leipzig eine prachtvolle, über das ganze Muster schwer vergoldete Zwiebelmusterschüssel besitzt) und einer, der drei Punkte als Marke führte, thätig. (Schluss folgt.)

KUNSTLITTERATUR.

R. St-y. *Die Fresken auf Schloss Runkelstein* bei Bozen haben, seitdem das Innsbrucker Ferdinandeum sie 1857 in den Lithographien von Seelos mit Begleittext von J. V. Zingerle herausgegeben, keine neuere Veröffentlichung erfahren. Zwar ließ die k. k. Centralkommission für Erhaltung der Bau- und Kunstdenkmale angesichts des leider unabwendbaren Verfalles der Burg — der Porphyrfelsen, der sie trägt, droht infolge allmählicher Zerbröckelung mit dem Einsturz — im Jahre 1876 durch den Architekten E. Nordie und den Maler Ad. Becker vorzüglich gelungene Aufnahmen

nicht nur der Wandgemälde, sondern der gesamten unbeweglichen Einrichtung anfertigen; eine Publikation derselben steht aber, nachdem der schöne Plan eines umfassenden Tafelwerkes über mittelalterliche Wandmalereien in Tirol, wie es scheint, fallen gelassen, kaum so bald zu gewärtigen. Einen willkommenen Ersatz bieten mittlerweile die im verflossenen Sommer bei *Jos. Gugler in Bozen* erschienenen *Kabinettphotographien* nach *Aquarellen* von *Franz Mayer*, welche zunächst den Freskenschmuck des *Neidhartsaales*, und zwar das *Ballspiel*, den *höfischen Tanz* und das *Turnier* dann die gelegentlich der 1888 abgeschlossenen Restauration an den Fensterpfeilern des nämlichen Saales zu Tage getretenen Bildfragmente: *Bärenjagd, Saubatz* und eine *Fischerscene* — beiläufig bemerkt, mit die frischesten, unmittelbar aus dem Leben der Zeit gegriffenen Schildereien Runkelsteins — wiedergeben. Vor jenen älteren Nachbildungen haben die Kopien Mayers die größere Treue gegen den Strich der gotischen Zeichnung, schärferes Erfassen des Details, die photographische Vervielfältigung und damit den sehr bescheidenen Preis der *einzeln* käuflichen Blätter voraus. Im kommenden Frühjahr gedenkt Maler Mayer an die Aufnahme des hochinteressanten Badezimmers und des Freskencyklus der Katharinenkapelle — beide überhaupt noch nicht reproduzirt — zu gehen und so allmählich die malerische Innenausstattung dieses als Kulturdenkmal unvergleichlichen mittelalterlichen Ansitzes vollständig zur Veröffentlichung zu bringen. Für die Fortsetzung des Unternehmens dürfte sich die Wiedergabe einzelner Hauptstücke in einem größeren als dem — sonst ausreichenden — Kabinettformat empfehlen.

TODESFÄLLE.

**. *Der Maler Professor Karl Oesterley* ist am 28. März zu Hannover im 86. Lebensjahre gestorben. Einem Nekrologe des „Hannov. Kuriers" entnehmen wir die folgenden Mitteilungen über ihn: Karl Wilhelm Friedrich Oesterley wurde am 22. Juni 1805 in Göttingen geboren. Er besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt, dann das zu Holzminden, studirte seit 1822 in Göttingen und wurde 1824 zum Dr. phil. promovirt. Er besuchte darauf die Kunstakademien in Kassel und Dresden bis 1827 und ging dann nach Italien, wo hauptsächlich die Bilder Giotto's und Fra Fiesole's ihn fesselten. Nach Göttingen zurückgekehrt, erhielt er am 27. April 1829 als Privatdozent in der philosophischen Fakultät die venia docendi und wurde gleichzeitig mit der Aufsicht über die Gemälde- und Kupferstichsammlung beauftragt. 1831 zum außerordentlichen Professor befördert, hielt er Vorlesungen über Kunstgeschichte und wurde 1844 ordentlicher Professor. Er siedelte 1845 als Hofmaler nach Hannover über, behielt aber die Professur in Göttingen bei, bis er 1861 pensionirt wurde. Von seinen Gemälden sind die hervorragendsten: Wittekinds Bekehrung, die Tochter Jephtas, Christus und Ahasver, Christus, die Kinder segnend, Bürgers Leonore. Für die Schlosskirche in Hannover malte er das Altarbild: Christi Himmelfahrt. Mit Otfried Müller gab Oesterley die bekannte Sammlung von Abbildungen antiker Denkmäler heraus, ferner veröffentlichte er Umrisse zu Schillers Tell. Wie er schon in Göttingen den Unterricht im Zeichnen nach lebenden Modellen geleitet, so übernahm er auch in Hannover bei Eröffnung der kunstgewerblichen Lehranstalt am 1. Dezember 1868 das Aktzeichnen, gab aber mit Rücksicht auf seine Gesundheitsverhältnisse diese Thätigkeit 1877 wieder auf. 1852 erwarb er das zum Abbruch bestimmte, nach Blumenhagen „Haus der Väter" benannte Gebäude an der Leinstraße, ein 1619 erbautes Patrizierhaus, das erst viele Jahre von der Familie von Windheim, dann von der von Anderten bewohnt war. Er ließ es in veränderter Form unter Erhaltung der Skulpturen vom Oberbaurat Mithof an der Langenlaube wieder aufbauen, wo der interessante Bau aus der Zeit der deutschen Renaissance mit seinen schönen Steinhauerarbeiten an Giebel und Erkern den Blick aller fesselt.

DENKMÄLER.

= tt. *Worms.* Die durch Baron Heyl von Hernsheim unserer Stadt zum Geschenke gemachte Büste des Fürsten Bismarck ist von Bildhauer *Johann Hirt* in Berlin modellirt und ausgeführt worden und am 1. April unter entsprechender Feierlichkeit zur Aufstellung gebracht.

= tt. *Mannheim.* Bildhauer Professor *Gustav Eberlein* in Berlin hat das Hilfsmodell für unser im hiesigen äußeren Schlosshofe zu errichtendes Reiterdenkmal Kaiser Wilhelms I. vollendet und auch das Gussmodell der Reiterfigur bereits so weit ausgearbeitet, dass dessen Vollendung bis zum Ende dieses Jahres in sichere Aussicht gestellt werden kann.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

= tt. *Düsseldorf.* Zu dem vom Centralgewerbeverein für Rheinland und Westfalen beabsichtigten Neubau eines Museums für die bedeutenden kunstgewerblichen Sammlungen hat die Stadtgemeinde Düsseldorf einen geeigneten Bauplatz zur Verfügung gestellt und außerdem noch durch Ankauf vergrößert. Nachdem der Provinziallandtag schon 50000 M. für den Neubau bewilligt, hat nun auch die königliche Regierung der Bitte des Vereins entsprochen und weitere 100000 M. in den Staatshaushaltsentwurf eingestellt. Die Gesamtbaukosten dieses neu zu errichtenden Kunstgewerbemuseums sind auf 270000 M. veranschlagt.

= tt. *Mainz.* Am Josephstage, 19. März, fand die feierliche Grundsteinlegung zum Neubau der hiesigen St. Josephs-Pfarrkirche durch Bischof Dr. Hoffner statt; die Baupläne sind vom Mainzer Diözesanbaumeister Lucas entworfen, der auch die Ausführung der Kirche leiten wird.

AUKTIONEN.

• Bei *H. G. Gutekunst* in *Stuttgart* kommt, vom 28. April angefangen, eine höchst kostbare Sammlung von Kupferstichen, Holzschnitten und Zeichnungen alter und neuerer Meister zur Versteigerung, welche, gleich den bisherigen Veranstaltungen der bewährten Firma, die ernste Aufmerksamkeit der Kunstfreunde verdient. Der mit lichtdrucken ausgestattete, gegen 1400 Nummern umfassende Katalog weist Blätter von höchster Seltenheit und Schönheit aus allen Schulen auf.

ZEITSCHRIFTEN.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1890. Heft 12.
Gemaltes Triptychon um 1300 im städtischen Museum zu Köln. Von Schnütgen. — Entwurf zu Dalmatiken-Stäben in Aufnähtarbeit. — Die Cappenberger Schale. Von M. Rosenberg. — In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen? Von H. Krings. — Neues über den Meister FW zu Köln. Von M. Lehrs.

Allgemeine Kunstchronik. 1891. Nr. 7.
Im Künstlerhause in Wien. — Die Erneuerung der Marienkirche zu Zwickau. — Das Mozartdenkmal in Wien.

Die Kunst für Alle. 1891. Heft 13.
Adolf Hildebrand. Von H. Helferich. — Die internationale Gemäldeausstellung in Stuttgart. Von A. Freihofer. — Die Jahresausstellung der Düsseldorfer Künstlerschaft.

The Magazine of Art. Nr. 126.
Benjamin Constant. Von J. Murray Templeton. — The crucifixion in Celtic Art. Von J. Romilly Allen. — Lord Armstrongs Collection of modern Pictures. II. Von Rimbault Dibdin. — Meissonier (1812—1891). Von W. Armstrong. — The modern schools of Painting and Sculpture: Great Britain and the United States of America. Von Cl. Phillips. — Some recent Irish Laces. Von A. S. Cole

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Hengasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 23. 23. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 23 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

EIN NEUER RUISDAEL IM BERLINER MUSEUM.

Eine große Landschaft von Jakob van Ruisdael aus der reifsten Zeit seines Schaffens ist kürzlich von Geheimrat Dr. *W. Bode* in London, wo sie sich im Kunsthandel befand, für die Gemäldegalerie des *Berliner Museums* angekauft worden. Obwohl die Berliner Galerie zwölf Bilder Jakobs besitzt, war darunter diejenige Richtung der Kunst des Meisters nicht vertreten, für die das neuerworbene vortrefflich erhaltene Bild ein überaus charakteristisches Beispiel darbietet. Es gehört jener Gruppe großartiger poesievoller Kompositionen an, zu denen der Künstler die Motive und Einzelstudien in der wald- und wasserreichen Umgebung des Schlosses Bentheim (im Kreise Osnabrück, nicht weit von der holländischen Grenze) gesammelt hat. Im Mittelgrunde ein Fluss, der über seine Ufer getreten ist und den Rand eines Laubwaldes überschwemmt hat, der die größere Hälfte des Bildes einnimmt. Im Vordergrunde ein teilweise von blühenden Sumpfpflanzen bedecktes, stehendes Wasser, auf dessen glatte Fläche sich der entlaubte, halb entwurzelte Stamm einer mächtigen Buche herabneigt. Buchen, Eichen und Weiden, die mit einer bei Ruisdael nicht gewöhnlichen Schärfe der Individualisirung durchgeführt sind, bilden den Hauptbestand des Waldes, aus dem ganz links ein Hirt mit Schafen heraustritt. Nach der rechten Seite gewinnt man einen Blick auf den Fluss und auf waldige Höhen im Hintergrunde, die noch im Morgennebel schwimmen. Der lichtblaue Himmel ist, wie auf vielen Landschaften Ruisdaels, mit weißlich-grauen Wolken gesprenkelt. Die koloristische Behandlung, die bei aller Sorgfalt in der Detaillirung doch auf eine kräftige, einheitliche Gesamtwirkung ausgeht und sie auch in vollem Maße erreicht, weist das Bild etwa in die Zeit um 1660. Es mag bald nach der Übersiedlung Ruisdaels von Haarlem nach Amsterdam entstanden sein, also früher als die im Motiv und in der Komposition verwandten Bilder: „Die Jagd" in der Dresdener Galerie und „Der Sumpf" in der Petersburger Ermitage. Mit der Dresdener „Jagd" stimmt es auch in den Größenverhältnissen (4' 8" breit und 3' 9" hoch) ungefähr überein. Für die frühere Entstehungszeit des Berliner Bildes spricht u. a. die grössere Stärke und Frische der poetischen Empfindung, die sich noch völlig naiv, frei von jeder Absicht giebt. Auch ist die Staffage nicht, wie zumeist auf den späteren Landschaften des Meisters, von fremden Händen, sondern offenbar noch von Ruisdael selbst gemalt, der sich mit Figuren nicht geschickt abzufinden wusste. Er scheint also zur Zeit, als dieses Gemälde entstand, mit Amsterdamer Figurenmalern noch nicht in Verbindung getreten zu sein.

Das Bild ist in der Kunstlitteratur mehrfach erwähnt worden. Smith führt es in seinem Verzeichnis unter Nr. 313 auf, und 1857 erschien es auf der Ausstellung von Gemälden alter Meister in Manchester, die in der Geschichte der modernen Kunstausstellungen eine grundlegende Bedeutung gewonnen hat. Ihren klassischen Niederschlag in der Kunstlitteratur hat diese Ausstellung in den Trésors d'art en Angleterre von W. Bürger (1. Aufl. Paris 1857; 2. Aufl. Brüssel 1862) gefunden, der von der Ruisdaelschen Landschaft, die damals einem Herrn W. Wells gehörte, schrieb, dass es nirgendwo

auf der Welt schönere Ruisdaels gäbe als sie und drei oder vier andere von den zwanzig Landschaften des Meisters, die damals in Manchester vereinigt waren. Ihr völlig ebenbürtig war nur eine ähnlich komponierte, 4' hohe und 6' breite Sumpflandschaft, die sich im Besitze des Worcester College in Oxford befindet.

Die Lage des europäischen Kunstmarktes ist gegenwärtig eine derartige, dass selbst Meisterwerke ersten Ranges wie dieses für einen verhältnismässig niedrigen Preis zu haben sind, zumal wenn noch, wie hier, der Umstand hinzutritt, dass das Angebot von Ruisdaels größer ist als die Nachfrage. Wie verlautet, ist die Landschaft für 2000 Pfd. angekauft worden. *ADOLF ROSENBERG.*

KORRESPONDENZ.

Dresden, Ende März 1891.

Am 12. März dieses Jahres fand in Dresden eine Sitzung der Stadtverordneten statt, die sowohl wegen ihrer Bedeutung für die Baugeschichte der sächsischen Residenz, als namentlich auch wegen der in ihr berührten Prinzipienfrage wichtig genug erscheint, um das Interesse weiterer Kreise außerhalb Dresdens in Anspruch zu nehmen. Für Dresden handelte es sich in dieser Sitzung darum, ob der von den einheimischen Architekten in jüngster Zeit mit Vorliebe angewendete sogenannte Renaissancestil als der für öffentliche Bauten in Dresden allein zulässige gewissermaßen offiziell anerkannt werden sollte oder nicht; das allgemeine Interesse aber kommt ins Spiel, wenn man sich nach den Vorgängen im Dresdener Stadtverordnetensaal die Frage vorlegt, ob es geraten ist, künstlerische Fragen, bei denen es sich um Angelegenheiten des Geschmackes handelt, einem vielköpfigen Kollegium, das zumeist aus Laien besteht, zur Prüfung vorzulegen und durch Majoritätsbeschlüsse entscheiden zu lassen. In beiden Fällen kann dem Kunstfreunde die Antwort nicht schwer fallen: er wird beide Fragen durchaus verneinen müssen, obwohl in dem ersteren Falle die Majorität der Dresdener Stadtverordneten sich für die Bejahung entschied, und bei dem zweiten kein Zweifel aufkommen kann, dass von beteiligter Seite nicht nur in Dresden, sondern überall der Anspruch sobald nicht aufgegeben werden wird, auch in Dingen des Geschmackes ein entscheidendes Wort mitzusprechen.

Gegenstand der sehr erregten Debatte bildete der im Auftrage des Rates von dem erst vor kurzem von Berlin nach Dresden berufenen Stadtbaumeister *Rettig* entworfene Plan für den Neubau des Neustädter Realgymnasiums. Dieser Plan wurde hinsichtlich des Grundrisses im wesentlichen von den Stadtverordneten angenommen, dagegen die im Barockstile des 18. Jahrhunderts gehaltene Fassade desselben aus Liebe zur schönen Heimat verworfen. Zur Begründung dieses Beschlusses, der von vornherein bedenklich erscheinen muss, da bekanntlich Grundriss und Fassade bei einem guten Bauplan aufs engste zusammengehören und nicht getrennt werden können, wie man etwa einen Rock ablegt, um einen anderen anzuziehen, führte der Berichterstatter, Stadtverordneter Zimmermeister Kammsetzer aus, dass der Rettigsche Plan im „Hungerstil" des ausgehenden 18. Jahrhunderts gehalten sei, und dass man unmöglich dulden könne, dass in der Stadt, wo Meister wie *Semper* und *Nicolai* gelebt und gewirkt hätten, ein von Berlin herbeigezogener Architekt einen so langweiligen Stil wieder einführe, der den Stempel der Notbauten trage. Herr *Kammsetzer* berief sich bei seinen Ausführungen auf Urteile von Cornelius Gurlitt und Paul Schumann, die in ihren Schriften die Dresdener Bauten vom Ende des 18. Jahrhunderts der Nüchternheit geziehen hätten, hat aber offenbar die Meinung dieser beiden Herren nicht verstanden, wie diese in einer im Dresdener Anzeiger vom 25. März abgedruckten Erklärung bestätigen. Im übrigen bemerkte Herr Kammsetzer weiter, sei er in der Verwerfung des Rettigschen Projektes mit der ganzen Dresdener Architektenschaft einig, von denen sich namentlich die Herren Baurat *Lipsius*, Baurat *Giese*, Baumeister *Eberhard*, Architekt *Schreiber*, Geheimer Oberbaurat *Canzler*, Oberbaurat *Wankel* und Professor *Weißbach* teils gegen die Fassade Rettigs, teils gegen die Wiedereinführung des Barockstils in Dresden ausgesprochen hätten. Herr Kammsetzer schloss mit einen Hinweis auf die ausschließlich von Dresdener Architekten entworfene und von Dresdener Baumeistern aufgeführte König-Johannstraße, auf die nach seiner Meinung jeder Dresdener stolz sei. „Nun denke man sich die König-Johannstraße in diesem (dem Rettigschen) Stile erbaut, er glaube, kein Mensch würde durch diese Straße gehen, aus Furcht, ob der Langweiligkeit der Fassaden einzuschlafen." Die Fassadenplanung Rettigs sei also abzulehnen.

Diesen lokalpatriotischen Auseinandersetzungen des Herrn Kammsetzer, die sich in dem Munde des Redners allerdings etwas seltsam ausnahmen, da er und seine Freunde selbst mehr oder weniger an dem Bau der König-Johannstraße beteiligt waren, und

die im Verlauf der Debatte von dem eigentlichen Schöpfer der König-Johannstraße, dem Architekten *Adam* wieder aufgenommen wurden, hielt Herr Stadtbaumeister Rettig entgegen, dass er die Leistungen der Dresdener Architekten in der genannten Straße nicht so hoch wie sie selbst schätzen könnte, da er die dort eingeschlagene Bahn als eine falsche bezeichnen müsse. Die Häuser der König-Johannstraße müsse er als „herausfordernde Protzenbauten" bezeichnen, ein Urteil, mit dem er nach unserer Ansicht den Nagel auf den Kopf traf. „Man habe", fuhr er fort, (wir citiren nach dem offiziellen Bericht im Dresdener Anzeiger vom 26. März) „in das Antlitz der schönen Stadt Dresden, dessen Architekten im vorigen Jahrhundert gerade auf dem Gebiete des Wohnhausbaues eine glänzende Reihe bester Beispiele hervorgebracht und ein wundervolles, ganz eigenartiges und unübertreffliches System geschaffen hätten — in das Antlitz dieses vielgestaltigen und doch so einheitlichen Wesens habe man mit dem Durchbruche der König-Johannstraße oder vielmehr mit ihrem Ausbau eine Schmarre hineingehauen, welche kaum wieder vernarben werde. Er rate daher, wieder zur Einfachheit zurückzukehren, und habe sich darum die Fassade des Brühlschen Palais auf der Augustusstraße zum Muster genommen, welche er zu den vornehmsten Barockbauten zähle. Übrigens sei das Brühlsche Palais nur ein Putzbau, die von ihm projektirte Schule aber solle in Quadern aufgebaut werden und werde schon dadurch eine entsprechende Wirkung erzeugen. Dass man von einer Ausführung in Haustein eine hohe Wirkung zu erwarten habe und dass eine solche durch die Freude an der dauerhaften und festen Herstellung, welche jedem Menschen innewohne, das doch immerhin oberflächliche Vergnügen an äußerlichem Schmuck und äußerlicher Zierat in ganz außerordentlichem Maße zu ersetzen befähigt und im stande sei, das zeige einer der herrlichsten Bauten deutscher Kunst und altdresdenerischen Geistes: die Frauenkirche, deren gewaltige, so einfache Formen nicht so packend wirken würden, wenn der Bau in Putz ausgeführt worden wäre. Heutzutage hätte man sicherlich mehr für das Geld haben wollen und hätte die Kuppel mit Zinkblech eingedeckt und zweifellos nicht verfehlt, ihr das nötige Augenfutter in Form von Kannelirungen, Kreuz- und Quergurten, Spitzquäderchen, Dachfensterchen, spitzen oder breiten oder länglichen Köpflein, kurz, den ganzen Zauber des so beliebten eklektischen Verfahrens aufzustreuen. Die von Herrn Kammsetzer heraufbeschworene Autorität Sempers und Nicolai's komme hier nicht in Frage. Semper habe ebenso wie Schinkel nach Einfachheit und Vornehmheit im Baue gestrebt, mit der heutigen Dresdener Bauweise habe die ihrige nichts gemein. Thatsächlich folge hier niemand mehr den Vorbildern von Semper und Nicolai; man klammere sich nur noch an deren Traditionen und merke gar nicht, dass es nichts mehr als kleine und zum Teil verdorbene Überbleibsel seien, die man dem rollenden Wagen neuer Erkenntnis zwischen die Räder werfe."

Dieser vorzüglichen Kritik der neuesten Dresdener Bauweise pflichtete gegen Schluss der Beratung Herr Oberbürgermeister Dr. *Stübel* vollständig bei, indem er mit großer Energie und der ihm eigenen Wärme für die Notwendigkeit der Rückkehr zu einfacheren Formen hinwies und die Ausführungen des Stadtbaumeisters über die glänzenden Dresdener Bauten des vorigen Jahrhunderts ergänzte. Er rief den Dresdener Architekten zu, „dass sie nicht auf einer Insel lebten", und stellte ihren Urteilen über den Rettigschen Plan die Gutachten eines *Wallot, Ende, Kaiser, Großheim* und eines *Licht* entgegen, die sich einstimmig nicht nur zu seinen Gunsten ausgesprochen, sondern auch prinzipiell die Wiedereinführung des von Rettig gewählten Stiles, der sich gerade für Dresden besonders eigne, gutgeheißen hätten. Leider machten jedoch diese Darlegungen des Herrn Oberbürgermeisters keinen Eindruck auf die Majorität der Stadtverordneten, welche mit 40 gegen 11 Stimmen die Fassade des Stadtbaumeisters verwarf. In Konsequenz dieses Beschlusses wurde bei der am 19. März vorgenommenen Wahl eines Stadtbaurates die Kandidatur des Herrn Stadtbaumeisters Rettig auf diesen Posten abgelehnt und Herr Landbauinspektor *Bräter* gewählt, und zwar mit 34 von 67 Stimmen, sodass sich wenigstens die ansehnliche Minorität von 33 Stimmen auf Rettig vereinigte. Infolge dieser Vorgänge erbat Herr Rettig seine sofortige Entlassung aus den städtischen Diensten, ein Gesuch, welches vom Rate genehmigt wurde. Dagegen beschloss der Rat, bei seiner Ansicht zu Gunsten des Rettigschen Projektes zu beharren und behufs der Vereinigung mit den Stadtverordneten eine gemeinsame Sitzung von Rat und Stadtverordneten herbeizuführen.

Mag das Resultat dieser Sitzung ausfallen, wie es will, so viel steht fest: es war ein Gewinn für Dresden, dass einmal die gegenwärtig herrschende Bauweise von sachkundiger Seite eine eingehende, scharfe, aber nicht ungerechte Kritik erfuhr, und

dass so die öffentliche Meinung, die vielzusehr geneigt ist, sich in lokalpatriotischer Selbstgefälligkeit einzuwiegen, einmal gründlich aus ihrer Sicherheit aufgestört werde. Die Früchte dieser energischen Kritik werden nicht ausbleiben. Herr Rettig kann sich sagen, dass sein Name in der Baugeschichte Dresdens unvergesslich bleiben wird, mag nun sein Projekt zur Ausführung gelangen oder nicht. — Wir aber fragen zum Schluss noch einmal, ob in Zukunft immer wieder in Geschmacksfragen und künstlerischen Dingen die Majorität einer Laienversammlung den Ausschlag geben soll, und überlassen unsern Lesern getrost die Beantwortung dieser Frage.

Nachschrift. Inzwischen hat der Stadtrat nicht nur den Rettigschen Plan der Dreikönigsschule, sondern auch dessen Entwürfe zu der für den Antonsplatz bestimmten Dresdener Markthalle und eine neue Bürgerschule an der Silbermannstraße, welche alle in dem Dresdener Baustil des 18. Jahrhunderts gehalten sind, in einem Saale der Stadtbibliothek ausstellen lassen. Der ungemein große Andrang zur Besichtigung dieser Pläne beweist, wie rege das Interesse der Bürgerschaft an der durch die geschilderten Vorgänge in Fluss gebrachten Frage ist. Von Tag zu Tag mehrt sich die Zahl derjenigen, die nach unbefangener Beobachtung erklären, dass ihnen das Vorgehen der Stadtverordneten und das absprechende Verhalten ihrer Wortführer schwer begreiflich erscheine. Den Eindruck, dass der von Rettig gewählte Stil ein „Hungerstil“ sei, haben wohl nur wenige gehabt. Im Gegenteil wirkt sowohl die Vorder- als auch die Seitenansicht der Dreikönigsschule durchaus vornehm, gerade weil sie von dem überflüssigen Schnörkelwesen der sonstigen Dresdener Bauten ganz frei ist. Mit großer Befriedigung nimmt man ferner wahr, dass die auch von den Stadtverordneten anerkannte gelungene Gliederung des Inneren in der Gestaltung der Schauseite klar angedeutet, dass also hier die Grundbedingung eines guten Bauplanes, die engste Zusammengehörigkeit von Grundriss und Fassade, erfüllt ist. Betrachtet man dann die Details, z. B. die Anlage und Durchführung des Dachreiters in der Mitte des Gebäudes, das Treppenhaus u. s. w., so überrascht auch hier die große Sorgsamkeit des Planes und der Geschmack seines Urhebers, der mit wenigen Mitteln bedeutende Wirkungen zu erzielen weiß. Dasselbe Lob, wie der Entwurf für die Dreikönigsschule verdient auch der für die bereits erwähnte Bürgerschule, während die Planung für die Markthallen eben so sehr durch ihre Eigenartigkeit, wie durch ihre praktische Vortrefflichkeit Bewunderung erregt. Nach alledem wird man es bedauern müssen, dass ein Künstler von den hervorragenden Fähigkeiten des Herrn Rettig sobald wieder Dresden den Rücken gekehrt hat, und den dringenden Wunsch hegen, dass wenigstens seine Pläne zur Ausführung gelangen.

H. A. L.

Dresden, Anfang April 1891.

Der am Schluss unserer Märzkorrespondenz ausgesprochene Wunsch, dass die von dem ehemaligen Stadtbaumeister *Rettig* entworfenen Baupläne zur Ausführung gelangen möchten, wird nur zum Teil in Erfüllung gehen. Wider alles Erwarten hat nämlich der Rat zu Dresden in der am 2. April abgehaltenen gemeinschaftlichen Sitzung mit den Stadtverordneten seine Ansicht, dass an der Rettigschen Fassade der Dreikönigsschule trotz der Ablehnung durch die Stadtverordneten fest zu halten sei, fallen lassen und sich mit den Stadtverordneten dahin geeinigt, eine Ausschreibung zu veranstalten, um in der Frist von vier Wochen Projekte für eine neue Fassade zu erhalten, deren Begutachtung einem Ausschusse von Sachverständigen vorbehalten bleibt.

Mag dieser von beiden Kollegien einstimmig zum Beschluss erhobene Ausweg im Interesse des guten Einvernehmens zwischen Rat und Stadtverordneten zu billigen sein, so ist es doch sehr die Frage, ob vom künstlerischen Standpunkte aus die getroffene Entscheidung als eine glückliche bezeichnet werden kann. Um so erfreulicher ist es daher, berichten zu können, dass in derselben Sitzung vom 2. April die Stadtverordneten die auf dem Antonsplatz zu errichtende Markthalle nach der Planung des Stadtbaumeisters Rettig genehmigt und zu ihrer Ausführung die Summe von 1 151 506 M. zu Lasten der Anleihe vom Jahre 1886 bewilligt haben.

H. A. L.

VOM NIEDERRHEIN.

Am 22. März, dem Geburtstage des hochseligen Kaisers Wilhelm, wurde in *Düren* ein Denkmal enthüllt, welches dankbare Verehrung und patriotische Gesinnung der Dürener Bürger dem Begründer des deutschen Reiches gewidmet haben.

Dasselbe, von dem Bildhauer *Uephues* in Berlin modellirt, erhebt sich bedeutend über das Niveau der gewöhnlichen Denkmäler. Es zeigt den Kaiser stehend im Helm und umgeschlagenen Mantel, den Feldstecher in der Hand, voll Leben, Würde und Freundlichkeit, wie er in der Erinnerung seiner alten

Soldaten und des Volkes lebt. Die Bronzefigur steht auf einem hohen Sockel, an dem rechts und links die sitzenden allegorischen Figuren von Friede und Krieg angebracht sind. Links der Friede, eine sehr schöne edle Figur, etwas an die Lyrik an Begas' Schillerdenkmal in Berlin erinnernd, stützt den linken Unterarm auf eine Tafel, der rechte liegt leicht über dem linken Bein. Das Gewand ist mit einer Agraffe auf der rechten Schulter zusammengehalten, so dass die linke Brust entblößt ist. Rechts der Krieg, gleichfalls eine weibliche Figur, etwas energischer charakterisirt, die Linke auf das Schwert gestützt, der rechte Arm aufgestemmt. Der Mantel fällt von der linken Schulter herab, so dass die rechte Brust unbedeckt bleibt. Es sind zwei Figuren von so edler Vornehmheit und Keuschheit, dass man seine wahre Freude daran hat.

Die Dürener freuten sich denn auch mit Recht ihres Kaiserdenkmals, als plötzlich eine öffentliche Erklärung der Dürener katholischen Pfarrgeistlichkeit diese Freude störte. Dieselbe erachtet es „im Interesse des Seelenheiles der ihrer Obhut anvertrauten Pfarrkinder für ihre Pflicht, ihr lebhaftes Bedauern darüber auszusprechen, dass in der Darstellung der Seitenfiguren des hiesigen Kaiserdenkmals *nicht die nötige Decen*: gewahrt worden ist, zumal ein solches, namentlich der heranwachsenden Jugend gegebenes Ärgernis leicht hätte vermieden werden können."

Auf diese — noch längere — „Erklärung" erließ der Denkmalsausschuss eine sehr würdig und sachlich gehaltene Gegenerklärung. Dieselbe weist u. a. darauf hin, dass die beiden Figuren ideale Gestalten seien, die den Krieg und Frieden „frei von jeder Sinnlichkeit" zum Ausdruck bringen; weist auf die Heiligenbilder und die Statuengalerien des Vatikans hin, wo ganz andere Dinge öffentlich unter den Augen des heiligen Vaters ausgestellt seien, ohne Anstoß zu erregen, zeigt, dass in anderen Städten kein vernünftiger Mensch an öffentlich aufgestellten nackten Figuren Anstoß nehme, und schiebt gewiss mit Recht den Unterzeichnern der Erklärung die Schuld zu, wenn jetzt, *infolge ihrer Erklärung*, die Gefahr des Ärgernisses wachse.

Dem Hinweis auf die Museen werden die Herren wohl damit zu begegnen suchen, dass dort niemand hinein zu gehen brauche; den auf die Figuren in der Reichshauptstadt damit, dass dort sündige Ketzer wohnen. Aber diese Hinweise sind ja auch gar nicht nötig. Das Gute liegt ja so viel näher. Die Schlösser der weiland geistlichen Kurfürsten am Rhein mit ihren Deckenmalereien, Gartenfiguren und Brunnengruppen bieten ja hinreichend Beispiele und noch näher liegt die kirchliche Kunst. Die heil. Sebastian und Laurentius sind zwar männliche Heilige, aber doch ganz unbekleidet; aber auch unter den weiblichen giebt es stark dekolletirte: die büßende Magdalena, die heil. Maria von Ägypten u. a. m. Bei Darstellung der Martyrien werden oft die widerlichsten Scenen mit unbekleideten weiblichen Figuren wiedergegeben und die oft dargestellten Martern der heil. Agatha beziehen sich bekanntlich gerade auf diejenigen Körperteile, deren Entblößung in Düren Anstoß erregt hat. Endlich zeigen die Darstellungen des jüngsten Gerichts in den deutschen Bildern Figuren zu Dutzenden, deren jede einzelne weit mehr geeignet ist, der heranwachsenden Jugend „Ärgernis" zu geben, als hundert allegorische Figuren von der Art der Dürener.

Aber freilich: das sind kirchliche Darstellungen und sichtbar oder unsichtbar lauert da im Hintergrund irgend ein belohnender Engel oder strafender Teufel. Und damit ändert sich die Situation: denn

Wollt Ihr zugleich den Kindern der Welt und den
Frommen gefallen,
Malet die Wollust, nur malet den Teufel dazu.

Das Recht und der Genuss, sich an derartigen Malereien in der Kirche oder im Kloster „zu erbauen", soll gewiss niemandem bestritten oder verkümmert werden; aber ebenso wenig werden sich durch einseitige und verrannte Ansichten andere Leute mit sittlich entwickelterer Anschauung die Freude an einem edlen Kunstwerk verbittern lassen. Es ist eben ein kleiner Unterschied zwischen den Klosterschülern des Mittelalters oder den Bauern in Tirol und den Menschen in den Industriebezirken des 19. Jahrhunderts, und alle Bemühungen, die letzteren in ähnliche Zucht zu nehmen wie jene, werden schließlich doch am Geiste des 19. Jahrhunderts scheitern müssen.

KUNSTLITTERATUR.

x. — *Adam Pirkheimer.* In der Kunstgeschichte werden jetzt unglaubliche Dinge entdeckt: neue Raffaels, neue Rembrandts, neue Lionardos, neue Correggios. Diesmal hat ein Dr. *Heinrich Pudor*, Verfasser eines wunderlichen Buches mit dem schönen Titel: „Die Kunst im Lichte der Kunst" einen neuen Dürer zu Tage gefördert, welcher angeblich in Berlin sich befindet und aus Nürnberg dorthin gewandert sein soll. Adam Pirkheimer soll es sein — also wohl offenbar ein Verwandter des bekannten Wilibald, an den der Nürnberger Meister von Venedig aus so launige Briefe schrieb. Merkwürdig ist dabei, dass dieser rätselhafte Adam — bei Thausing kommt er nicht vor — dasselbe Schicksal hatte wie das berühmte Bildnis des Hieronymus

Holzschuher, das beinahe jedes Kind kennt. Eine Verwechselung kann nur der vermuten, der das selbstbewusste Auftreten des Herrn Pudor in der genannten Broschüre nicht kennt. Denn dieser stellt an die Kunstgeschichte die gewaltigsten Forderungen. Es ist ihm nicht genug, dass die Kunstgeschichte entwickelungsgeschichtlich, auch nicht genug, dass sie kulturgeschichtlich behandelt wird, (wie dies Burckhardt that); es muss auch darin die Individualität des Kunstforschers sich bemerkbarer machen. „Sie verlangt viel mehr Subjektivität als Objektivität". Aber nicht genug damit! „Es muss auch das ethische Prinzip in der Kunstgeschichte zur Herrschaft kommen. Ebenso muss die sittliche Seite in den *Kunstgelehrten selbst* herangezogen werden und in ihren Werken zum Ausdruck kommen. Ich behaupte, sagt Herr Pudor, dass man unter den Archäologen nicht gerade die besten Charaktere findet; während es doch auf der Hand liegt, dass derjenige, welcher über Kunstwerke urteilen will, vor allem sittlich hoch stehen muss." Die armen Archäologen! Was haben sie Herrn Pudor gethan, dass er so gegen sie wütet? Es muss doch irgend ein Grund vorhanden sein, weshalb die „sittlich nicht hochstehenden" Menschen gerade auf die Archäologie verfallen! Wir glauben die Intuition, die „Eigenart" des Herrn Pudor zu verstehen, wenn wir den Grund darin erblicken, dass man in der Archäologie so viel mit „alten Sachen" zu thun hat. Und wer wüsste nicht, dass diejenigen, die sich berufsmäßig mit „alten Sachen" abgeben, oft ein laxes Rechtsgefühl besitzen! Vielleicht verwertet Herr Pudor diese Bemerkung in einer neuen Auflage seiner Schrift. Aber Herr Pudor verlangt noch mehr! Er schilt noch recht weidlich auf die „Museenwut, welche das schönste und häslichste Kennzeichen der heutigen Art und Weise ist, Kunstgeschichte zu treiben." Ihm ist es ärgerlich, dass in einem Museum Bilder verschiedener Meister und Schulen vereinigt werden. „In der Stadt der Gegenwart und Zukunft, in Berlin, so gut wie in den vergoldeten Staaten von Amerika sucht man heute Kunstwerke aller Nationen zusammen zu häufen. Wenn jedes Kunstwerk die Eigenartigkeit des Künstlers nicht nur, sondern auch des Landes und Volkes zur Voraussetzung hat, wie kann man alsdann ein italienisches Gemälde der Frührenaissance in einem Rokokosaale in der Umgebung von deutschen und französischen Kunstwerken verstehen?" „Es muss daher unter allen Umständen und wenn auch in der Ausführung sich noch so schwere Hindernisse in den Weg stellen sollten, verlangt werden, dass die Kunstwerke in demjenigen Lande aufgestellt werden, welchem sie angehören und in welchem sie gewachsen (!) sind. Die italienischen Kunstwerke mögen nach Italien, die deutschen nach Deutschland wandern — dann werden sich in den Museen die Musen wieder einfinden." So weit Herr Pudor, der neue Bilderstürmer. Fraglich ist nur, was die Galeriedirektoren dazu sagen. Natürlich dürften auch die modernen Künstler keine Meisterwerke mehr nach auswärts verkaufen, sonst wird ja das Prinzip durchbrochen. Und warum dies alles? Damit für Herr Pudor das Verständnis der Kunstwerke nicht erschwert werde.

PERSONALNACHRICHTEN.

* Von der *Münchener Akademie* wird gemeldet, dass der Direktor *Fr. A. Kaulbach* seine Stellung definitiv niedergelegt hat und aus dem Staatsdienste ausgetreten ist. Der Direktor der Akademie wird bis auf weiteres aus der Reihe der ordentlichen Akademie-Professoren je für einen Zeitraum von 2—3 Jahren ernannt werden. Für die nächsten Jahre bis zum Ende des Studienjahres 1892—93 wurde der Professor *L. v. Löfftz* zum Direktor ernannt. Derselbe tritt sein Amt am 1. Mai d. J. an.

*** *Der Bildhauer Johannes Pfuhl* in Charlottenburg hat den Professortitel erhalten.

*** *Professor Joseph Scherrenberg* ist zum Nachfolger des verstorbenen Prof. Michael an die Berliner Kunstakademie berufen worden, an der er die Leitung des Malerakt-saals übernimmt.

*** *Zum Nachfolger Meissoniers* in der Mitgliedschaft der Pariser Académie des Beaux-Arts ist der Maler *Jean Paul Laurens* mit 18 Stimmen gegen 17, die auf Jules Lefebvre fielen, gewählt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Für die königliche Staatsgalerie in Stuttgart* sind auf der dort stattfindenden internationalen Kunstausstellung das Porträt Kaiser Wilhelms I. von *Lenbach*, das Pastellbildnis des Fürsten Bismarck von demselben, „Barken am Strande" von *Franz Courtens* in Brüssel, eine Dünenlandschaft von *Theophile de Bock* im Haag, eine Landschaft mit Rindvieh von *J. H. L. de Haas* in Brüssel, „In der Kirche", Aquarell von dem Spanier *José Villegas* in Rom, und „Im Portikus der Octavia" von *Pio Joris* in Rom angekauft worden.

DENKMÄLER.

*** *Denkmälerchronik.* In dem Wettbewerb um das Kaiser Wilhelmdenkmal für *Stuttgart* hat die Jury den ersten Preis dem von dem Bildhauer *Th. Bausch* in Stuttgart im Verein mit dem Architekten *Nekelmann* geschaffenen Entwurfe, den zweiten Preis dem Entwurfe des Bildhauers *Max Klein* in Berlin und den dritten Preis dem Entwurfe des Bildhauers Prof. *Donndorf* in Stuttgart zuerkannt. — Zur Ausführung des Denkmals Kaiser Wilhelms I. an der *Porta Westfalica* nach dem preisgekrönten Entwurfe des Architekten *Bruno Schmitz* in Berlin sind neuerdings die einleitenden Schritte gethan worden. Durch Vertrag mit dem westfälischen Provinzialausschusse hat Herr Schmitz die künstlerische Oberleitung des Denkmalbaues übernommen. Zur Beratung der Provinz ist ein Bauausschuss mit dem Sitze in Berlin bestellt, dem die Herren Geh. Regierungsrat Freiherr von Heereman, Baurat P. Wallot und Prof. F. Wolff, sowie als Obmann Geh. Regierungsrat Prof. Ende angehören. Die Herstellung des Kaiserstandbildes wird, wie das Centralblatt der Bauverwaltung mitteilt, voraussichtlich dem Bildhauer Prof. *v. Zumbusch* in Wien unter Mitwirkung des leitenden Architekten übertragen werden. — Der Bildhauer *Otto Lang* in München ist vom Herzoge von Sachsen-Meiningen mit der Ausführung eines Denkmals für den Dichter *Otto Ludwig* beauftragt worden.

*** *Mit der Ausführung des Meissonierdenkmals für Paris* ist der Bildhauer *Mercié* von dem Komitee beauftragt worden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Die Maltechnik der alten Meister.* Über die Mittel der altflandrischen und italienischen Maler, ihren Bildern eine bisher nicht erreichte Frische und Dauerhaftigkeit zu verleihen, sind schon häufig Untersuchungen angestellt worden. In der Beschaffenheit der Farbstoffe, deren sie sich bedienten, konnte der Grund für diese Thatsache nicht gesucht werden, denn die wohlbekannten Rezepte ihrer Farbenmischungen

weisen keineswegs dauerhafte Farbstoffe, oft sogar durch Licht und Feuchtigkeit schnell zerstörbare Pflanzenstoffe auf. Es blieb daher nur die Annahme übrig, dass die Art der Zubereitung der Malfarben eine besondere, ihre Verreibungs- und Mischungsmittel derart beschaffen waren, dass sie gegen die Einflüsse von Licht und Feuchtigkeit einen außerordentlichen Schutz gewährten. Da nun nach früheren Untersuchungen von Abney und Russell vor allem die Feuchtigkeit der Luft schädigend auf Gemälde einwirkt, insofern, als viele Farbstoffe in feuchter Luft verblassen, in trockener Luft dagegen der Wirkung der Sonne widerstehen, so verrieb A. P. Laurie einen stark hygroskopischen Stoff: geglühtes Kupfersulfat mit verschiedenen Mitteln (gekochtem Öl, Harzfirnis, Kopalfirnis, Bernsteinfirnis), um festzustellen, welches von ihnen die Feuchtigkeit von dem Salze fernzuhalten vermag. Da sich das letztere, welches in geglühtem Zustande weiß aussieht, blaugrün färbt, sobald es Feuchtigkeit in sich aufnimmt, so konnte die Wirksamkeit der genannten Verreibungsmittel leicht erkannt werden. Es fand sich, dass nur eins von ihnen, nämlich ein in besonderer Weise zugerichteter Bernsteinfirnis, das Kupfersulfat gegen die Feuchtigkeit schützt. Hieraus schließt A. P. Laurie, dass die alten Maler, so z. B. die van Eyck, die in dem feuchten Klima ihrer Niederlande ihre Bilder schufen, auch wahrscheinlich einen Bernsteinfirnis zur Verreibung und Mischung der Farben benutzt haben.

— s. *Brandunglück in Magdeburg.* In diesen Tagen sollte die diesjährige große Kunstausstellung, zu welcher ganz besonders bedeutende Zusendungen in Aussicht standen, eröffnet werden; schon hatte man begonnen, einen Teil der Gemälde in dem großen hellen Saal aufzustellen, welcher in dem dicht am Dom gelegenen alten Gebäude, in dessen Erdgeschoss der schöne ehrwürdige Domkreuzgang und das Provinzialarchiv sich befinden, gewöhnlich zu größeren Ausstellungen benutzt wird: da hat eine heftige Feuersbrunst, welche am Montag den 6. April abends gegen 10 Uhr in dem Gebäude, auf bis jetzt noch unerklärte Weise ausbrach, alle Erwartungen und Berechnungen, welche mit der Ausstellung des Kunstvereins im Zusammenhange standen, zu nichte gemacht. Es waren gewaltige Feuermassen, welche sich plötzlich über den ganzen Dachstuhl des großen Saales verbreiteten, und einer mehr als zweistündigen Arbeit der tüchtigen Feuerwehr bedurfte es, um des Feuers Herr zu werden. Zum Glück war der Wind günstig und trieb das gefährliche Element seitab von dem Dome, dessen herrliche Linien wie mit Blut übergossen sich von dem dunkeln Nachthimmel abhoben. Das ehrwürdige Gebäude ist völlig unbeschädigt geblieben, nicht einmal die Glasfenster sind trotz der Nähe des Glutherdes geplatzt. Etwa zwanzig Gemälde, welche zur Ausstellung bestimmt waren, sind verbrannt, darunter ein norwegisches Hafenstück von *Dahlen*, mehrere Genrebilder und Marinemotive von *Karl Hetz* und *Huth*, Aquarelle etc. Da die Bilder versichert sind, so wird den ausstellenden Künstlern der Versicherungsbetrag ausbezahlt werden. Glücklicherweise sind weder aus München noch Hannover die angekündigten Bildersendungen bereits eingetroffen; dieselben sind sofort abbestellt worden, da in Ermangelung eines anderen geeigneten Ausstellungslokals von einer Abhaltung der Kunstausstellung in diesem Jahre Abstand genommen werden muss. — Das Provinzialarchiv mit seinem kostbaren Inhalt und der schöne Kreuzgang sind vollständig unberührt geblieben, ebenso die kleine gewölbte Kapelle neben dem Saal, zu welcher man auf einigen Stufen hinaufsteigt und die mit ihrem schön gewölbten Raum und der reizvollen Aussicht auf die Elbe so überaus malerisch wirkt. Die Flammen haben zwar zu der engen Thür hereingeleckt, aber sonst den Raum unberührt gelassen. — Die ziemlich unbedeutende städtische Gemäldesammlung, welche in einem Nebenraum des Saales aufbewahrt wird, konnte im wesentlichen noch rechtzeitig gerettet werden. Doch verbrannten ein dem Königl. Museum in Berlin gehöriges Dogenbild und die beiden erst kürzlich angekauften *Beckert*schen Bilder von Moltke und Bismarck, von welchen das erstere demnächst nach der internationalen Kunstausstellung in London entsendet werden sollte. — Hoffentlich wird dies Brandunglück Veranlassung geben, dass das altehrwürdige Denkmal unseres Domes von so feuergefährlicher Nachbarschaft befreit wird und dass man höheren Ortes noch in letzter Stunde von der Ausführung des neuen, wenig schönen Konsistorialgebäudes dicht neben dem Dome Abstand nimmt. Wir hoffen aber auch, dass die dringende Notwendigkeit der baldigen Errichtung eines für die kunstgewerblichen und sonstigen Sammlungen, sowie für große Kunstausstellungen bestimmten Museumsgebäudes nunmehr endlich einmal begriffen wird; bereits sind 200000 M. zu dem Bau eines solchen vorhanden, welche von zwei hochherzigen und kunstsinnigen Bürgern zu diesem Zwecke gestiftet worden sind, im übrigen aber scheint sich die Angelegenheit, welche auf die hiesigen Verhältnisse kein sehr schmeichelhaftes Licht wirft, nicht von der Stelle zu rücken. Möge die Feuersbrunst vom 6. l. M. hierin Wandlung schaffen!

*** *Die Ausmalung des großen Saales im Kaiserhause zu Goslar* ist wieder um einen Schritt vorwärts gediehen, da das Gemälde an der Westwand „Friedrichs II. Hofhaltung in Palermo" Ende Februar vollendet worden ist. Gegenwärtig wird das Gemälde an der Südseite, das die Taufe Dornröschens darstellt, von *Wislicenus* jun. ausgeführt.

AUKTIONEN.

x. — *Wiener Kunstauktion.* J. C. Wawra versteigert am 4. Mai und folgende Tage, eine Reihe hervorragender Handzeichnungen alter und neuerer Meister aus dem Nachlasse von *Joh. Chr. Endris.* Von den 420 Nummern des Katalogs sind zehn in Abbildung wiedergegeben: Dürer, Aufrestehende (1526), H. v. d. Goes, A. Hirschvogel, H. Holbein und zwei unbekannte altdeutsche Meister, Antonello da Messina, Rembrandt, M. Wolgemut (?), L. Kupelwieser.

z. — *Kunstauktion in Frankfurt a. M.* Am 27. April versteigert *Rud. Bangel* 148 Gemälde, aus der Sammlung Heinr. Treuer in Auggen. Dieselben gehören vorwiegend der altdeutschen und niederländischen Schule an. Der Katalog ist mit sechs guten Lichtdruckreproduktionen einzelner hervorragender Bilder geschmückt.

*** *Bei einer Versteigerung moderner französischer Gemälde aus dem Besitz eines Herrn Semeg,* die am 7. Februar in *New-York* stattfand, wurden wieder ganz enorme Preise erzielt. Nach einer Pariser Korrespondenz der Voss. Ztg. ergaben die drei Versteigerungstage die Summe von 3331675 Fr. Die höchsten Preise erreichten: „Die Erwartung", Bauernstück von Millet, 202500 Fr.; „Sonnenuntergang" von Dupré 45500 Fr. (verkauft vor einem Jahre im Hotel Drouot für 28000 Fr.); „Tiger und Schlange" von Delacroix 55000 Fr.; „Beratung", Studie von Meissonier, 38000 Fr.; „Nymphe mit Amor" von Diaz, 43000 Fr.; „Landschaft mit tanzenden Nymphen" von Corot 35000 Fr.; „Aufbruch von Arabern" von Fromentin 30500 Fr.; „Herbstlandschaft" von Troyon 33500 Fr.; „Hunde" von Troyon 60000 Fr.; „Weide mit Vieh" von van Marcke 37000 Fr.; „Äpfelernte", Pastellbild von Millet, 37500 Fr.

ZEITSCHRIFTEN.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1891. 3. Heft.
Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst. (Forts.) Von E. Dobbert. — Der deutsche und niederländische Kupferstich des 15. Jahrhunderts in den Sammlungen. Von M. Lehrs. — Ein Jugendbild des Lionardo? Von F. Rieffel. — Der Maler Heeremans. Von C. Hofstede de Groot. — Der Meister des Reblingeraltars in der Augsburger Galerie. Von A. Schmid.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1891. Heft 1.
Die neue katholische Pfarrkirche zu Homburg v. d. H. Von L. Becker. — Neue Vorbilder für Kirchenausstattung im alten Geiste. Von Schnütgen. — Muster für die innere Ausstattung einer Sakristei. Von W. Mengelberg. — Der polychrome Schmuck der alten gotischen Altarschreine. Von E. Münzenberger. — Frühgotische Wandmalereien in Pfullingen (Württemberg). Von Keppler.

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums für Kunst und Industrie. 1891. Heft 4.
Sèvres und das moderne Porzellan. Von F. Linke. — Die Ausstellung historischer und nationaler Kostüme im Österr. Museum. (Schluss.) Von J. v. Falke.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 405. April 1891.
L'Art décoratif dans le vieux Paris. (Forts.) Von A. de Champeaux. — Relation du voyage d'outremer de Bertrandon de la Brocquière. Von Schefer. — Nouvelles acquisitions du Louvre: 1) Triptyque byzantin en ivoire. Von G. Schlumberger; 2) Le groupe en cire de Pierre Giraud. Von L. Courajod. — Antoine Pesne. Von P. Seidel. — Charles Keene. Von Cl. Phillips.

L'Art. No. 644 u. 645.
Un portrait peint par F. Gaillard. Von E. Molinier. — Abraham Bosse, sa vie et son oeuvre (1602—1676). I. Von A. Valabrègue. — Claude de Hery, médailleur du roi Henri III. Von F. Mazerolle. — Pays de France. (Forts.) Von P. Gauthiez. — Edmond Von. Von Brunfaut.

Bayerische Gewerbezeitung. 1891. Nr. 7.
Welche Anforderungen sind an das Wasser in hygienischer Hinsicht und für seine Verwendung in der Industrie, im Gewerbe und Haushalte zu stellen? Vortrag von Dr. H. Stockmeier.

Gewerbehalle. 1891. Nr. 4.
Taf. 25. Uhren mit Holzgehäuse und Bronzebeschlag. Von P. Stotz in Stuttgart. — Taf. 26. Holztäfelung im Merkschen Hause in Nürnberg (1540—1580). — Taf. 27. Entwürfe zu Schmuckgegenständen. Von L. Beschor in Hanau. — Taf. 28. Grabmal, entworfen von Eisenlohr & Weigle, ausgeführt von Gebrüder Macholdt in Stuttgart. — Taf. 29. Schmiedeeiserne Blumen von Gittern im Bayer. Nationalmuseum in München. — Taf. 30. Umrahmung, entworfen von E. Unger in Wien. — Taf. 31. Kabinettschrank, entworfen von W. August in Flensburg. — Taf. 32. Buchdecken in der Bibliothek des Börsenvereins der deutschen Buchhändler in Leipzig.

Architektonische Rundschau. 1891. Nr. 6.
Taf. 41. Landesdenkmal bei Würth-Froschweiler. Von Architekt Fr. Thiersch und Bildhauer W. Rümann in München. — Taf. 42 u. 43. Schloss Valoré, erbaut von Tubeuf in Paris. — Taf. 44. Perspektivischer Schnitt durch das Palais Wodianer in Budapest, erbaut von A. Wielemans in Wien. — Taf. 45. Wohnhaus in Ludwigshafen a. Rh., erbaut von J. Neff in Pirmasens. — Taf. 46. a) Haus in Lüan (Belgien); b) Amsterdamer Thor in Harlem. — Taf. 47. Wohnhaus in Harvestehude-Hamburg, erbaut von Puttfarcken & Janda in Hamburg. — Taf. 48. Villa Dr. Bode in Charlottenburg, erbaut von H. Grieschach in Berlin.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.
(Bei der Redaktion der **Zeitschrift für bildende Kunst**, bezw. des **Kunstgewerbeblattes** eingegangen.)

Koelitz, K., Hans Suess von Kulmbach und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Schule Dürers (Beiträge zur Kunstgeschichte N. F. XII. Leipzig, E. A. Seemann. M. 3. —

Schliepmann, Hans, Betrachtungen über Baukunst. (Berlin, Polytechn. Buchhandlung.) M. 2. —

Seibt, Wilh., Heldunkel. Kunstgeschichtliche Studien. (Frankfurt a. M., Keller.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 24. 30. April.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE JAHRESAUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUSE.

Der Berichterstatter über die Wiener Ausstellungen wird, nach der heutigen Lage der europäischen Kunstmittelpunkte, wenig Gelegenheit finden, aus dem Gärungsprozesse des modernen künstlerischen Schaffens neue Anzeichen zu signalisiren. Was uns an der Donau der Wellenschlag von Westen und Norden herüberbringt, hat zumeist schon auf anderen großen Ausstellungen seine Kritik erfahren; es kann hier nur registrirt und der Einfluss gekennzeichnet werden, welchen die auswärtige Produktion auf die hiesige, mehr konservative Kunstgemeinde ausübt. Die regelmäßig wiederkehrenden internationalen Ausstellungen der Genossenschaft — wir zählen eben die zwanzigste — haben jedoch die Wiener mit den deutschen Kunstströmungen in Kontakt gebracht, und namentlich die jüngeren heimischen Kräfte nehmen an dem Wandel und Fortschritt im Reiche regen Anteil. Sie haben durch die Ausstellungen gelernt, sowie auch unser Publikum längst über die lokalen Namen herausgewachsen ist und sein Interesse an den großen internationalen Ausstellungen lebhaft bethätigt. Leider aber ist trotz aller bisheriger Erfolge und allen Strebens der beteiligten Kreise Wien noch immer keine Kunststadt, oder vielmehr Kunsthandelsstadt geworden, die sich mit den deutschen Metropolen messen könnte, von Frankreich gar nicht zu reden! Die Frage eines staatlichen Schutzes der Künste, ihre ausgiebige Förderung, als eines mächtigen Hebels für das gesamte Kulturleben, vor allem aber die Schöpfung einer „Pinakothek moderner Meister" in Österreich, in der alle hervorragenden Talente in Hauptwerken vertreten wären: diese Aufgaben harren noch ihrer Erledigung!

Mit freudiger Genugthuung aber kann die Leitung des Genossenschaftshauses wieder auf die diesjährige Ausstellung blicken, die in ihrem Reichtum und innerem Wert, sowie in ihrem geschmackvollen Arrangement die vollste Anerkennung verdient. Es sind, zum Frommen des ruhigen Beurteilers, keine aufregenden Sensationsstücke oder durch die Technik verblüffende Neuheiten vorhanden, dafür aber auf jedem Gebiete der Kunst äußerst lobenswerte Leistungen, die unser Interesse vollauf in Anspruch nehmen. Auch diesmal ist ein friedlicher, freundlicherer Zug in der Genremalerei vorherrschend; die extremen Realisten mit ihren grauschmutzigen Proletarierbildern sind im großen und ganzen fern geblieben, wogegen zu konstatiren ist, dass sich die Hellmaler mehr und mehr in die neue Vortragsweise vertiefen; der erste Rausch des Pleinair ist vorüber, die Beleuchtungseffekte des Freilichtes werden strenger nach der Lokalität studirt, und mit der geklärten Technik scheint sich auch ein Umschwung in der Stoffwahl zu vollziehen; es wird wieder mehr auf den geistigen Gehalt hingearbeitet; die Realisten streben nach innerer Wahrheit und verschmähen die äußerlichen Mittel der Farbe und Beleuchtung. Wohin die moderne Malerei zielt, das bezeugt am zutreffendsten *Fritz Uhde* mit seinem hinlänglich bekannten, der Münchener Pinakothek entlehnten Gemälde, das mit dem nun wohl endgültigem Titel: „Dort ist die Herberge" bezeichnet ist. Der Heiligenschein um die Köpfe ist sorgfältig übermalt, und so nehmen wir die Sache, wie sie liegt. Zwei

dem Arbeiterstande angehörige Gestalten, vielleicht Vater und Tochter, wanken auf schmutziger, eintöniger Strasse am späten Abend der Herberge zu. Von ferne blinkt ein Lichtlein aus einer armseligen Hütte. „Dort ist die Herberge", spricht der müde Mann zu dem Mädchen, das er halb schleppend am Arme führt. Diese Worte, sie sind der versöhnende Lichtstrahl in der düsteren Stimmung, die über das ganze Bild ausgegossen ist. Uhde's Gemälde ist aber eine künstlerische That vornehmster Art, eine Dichtung, welche auf den Beschauer weit harmonischer und tiefer wirkt, als so manches koloristische Kunststück in spiegelglatter Ausführung, aber ohne Inhalt.

Wir wollen durchaus nicht wünschen, dass mit Uhde's Richtung die Farbenfreudigkeit in der Malerei zu Grabe getragen werde; lehrreich ist es aber immerhin für die Koloristen, wie mit Straßenstaub in grauem Nebel gedankentiefe Bilder gemalt werden können. Wenn auch die Kunst nach Brot gehen muss, so braucht sie denn doch nicht in die geistlose Schablone zu verfallen. Wie selbst tüchtige Künstler allmählich im Selbstkopiren verflachen, das zeigt leider manches Bild auf der Ausstellung. Die verschiedenen Ninettas, Invaliden und feisten Klosterbrüder, sie mögen freilich noch ihre Käufer finden, aber das Gros des Publikums geht heute bereits kühl an diesen Wiederholungen vorüber; mit der glanzvollen Technik allein reicht man im Angesichte des geistigen Umschwunges in der Malerei heute eben nicht mehr aus. So wie sich die Operette ausgelebt hat und heute das realistische Volksdrama die Menge zum Beifall hinreißt, so vollzieht sich auch eine ähnliche Wandlung in der Kunst, und speziell in der Malerei; man sehnt sich wieder nach Inhalt und verzichtet auf die prunkvolle Ausstattung. So hat *René Reinicke* die Ausstellung wieder mit einer Anzahl grau in grau gemalter Bilder beschickt, welche die Meisterschaft des jungen Künstlers im Erfassen moderner Gesellschaftsszenen aufs neue dokumentiren. Sein „Aschermittwoch", wie die alte Lumpensammlerin nach rückwärts schaut, wo im Morgengrauen ein nobles Pärchen vom Balle heimkehrt, ist ein schneidiges Sittenbild, wie in solcher Sprache wenige auf der Ausstellung zu finden sind. — Nicht ferne davon hängt eine Reihe ebenfalls grau in grau gemalter, für die Reproduktion bestimmter Bilder von *Zygmund Ajdukiewicz* „zur Geschichte Kosciuszkos", die in der feinen Durchgeistigung der Gestalten und der eigentümlichen Romantik der Szenen an Grottgers Polenbilder erinnern. *Grottger, Matejko, Siemiradski, Brandt* etc. alle aufragenden Künstlertalente Polens sind energische Naturen, die das Reale künstlerisch zu verwerten verstehen; es mag das natürliche Temperament mit Ursache sein, dass sie der Wirklichkeit ungebundener zu Leibe gehen, als die Deutschen es vermögen.

Die Ausstellung führt diesmal einen neuen Namen aus Krakau, *Casimir Pochwalski*, als Bildnismaler par excellence ein. Seine vier Männerbildnisse zeigen eine solche Prägnanz der Auffassung und eine so vollendete Technik, namentlich in der Behandlung des modernen Kostüms, dass so ziemlich alles andere dagegen abfällt, mit Ausnahme der beiden Porträts von *Angeli*, von denen das eine das seelenvolle Bildnis des Fräulein Irene Dumba ist.

Halten wir Umschau unter den Genrebildern, die von der breiten Fahrstrasse des Gewöhnlichen abweichen und durch künstlerische Eigenart den Beschauer fesseln, so müssen wir zunächst bei *J. Israels* aus dem Haag einkehren, von welchem eine ganze Serie von Öl- und Aquarellbildern und Radirungen in einer kleinen Separatausstellung vorgeführt sind. Israels ist wohl in den deutschen Ausstellungen mehrfach bekannt geworden, in Wien ist sein Name neu und seine Arbeiten nehmen unsere Aufmerksamkeit um so lebhafter in Anspruch, als sie eine gewisse Verwandtschaft mit der Richtung Uhde's zeigen, wenngleich bei seiner Kunst auch „Rembrandt als Erzieher" nahe gestanden hat. Seine Bilder sind durchweg Stimmung in der ganzen Bedeutung des Wortes: friedlich, beschaulich, aber etwas düster und schweigsam. Strenge Form und feineren Seelenausdruck vermissen wir; bei ihm spricht nur das *Ganze*, nicht das Detail. Die „Fischerfrauen aus Scheveningen, Netze flickend" sind in Öl und Aquarell vorhanden, und namentlich diese beiden Bilder geben einen interessanten Einblick in die dem Künstler eigenartige Darstellungsweise. Vollste Beachtung verdienen auch *Wilm Steelinks* Radirungen nach Gemälden des Künstlers.

(Fortsetzung folgt.)

DIE STUTTGARTER INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG.

(Fortsetzung.)

Gabriel Max hat hier viele überrascht. Denn außer den „Visionen" und der „Ägyptischen Königstochter" sehen wir von ihm im Renaissancestil ohne Sentimentalität die „Seifenblasen", eine Allegorie für

„Ach wie bald schwinden Schönheit und Gestalt.“ (Arm und Hand wünschten wir anders.) Dann aber „Die Affen“! Diese sind hinreißend, wie wir thatsächlich erfuhren. Eine Dame rief sich ganz vergessend in Entzücken davor aus: „Der Häuptling der seraphischen und affektirten Meister kann solche Affen malen? O Wunder!“ In Wahrheit: ein solches Bild gehört dazu, um den ganzen Max kennen zu lernen. Er ist ein großer Künstler und Psychologe und damit zu Idealismus und Spiritismus den Realismus umfassend — wenn er will! Er sollte öfter wollen, viel öfter. Ein geehrter Herr Kollege der Kritik hat die „Affen“ die pièce de résistance der Ausstellung genannt und wir pflichten ihm bei, dass es ein Hauptwerk ist. Max hat bekanntlich den Urvettern des Menschentums längst das gründlichste Studium gewidmet. Der Maler-Psychologe steigt bis in die Abgründe der beschränkten Tierseele und ihrer Tragik, um dann wieder Schmerz und Tragik der Menschenseele zu schildern oder sich in die Regionen der Verzückung zu heben. Jedenfalls zeigen die Affen den Meister so tief in Natur und Wahrheit dringend, wie ihrerseits die heutige Naturforschung sich rühmt. Das Bild stimmt in solcher Beziehung. Von seiner satirischen Bedeutung sehen wir hier ab, es wiegt ohne sie; man braucht nichts hinein oder heraus zu deuteln. Aber wenn man zurückdenkt vor vierzig Jahren! O jerum, jerum, jerum! O quae mutatio rerum! singt das Studentenlied, Wo sind die Zeiten der großen Ideen, des großen Historienbildes damaliger Auffassung? Jetzt kann man ein Affenbild das Hauptwerk einer internationalen Ausstellung nennen. Interessanter Umschwung, um das Gelindeste zu sagen.

Verwunderlich ist übrigens, dass Nachahmer nicht längst dem Max — wie dem Defregger das Mädchenlächeln — abzulauschen gesucht haben, wie er durch seine Kinderaugen im Antlitz der erwachsenen Jungfrauen und Frauen wirkt.

Nehmen wir hier gleich *Makart* hinzu. Er, *Adam* und *Todt*, die Dahingeschiedenen sind auch noch vertreten, der letzte durch ein tüchtiges Bild der Feinmalerei, in welcher ein Bildchen *Buchbinders* excellirt, Franz Adam, der schmerzlich Betrauerte, mit zwei trefflichen kleinen Bildern; Makarts „Falknerin“ sieht fremd mit Falken, Kostüm, Farbe, mit allem in der sie umgebenden Gesellschaft aus; sie braucht andere, weniger gemischte Umgebung, um besser mit ihren schönen Zügen zu wirken und richtiger gewürdigt zu werden.

F. v. Defregger hat uns ein neues Prachtbild geschickt: „Treibersuppe“, Treiber alt und jung Suppe löffelnd, Dachshunde dabei, erlegte Jagdbeute, hinten ein paar Jäger und die Sennerin der Almhütte. Das ist Lebenswahrheit und Charakteristik, entgegen der Malerei, die Modelle in ein Kostüm und eine angeflogene Idee hüllt. Der Meister kennt genau jede dieser einfachen Personen nach Wesen und Lebensgeschichte, nach ihren Freuden und dem, was sie bedrückt; der Genius zeigt sie ihm bis in die geheimsten Herzensfalten. Da wird dann ein solches Bild daraus, unerschöpflich für die Betrachtung. Kennen und Können!

Claus Meyer, *Meyerheim*, *Brütt*, *G. v. Maffei*, *v. Boehmann*, *Harburger*, *Habermann*, *Kunz*, *Oeder*, *Leu*, *Ad. Kaufmann*, *Munthe*, *Tina Blau* sind in gewohnter Weise, zum Teil in zwei Bildern vertreten. Von *H. Schaumann* und *Friedrich Keller* später.

Der ungläubige Thomas spielt in der Ausstellung seine Rolle; in diesem Saal sehen wir ihn von *Feldmann* gemalt. Er lässt doch die originelle Kraft vermissen. An anderer Stelle skizzirt ihn *E. v. Gebhardt*, der Bahnbrecher der neuen Auffassung. Dazu bringt Gebhardt ein „Ecce homo“, markig, drastisch, Christus nach Tertullian, „ne adspectu quidem honestus, si inglorius, si ignobilis meus erit Christus“, ausgearbeitet wie ein Handwerker. Aber in beiden Darstellungen ist Wucht, tiefe Empfindung. Gebhardt ist eben ein Meister, der vorangegangen ist. Wer anderen nur nachgeht, kommt ihnen nie voran. Wenn man das Wort Michelangelos doch öfter bedächte! — *Echtler* bringt ein schon anerkanntes größeres Bild „Ruin einer Familie“. Beschränkung auf die Hauptsache hätte seinem volksdramatischen Inhalt noch größere Kraft gegeben. Es ist vorn zuviel durch Detail zersplittert. Links die Spieler und die verzweifelnde Frau, in der Mitte die ganze Familie in ihrer Anzahl, rechts die beiden zuschauenden Bauern, das konzentrirt nicht, sondern zieht auseinander. — *Siemiradzki* ist vertreten durch ein Frieden und Ruhe atmendes Nachtbild: „Ein liebendes Paar in Pompeji, Glühwürmchen betrachtend“. Das Glühwürmchen strahlt übrigens Licht.

Von den Franzosen bringt *Lefébvre* seine „Toilette der Braut“, antikisch im schlanken und zarten Tanagra-Stil der Gestaltung und Färbung, *Bouguereau* eine Madonna mit dem Jesuskind, von Engeln umschwebt, ideal, kirchlich, romantisch, etwas süß im Holdseligen. Die Engel sind wohl etwas zu langleibig; dem Jesuskind wünschten wir dichtere Löckchen zum besseren Rahmen für das leuchtend herschauende Antlitz.

Meister *Passini* ist dreifach vertreten. Von italienischen Meistern sehen wir hier kleinere oder größere Werke von *A. dall 'Oca Bianca, Pio Joris, Marius de Maria, L. Nono, E. Tito, Tiratelli, Vannutelli* und *Zezzos* — von einigen auch zwei Bilder. Es ist hochinteressant, wie die Italiener ebenso wie die Spanier alle Nachahmung der Franzosen verschmähen. Da sind sie als Nenitaliener, aus der Gegenwart herausschaffend in deren Geist, alle tüchtig, oft fein, virtuos und liebenswürdig. Großes, Leidenschaftliches ist nicht zu sehen, damit aber auch kein falsches, theatralisches Pathos, das Italien vor seiner Neubelebung nicht bloß in der Musik schließlich erniedrigte. Die koloristische Wiedergabe Rembrandtischer Radirung in ihrer besonderen Virtuosität und Auffälligkeit für einen Italiener sei in de Maria's „parva domus, magna quies" besonders hervorgehoben; den romantischen Stil zeigt sinnig und edel Vannutelli's vielfiguriges Bild „Begräbnis Julias in Verona". *Segantini's* Breite der Malerei — wenn wir denselben hierher rechnen — möge ihn nicht verführen, ans Leere zu streifen.

Und nun die Spanier, aus deren Künstlerschar hier *José Benlliure y Gil, José Villegas, Ric. Villegas-Cordero* und *Barbudo* mit ihren Farbenwerken leuchten! Es ist künstlerisch eine erneute Nation. Einst waren sie koloristisch bestimmt durch die Forderung der Askese in ihren religiösen Bildern, dann kam Südens Licht und Schatten bei ihren großen Meistern hinzu. Jetzt haben sie in die Blumengärten ihrer Frühlingsnatur gegriffen und gehen in die Farben hinein, dass einem manchmal die Augen übergehen. Und zur Farbe und koloristischen Meisterschaft haben ihre Häuptlinge eine Schärfe und Kraft der Charakteristik, dass sie darin niemandem weichen. So besonders in den Gestalten der Männer in Benlliure's großem, wunderbar gemaltem „Marienfest"; trefflichst ist sein feines Bildchen „Soldaten." Villegas in dem Aquarell „In der Kirche" und dem Hauptbild „Die Cuadrilla nimmt Abschied von ihrem im Stierkampf gefallenen Meister" giebt eine Charakteristik der betreffenden Kreise, von Picaderos und Chulos, und Polizisten und dem Geistlichen und der Geliebten in dem lebenswahren Gegensatz von Tod und Schmerz, von Erregung und Dummheit und brutaler und stumpfsinniger Hinnahme, die an Schärfe und Originalität ihresgleichen sucht und uns diese Stierkämpfergesellschaft und die spanische Volksschichte, der sie angehört, in einer Weise kennen lehrt, die wir in hundert Beschreibungen nicht gefunden haben.

(Fortsetzung folgt.)

DIE SPITZNERSCHE SAMMLUNG ALTMEISSENER PORZELLANE.

Von W. von Seidlitz.

(Schluss.)

Die *Übergangsperiode* von 1763 bis 1774, die man wegen des Punktes, der in dieser Zeit zwischen den Schwertgriffen der Marke angebracht wurde, die Punktzeit nennen kann, führte noch einige beziehnende Neuerungen ein, wie die Bemalung mit sogenanntem Wiener Gold und die Verwendung einfarbiger, z. B. grüner, brauner Blumenmalerei, war auch besonders rührig in geschäftlicher Beziehung, indem Künstler zum Studiren nach auswärtigen Fabriken, Agenten zur Anknüpfung neuer Handelsbeziehungen an alle Hauptorte Europas entsendet wurden; die Technik behauptete die alte Höhe; der schöpferische Geist aber begann zu erlahmen, wie die Versuche zeigen, durch Kupferstiche und Gemälde „einen richtigeren und bessern Geschmack als den bisherigen einzuführen", da (nach der Ansicht Dietrichs, des damaligen künstlerischen Leiters der Manufaktur) bisher „lediglich nach modernen Phantasien gearbeitet und das wahre Schöne und Antike außer acht gelassen" worden war.

Die *Marcolini-Periode* (1774—1814), so benannt nach dem damaligen Leiter der Manufaktur, dem Grafen Camillo Marcolini, bekundete denn auch gleich in ihrem Anfange, im Jahre 1776, durch die Herabsetzung aller Gehälter und Stücklöhne den inzwischen eingetretenen Verfall. Aber so öde und erstarrt auch der neue Geschmack, ein durch die pompejanischen Ausgrabungen hervorgerufenes verzerrtes Römertum, sich erwies: er war doch mit seiner Vorliebe für die weiße Farbe, für die steifen geradlinigen Formen, für die Magerkeit der Zeichnung und die Härte der Färbung ein wirklicher Ausfluss der nun einmal auf Stelzen gehenden Zeit, ein Spiegelbild der aus aller Verlotterung nach Kraft und Verjüngung strebenden Periode Ludwigs des XVI., daher denn die bis heute fortgesetzte Wertschätzung der Erzeugnisse dieser Periode eine sehr erklärliche ist. Auch fehlte nicht das mildernde Element, das in der noch immer als Unterströmung fortbestehenden Rokokoauffassung seinen Grund hatte.

Manche neue Verzierungsweisen führte diese Zeit ein: so das leichte gebrannte Kobaltblau, das in Verbindung mit Gold auf dem Blumen- und Fruchtservice der königlichen Hofhaltung, von 1777, als Randeinfassung seine Verwendung fand und auch auf einem Teller der Spitznerschen Sammlung

mit der Ansicht des Prinz-Max-Palais vorkommt; das tiefe prächtige Königsblau, besonders gern auf Tassen verwendet, die mit den Bildnissen berühmter Liebespaare, wie Abälard und Heloise, Werther und Lotte, geschmückt sind; weiterhin die (unglasirten) Biskuitreliefs auf blau violettem Grunde nach dem Vorbild des Engländers Wedgwood, hier z. B. Tassen mit den Bildnissen Marcolinis und seiner Gemahlin. Der Richtung der Zeit entsprechend werden auch die Gebrauchsgegenstände immer mehr in den Dienst persönlicher Empfindungen gestellt: die Schönheit allein genügt nicht mehr, man lässt sein Bild auf die Tasse malen und stiftet sie als „Souvenir"; gegen den Anfang unseres Jahrhunderts kommen auch die schwarzen Schattenrisse auf, die in solcher Verwendung von einer völligen Erstarrung des künstlerischen Empfindens zeugen. Von solchen Geschmacksverirrungen, denen sich weiter die feinste Nachahmung edler Steinarten, wie Amethyst und Marmor, ferner die Verwendung silberner Zieraten auf weißem Grunde anreihen, ist dann nur noch ein Schritt bis zu jener Tasse, die eine vollständige Karte Sachsens und den Plan der Schlacht von Leipzig zeigt. Die Tassen der nachfolgenden Periode mit den Bildnissen Luthers (von 1817), Beethovens, Goethes gehören in dieses selbe Gebiet.

Es ging seit dem Anfang dieses Jahrhunderts gewaltig bergab mit der Manufaktur; in den Jahren 1807 bis 1813 mussten allein 405 000 Thaler zugeschossen werden; eine schwere und entsagungsvolle Arbeit hatte in der Folgezeit der redliche Oppel zu verrichten, der nicht müde wurde, wohlthätige Reformen einzuführen. Dann trat von 1834 an wieder die Besserung ein. Hier schließt die Spitznersche Sammlung ab. Mit Böhmert, dem Verfasser der vorzüglichen Arbeit über die Verwaltung der Manufaktur, ist es mit Dankbarkeit zu begrüßen, dass „der Hof und die Regierung und später die Stände trotz aller in den ersten 120 Betriebsjahren erforderlichen Zuschüsse doch mit großer Zähigkeit die Meißner Porzellanmanufaktur zu erhalten und zu fördern gesucht haben, weil sie von jeher als ein Schoßkind kunstsinniger Fürsten und als ein Kleinod in dem reichen Kranze der industriellen Unternehmungen des betriebsamen Landes betrachtet wurde."

TODESFÄLLE.

⊙ *Der französische Bildhauer Henri Chapu* ist am 20. April zu Paris im 58. Lebensjahre gestorben. Er war ein Schüler von Pradier und Duret und hat vornehmlich mythologische und allegorische Figuren geschaffen, in denen er bisweilen abstrakte Begriffe sehr glücklich versinnlicht hat. Seine Hauptwerke sind die Verwandlung Klytia's in eine Sonnenblume, eine Statue der Cantate an der Fassade der Neuen Oper, ein Merkur, der den Flügelstab erfindet, und eine knieende Figur der Jungfrau von Orléans (beide im Luxembourgmuseum), die Personifikation der Jugend für das Denkmal des Malers Henri Regnault in der Ecole des Beaux-Arts, die Allegorie des Gedankens für das Grabmal der Schriftstellerin Gräfin d'Agoult (Daniel Stern) auf dem Père Lachaise und die Statue des Advokaten Berryer im Pariser Justizpalast.

⊙ *Der englische Genremaler Keeley Halswelle* ist am 11. April zu Paris im 59. Lebensjahre gestorben. Anfangs malte er Genrebilder aus dem Leben der englischen Fischer. Seit 1868, wo er nach Italien ging, wandte er sich aber der Darstellung des römischen Volkslebens zu, aus dem er die Motive zu der Mehrzahl seiner Bilder geschöpft hat.

PERSONALNACHRICHTEN.

⁂ *Der Architekt Wilhelm Rettig*, der in weiteren Kreisen durch seinen im Verein mit Pfann ausgeführten und mit dem ersten Preise gekrönten Entwurfe für das Kaiser Wilhelm-Denkmal in Berlin bekannt geworden ist, wird, wie die „Vossische Zeitung" hört, infolge des in voriger Nummer der Kunstchronik dargestellten Konflikts mit den städischen Behörden in Dresden, jetzt wieder nach Berlin übersiedeln.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

⁂ *Für die internationale Kunstausstellung in Berlin*, deren Eröffnung auf den 1. Mai angesetzt ist, haben die Räume des Ausstellungsgebäudes am Lehrter Bahnhof eine neue künstlerische Ausstattung erhalten. An den von W. Friedrich neu gemalten Kuppelraum schließen sich links und rechts weite, langgestreckte Säle für die Plastik an. Am Ende der Ausstellungsräume ist eine von Nicolaus Geiger geschaffene Gruppe: „Die Kunst im Schutze des Friedens", aufgestellt worden. Die frühere nackte Eisenkonstruktion ist hinter fein abgetönten Wänden verschwunden. Wohlthuend abgedämpftes Licht verbreitet sich überall. Fast überreich ist die Ausstellung von allen Staaten und Ländern bedacht worden. Die Delegirten und die Hängekommission haben schweren Stand, all die eingegangenen Schätze entsprechend zu verteilen. Das von früheren Ausstellungen als Maschinenhalle bekannte Gebäude auf der anderen Seite der Stadtbahn wird durch einen Gang mit dem Hauptgebäude verbunden: es werden Bilder und plastische Werke sämtlicher ausstellenden Nationen dort untergebracht werden. Durch Scheerwände ist ein großer Raum geschaffen. Ungefähr ein Drittel der Maschinenhalle wird von der Architektur eingenommen. Diese Abteilung wird dem Beschauer nicht in übergroßer Anzahl Grundrisse vorführen. Es wurde vielmehr Gewicht darauf gelegt, die Aussteller zu veranlassen, Perspektiven und Entwürfe zu Innendekorationen, Skizzen zu Fassaden etc. einzuliefern, und diesem Wunsche ist auch entsprochen worden. Von Friedrich von Schmidt in Wien wird eine reiche Sammlung seiner Arbeiten, im ganzen ca. 16 Nummern, besonders ausgestellt werden. Sein Entwurf zur Herz-Jesu-Kirche in Köln a. Rh. wird diese interessanten Arbeiten vervollständigen. Die Abteilung für Prachtwerke des Buchhandels verspricht sehr reichhaltig zu werden, ebenso die für Diplome und Fächer. Russland und Österreich werden nicht an der Eröffnung teilnehmen, da sie durch ihre eigenen Landesausstellungen festgehalten sind, und können daher

erst am 1. Juni dem Publikum vorgeführt werden. Die in Paris lebenden Amerikaner beteiligen sich mit einer hervorragenden Sammlung. Von New York schickt der Maler Bierstadt einige große Bilder, u. a. sein Gemälde „The last of the buffalo". Am 21. Mai wird der Verein Berliner Künstler, der die Ausstellung zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens unternommen hat, im Ausstellungspark ein Kostümfest veranstalten, das den „Einzug Karls des Großen in Aachen nach der Kaiserkrönung in Rom" zur Darstellung bringen soll. Im Anschluss daran werden lebende Bilder zur Vorführung kommen, welche mit besonderer Betonung der Kunst die wichtigsten Kulturepochen von der Zeit Karls des Großen an bis auf unsere Zeit veranschaulichen und in einer Apotheose der Kunst gipfeln sollen.

pp. *Düsseldorf* hatte im März zwei bedeutende künstlerische Ereignisse aufzuweisen. Die Beschickung der *Jahresausstellung* hatte diesesmal einen besonderen Antrieb dadurch erhalten, dass die in derselben vereinigten Werke zusammen nach Berlin zur internationalen Ausstellung gehen sollen. Fast alles, was Düsseldorf an Talent hat, war in der Kunsthalle vertreten. Nicht wie im vorigen Jahre hatten die älteren angesehenen Meister den jüngeren, sich erst empor arbeitenden den Platz fast ganz überlassen, und nur der eine oder andere, um sein Wohlwollen für die Ausstellung zu beweisen, sich mit kleineren Arbeiten eingestellt, sondern auch sie sind in diesem Jahre mit wichtigen Werken aufgetreten. Es gilt in Berlin den Ruhm Düsseldorfs zu behaupten, und da sah man ein, dass nur eine Gesamtvertretung der ganzen Schule die geeignete Wirkung üben könne. Der Ausstellung ihr Gepräge zu geben haben die älteren Meister aber auch diesmal in weiser Berechnung den jüngeren überlassen. Die ältere Generation braucht nicht mehr um den Ruhmeskranz mit anderen Kunststädten zu werben, aber es liegt alles daran zu zeigen, dass der Aufschwung, welchen das Kunstschaffen Europas und ebenso Deutschlands in seiner Regsamkeit im Laufe der letzten beiden Jahrzehnte genommen hat, von Düsseldorf geteilt wird, dass die jüngere Generation mit den andern in vorderster Reihe zu kämpfen entschlossen ist. Zudem vertreten die älteren Meister nur sich selbst, wenn sie die jüngeren voranschicken, denn dieselben sind ihre Schüler in sehr viel ausgedehnterem Sinne, als es z. B. in München der Fall ist. Die Kluft zwischen älterer und neuer Zeit ist in Düsseldorf lange nicht so groß, die Autorität gilt hier viel mehr, die Entwicklung der Kunst ist eine viel weniger sprunghafte. Feste ehrliche Zeichnung ist immer noch die Grundlage der Malerei, Farbe und Ton stehen zwar nicht dagegen zurück, aber sie werden doch niemals die Zeichnung meistern. Etwas anders als die Figurenmalerei, von der das Gesagte gilt, verhält sich die Landschaft. Niemals gewinnt auch hier das Licht eine so ausschließliche Herrschaft, wie in den Landschaften oder, da reine Landschaften dort weniger gemalt werden, in den landschaftlichen Hintergründen der Münchener, aber die Jüngeren haben doch eine sehr bedeutende Schwenkung gegen das Freilicht gemacht, zu ihrem Vorteil, indem sie von demselben die Frische gelernt und verwendet haben. Der Duft der freien Natur, das Erquickende von Luft und Licht weht dem Beschauer aus allen diesen Arbeiten entgegen. Die jüngeren Düsseldorfer Landschafter zeigen sich ihres Heroen Andreas Achenbach, wenn sie auch in ganz anderer Weise schaffen, durchaus nicht unwürdig. — Dass in Düsseldorf eine größere Pietät gegen die Älteren und ihre Kunstanschauung herrscht als in München, hat seinen natürlichen Grund in dem Verhältnis zum Publikum. München hat den Weltmarkt hinter sich, seine Ausstellungen werden jährlich von Tausenden von Fremden aus allen Teilen des Reiches, aus allen Ländern besucht, dieses Publikum ist ein beständig wechselndes und bringt sehr verschiedene Ansichten mit, das einheimische Publikum ist teils zu groß, teils nimmt es zu wenig Anteil, als dass der Künstler beständig direkte Fühlung mit demselben hätte, sein engeres Publikum, mit dem er in laufender Verbindung steht, sind seine Kollegen. In Düsseldorf ist der Künstler mit dem Laienpublikum viel enger verflochten, die Kunst spielt in der gebildeten Gesellschaft Düsseldorfs und der umliegenden Städte, deren Einwohner nach Düsseldorf als der geistig regsameren Stadt blicken und kommen, eine viel größere Rolle. Die Ausstellungen werden von dem Publikum regelmäßig besucht, dasselbe hat seine festen Kunstanschauungen und vermag dieselben nicht so leicht zu ändern, wie das Künstlerpublikum in München, da es dazu der Kunst wieder zu fern steht. So hat der Künstler in Düsseldorf sein Stammpublikum, und dieses ist außerdem sein bedeutendster Käufer, Grund genug, dass hier am Niederrhein das Publikum eine Macht ist, welche die Kunstentwicklung Düsseldorfs wirksam beeinflussen kann. Diese Ausstellung hat auch wieder dargethan, dass Düsseldorf ein vorzüglicher Kunstmarkt ist. Es ist eine verhältnismäßig große Anzahl Bilder verkauft worden. Nachdem die hiesige Künstlerschaft zwei Delegirte nach Berlin geschickt hatte, sind auch die Raumverhältnisse bei der dortigen Ausstellung in befriedigender Weise geordnet worden, die Düsseldorfer erhalten zur Gesamtausstellung ihrer besseren Werke einen Mittelsaal. — Das zweite künstlerische Ereignis war eine *Sammelausstellung von Eduard Kämpffer*. Dieselbe war in dem vorzüglich beleuchteten oberen Raume in der Ausstellung von Eduard Schulte veranstaltet. Die Hauptstücke bildeten die soeben vollendeten großen dekorativen Gemälde aus der Sage vom Grafen von Gleichen für das Rathaus in Erfurt, deren Kartons schon bei ihrer vorjährigen Ausstellung in der Kunsthalle Aufsehen erregt hatten. Düsseldorf steht jetzt unter dem Zeichen der Caseinfarbe, auch diese Gemälde sind in dieser Technik ausgeführt. In der Kämpffer-Ausstellung trat vor allem der eminente Zeichner hervor, wohl das Beste sind seine Studien nach wilden Tieren; ich glaube nicht, dass es einen zweiten Künstler giebt, der das Geschleicht der wilden Katzen so dämonisch wild, so Charakter von Auge und Zahn durch jeden Muskel bis zur Tatze wiedergeben vermag. Kämpffer hat Düsseldorf verlassen, um nach München überzusiedeln; das ist ein großer Verlust für uns; seine Sammelausstellung hat uns noch einmal gezeigt, was wir an ihm besaßen.

A. R. *Aus Berliner Kunstausstellungen.* Die Kunsthandlung von *Eduard Schulte*, die demnächst in die Parterreräume des von Schinkel erbauten, gräflich Redernschen Palais Unter den Linden 1 übersiedeln wird, hat noch kurz vor Eröffnung der großen internationalen Kunstausstellung das Interesse der Berliner Kunstfreunde dadurch erregt, dass sie ein sogenanntes Sensationsbild, das zugleich durch Format, Inhalt und ausländische Herkunft reizt, mit einer Sammelausstellung von Werken eines durch die Ausschreitungen seiner Phantasie und durch die wunderlichen Launen seiner Palette und seines Pinsels schnell bekannt gewordenen Künstlers ihrem Publikum vorgeführt hat. Das auf großer Leinewand ausgeführte „Sensationsbild" führt den Titel: „Das unterbrochene Duell". Es ist ein Werk des in Rom lebenden und vermutlich auch in der dortigen spanischen Künstlerkolonie ausgebildeten Spaniers *José Garnelo*, eines erst 24jährigen Malers, der den Drang in sich fühlte, durch ein Kolossalgemälde mit einer dramatisch zugespitzten Szene aus dem Leben der modernen römischen Gesellschaft mit einem

Schlage ein berühmter Mann zu werden. Seine zeichnerische und koloristische Virtuosität ist so groß, dass man bei den gegenwärtig bekannten Mitteln der Malerei nicht mehr fordern kann. Das Raffinement in der Gegenüberstellung der um die beiden Duellanten vereinigten Gruppen, in der auf die Sinne wirkenden Nachbildung aller Einzelheiten kann nicht mehr übertroffen werden, weil auch die Augenblicksphotographie über die hier erreichte Fixirung von Bewegungen nicht hinausgehen kann. Die Toiletten der beiden Damen, die vielleicht auf einem Balle beim Morgengrauen die Kunde von dem um ihretwillen bevorstehenden Zweikampfe in einem Gehölz vor den Thoren erhalten haben, der mit Kot bespritzte Rock des Bedienten, die Equipage, die die Damen und einen älteren Herrn mitgeführt, ein auf den Boden gefallener Spitzenshawl — das sind alles Kunststücke malerischer Technik; aber dieses große koloristische Können ist an einen Gegenstand verschwendet worden, der nur auf dem Niveau einer Illustration zu dem Schlußkapitel einer Novelle steht. — Die Sammelausstellung umfaßt so ziemlich alles, was der excentrische Münchener Künstler *Franz Stuck* in vier oder fünf Jahren geschaffen hat. Er weiß mit allen Mitteln der bildenden Kunst umzugehen. Er malt in allen Farben, zeichnet, radirt und modellirt, beschäftigt sich gern mit architektonischen Phantasien, und er wird sicherlich auch schon Gedichte gemacht, vielleicht auch Dramen geschrieben haben. Dem großen Publikum ist er durch seine Zeichnungen für illustrirte Blätter, durch seine Umrahmungen und Titelblätter für die Plakate und Kataloge der Münchener Kunstausstellungen und durch seine 1889 und 1890 in München ausgestellten Bilder „Der Wächter des Paradieses" und „Luzifer" bekannt geworden. Diese beiden Gemälde bilden mit etwa dreißig anderen und zahlreichen Zeichnungen, Radirungen und zwei plastischen Arbeiten den Inhalt der Schulteschen Ausstellung. Stuck bewegt sich in der Richtung von Böcklin und Max Klinger. Er liebt das Phantastische, Gespensterhafte, Grillige und gefällt sich besonders in der Schilderung des Lebens der Elementargötter und Waldmenschen, mit denen die Phantasie der Alten ihre Haine bevölkert hat: Faune und Nymphen, Kentauren und Kentaurinnen im Liebesspiel und im Kampf oder sich in wollüstigem Genießen im Grase wälzend. Diesen phantastischen Wesen entspricht die Stimmung der Landschaft, die meist in einen grauen, schummrigen Dunst getaucht ist. Eine andere Gruppe von Gemälden behandelt Stoffe aus der Legende, der griechischen und germanischen Sage: die Vertreibung des ersten Menschenpaares aus dem Paradiese, Ödipus vor der Sphinx, die wilde Jagd u. dgl. m. — Im Künstlerverein ist die große „Löwenschlacht" Ramses II. gegen die Hethiter von dem in Wien lebenden Mecklenburger *Karl Oderich* ausgestellt, die im vorigen Jahrgange der Kunstchronik (S. 493 ff.) eingehend besprochen worden ist. Die vom Künstler angewendete Technik — es scheint nicht reine Wasserfarbenmalerei zu sein, sondern eine Verbindung von Aquarell, Tempera und vermutlich auch Öl — hat sich nicht bewährt, da die Farbenschicht schon zahlreiche Risse und Sprünge zeigt.

y. — *Salzburger Kunstausstellung.* Das Salzburger Künstlerhaus versendet soeben Einladungen zur Beschickung der diesjährigen siebenten Jahresausstellung von Kunstwerken aller Nationen. Die Ausstellung wird am 15. Juni d. J. eröffnet und währt bis 30. September. Bedeutende Künstler des In- und Auslandes haben bereits ihre Beteiligung angemeldet.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

.°. *Die Ausgrabungen in Delphi.* Nach dem Gesetzentwurfe, den die griechische Regierung dem Parlamente über ihre Vereinbarung mit Frankreich vorgelegt hat, verpflichten sich die Franzosen, den Einwohnern der auf den Trümmern des alten Delphi erbauten Dorfes Castri, dessen Häuser geräumt werden müssen, eine Entschädigung von 60000 Drachmen zu zahlen. Im übrigen ist der Vertrag ähnlich wie der mit der deutschen Reichsregierung abgeschlossene hinsichtlich der Ausgrabungen in Olympia. Die Franzosen erwerben das Recht, in dem ganzen Distrikt Ausgrabungen anzustellen. Alles, was gefunden wird, wird Eigentum des griechischen Volkes; nur behalten die Franzosen für fünf Jahre das Recht, Abformungen davon zu machen, und es wird ihnen der Vorrang in der Veröffentlichung der Ausgrabungsergebnisse vorbehalten. Nach Schluss der Ausgrabung fällt das ganze Land an die griechische Regierung.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

• In der *Katakombe der Heiligen Petrus und Marcellinus* vor Porta Labicana in Rom hat ein Mitglied des deutschen Kollegiums von Campo Santo, Herr Joseph Wilpert, an einem Deckengewölbe die Spuren interessanter *Malereien* entdeckt und aufgenommen, welche fünf viereckige, in Kreuzesform zusammengestellte, und fünf runde Felder füllen. In den viereckigen Feldern bemerkt man u. a. eine Darstellung der Verkündigung, als bisher in den Katakomben noch nie mit Sicherheit nachgewiesenes Unikum. Man setzt die Bilder in die Mitte oder in die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts.

y. *Die Düsseldorfer Kunsthalle* hatte im letzten Geschäftsjahr eine Einnahme von 22051 M. und eine Ausgabe von 16923 M. Der Überschuss von 5128 M. wird satzungsgemäß zur Hälfte dem Verein Düsseldorfer Künstler zu gegenseitiger Unterstützung und Hilfe, zur anderen Hälfte zum Ankauf von Bildern für die städtische Gemäldegalerie verwandt.

.°. *Die für Königsberg bestimmte 10 Fuß hohe Statue des Herzogs Albrecht von Preußen* ist nach dem Modell des Professors *F. Reusch* in Königsberg von der Gießerei der Aktiengesellschaft vorm. Schaeffer und Walcker in Bronzeguss ausgeführt worden. Sie wird vor der Universität, die aus dem von Herzog Albrecht 1544 gestifteten Collegium Albertinum hervorgegangen ist, ihren Aufstellungsort finden.

.°. *Die preußische Staatsregierung* beabsichtigt, wie die „Nordd. Allg. Zeitg." mitteilt, ein Werk herauszugeben, das einen Überblick über alle Arbeiten der Malerei und Plastik gewähren soll, die im Auftrage des Staats von deutschen Künstlern geschaffen worden sind.

.°. *Für ein Parlamentsgebäude in Bern* haben die Architekten *Blumtschli* und *Auer* einen Entwurf ausgearbeitet, zu dessen Beurteilung der Bundesrat eine Kommission zusammenberufen hat, zu der aus Deutschland Baurat Wallot hinzugezogen worden ist.

.°. *Zu Ehren des Direktors des Germanischen Museums in Nürnberg, F. von Essenwein,* sollte aus Anlass seines fünfundzwanzigjährigen Jubiläums seine Büste im Museum aufgestellt werden. Er hat jedoch gebeten, davon Abstand zu nehmen. Deshalb sollen die zu diesem Zweck gesammelten Beiträge ihm zur Verwendung für das Museum zur Verfügung gestellt werden.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Hengasse 56. KÖLN Kaiser-Wilhelmring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 25. 7. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 50 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE JAHRESAUSSTELLUNG IM WIENER KÜNSTLERHAUSE.

(Schluss.)

Die Ernüchterung nach der übersättigten Farbenlust steht, wie bereits angedeutet, in augenfälliger Wechselbeziehung zu dem Inhalte der Darstellungen; es sind vorwiegend elegische Stimmungsbilder, Szenen, die uns zum Herzen sprechen und unsere Teilnahme herausfordern. *Marianne Stokes*, eine deutsche Künstlerin, welche gegenwärtig in England lebt, hat die Ausstellung wieder mit einem derartigen Bilde beschickt. Das kleine Brüderchen sitzt weinend am Sarge der Schwester. „Musst nun alleine spielen, dein Schwesterchen ist im Himmel", sagt ganz bezeichnend der Katalog. Das im grauvioletten Ton gehaltene Gemälde übt einen ganz eigenartigen Zauber auf den Beschauer aus, man wird unwillkürlich durch den Inhalt zu längerem Verweilen vor demselben aufgefordert. Im Gegensatze zu diesen Bildern ernster Seelenstimmung stehen die farbenlustigen Bauernbilder der älteren Richtung, wie sie *Blume-Siebert*, *Rau*, *Math. Schmid* und *Defregger* ausgestellt haben; bei dem ersteren ist ein alter Dorfhausirer der Mittelpunkt einer launigen Szene, bei M. Schmid neckt der Bursche eine auf der Ofenbank schlafende Dorfschöne mit dem Strohhalm, und Defregger führt uns in eine mit Touristen verschiedenster Art vollgepfropfte „Sennhütte bei Regenwetter".

Während die meisten Wiener Genremaler, namentlich die älteren, sich mit kleinen szenischen Darstellungen, oft nur mit einzelnen Gestalten begnügen — ganz reizende Bildchen dieser Art finden wir z. B. von *Probst*, *Gisela*, *Hamza*, *Zewy* u. a. — greifen die jüngeren weiter aus und suchen sowohl in der Malerei als auch in den Vorwürfen Fühlung mit auswärtigen Mustern. So tritt der talentvolle *A. Hirschl* auch heuer wieder mit einem Bilde auf, das mit seinem sorgfältigen Detailstudium und dem außergewöhnlichen Inhalt auffällt. Ein Hochzeitszug aus antiker Zeit wandelt an uns vorüber mit zahlreichen sorgfältig geputzten Gestalten, die jede einzeln sich fast zu plastisch aus dem Gemälde herausheben. Die Farbe ist auffällig trocken, und der Künstler scheint auch darin sich den Präsidenten der Londoner Akademie, Leighton, zum Vorbilde genommen zu haben. Eine Spezialität auf unseren Ausstellungen sind seit einiger Zeit die Reiterbilder des neuestens vielbeschäftigten *Thad. Ajdukiewicz*, von welchem diesmal besonders die Gemälde mit Sr. Majestät dem Kaiser und die des Erzherzogs Albrecht hervorzuheben sind. Der Vortrag des Künstlers ist salonfähig glatt, fesselt aber durch die Klarheit der Farbe und den Glanz des Lichtes. Derberer Natur sind die Pferdemodelle, welche *Jul. Blaas* zu seinen Bildern wählt; sein „Schneepflug im bayerischen Hochgebirge" zeigt uns eine Schar Pinzgauer bei schwerer Arbeit in trefflich bewegter Szenerie.

Es fällt auf, dass die ziemlich zahlreich vorhandenen religiösen Bilder ausschließlich den älteren Traditionen folgen; Gebhardt und Uhde haben keinen oder nur geringen Anteil daran. Wir nennen das tief empfundene Bild von *L. Löfftz*: „Der Leichnam Christi", *Kellers* „Töchterlein des Jairus", beide der Münchener Pinakothek gehörend; dann *L. Lerchs* „Pietà" und eine grössere Komposition von

Jul. Schmid: „Lasset die Kindlein zu mir kommen", welche mit dem Reichelpreis ausgezeichnet wurde.

Wie in der figürlichen Malerei einzelnes durch tieferen geistigen Gehalt hervorragt und uns ein längeres Verweilen gebietet, so begegnen uns diesmal auch in der Landschaft manche Bilder, die in ihrer künstlerischen Physiognomie mehr sagen, als bloße Naturausschnitte es vermögen; obenan steht hierin *E. Schindlers* landschaftliche Dichtung, welche mit „Pax" bezeichnet ist. Dem Frieden, und zwar dem ewigen Frieden ist das Bild geweiht; es zeigt uns eine Gräberstätte in einem abgeschiedenen Winkel der Erde. Steil fallen die Felswände herab, der Himmel trauert über diesem einsamen Totengarten, bleischwer lagern die Wolken darüber. Der Wanderer, der vom heutigen Syrakus seine Schritte nach der alten Achradina lenkt, stößt auf steinigem Pfad zu der berühmten Latomia Capuccini, dem alten Steinbruche, wo die zehntausend Athener geschmachtet haben sollen, auf eine solche Szenerie. Ein kleines Kloster hat sich heute oben angesiedelt, während in der Tiefe zwischen den steilen Felswänden ein Garten und auch die Grabstätten der Mönche sich gebettet haben: so ähnlich das Bild Schindlers. Eine tausendjährige Vergangenheit hat diese geweihte Stätte hinter sich; die verschieden geformten Denksteine bezeugen dies; ein paar Cypressen ragen zum Himmel auf, daneben andere spärliche Vegetation, die Gräberplatten malerisch umsäumend. Ein Mönch zündet Kerzen auf einem alten Grabe an, sonst ist's ringsum öde und stille, und nur die Steine erzählen von einstigem Leben, aber zugleich von dessen Vergänglichkeit. Schindler, der bisher nur kleinere Veduten, zumeist aus dem Karstgebiete zur Ausstellung gebracht, hat mit dieser ersten größeren Arbeit einen bedeutenden Wurf gethan und gezeigt, dass er das Naturmotiv künstlerisch zu gestalten versteht und auch über die nötigen technischen Mittel verfügt, ein Landschaftsbild durch Stimmung poetisch zu verklären. — *Osw. Achenbach*, der Großmeister auf diesem Gebiete, variirt seine rühmlich bekannten landschaftlichen Themen von Neapel und Rom; seine drei Bilder: „Colosseum", „Capri", „An der Straße nach Pompeji" zeigen den Meister in der gewohnten Virtuosität. Mit seiner vollendeten Technik schlägt er ab und zu freilich koloristische Motive an, mit denen jeder andere kläglich Schiffbruch leiden würde. Einem Sarasate und Vieuxtemps darf eben nicht jeder nachspielen, es sei denn, er gehe mühvoll nach seinem Können zu Werke, wie unser *Robert Russ*, der übrigens ein so selbständiger Meister ist, dass ihm Achenbach als Vorbild nicht leicht gefährlich werden kann. Russ ist in den räumlich kleineren, mit Architektur gemischten Bildern weitaus glücklicher, als in den großen Alpenmotiven. Die letzteren sehen bei all' dem schönen Detail immer etwas leer und zerrissen aus. Als weitere landschaftliche Zierden der Ausstellung sind die Bilder von *Schönleber*, *Canal*, *Kameeke*, *Kallmorgen*, *Baisch*, *Schäffer* und *Darnaut* zu erwähnen. Von letzterem besonders ein stimmungsvolles Pratermotiv, ein reizendes Sommerbild an einem Bachufer.

Einen ganz bedeutsamen Aufschwung nimmt neuestens in Wien, wie dies auch die gegenwärtige Ausstellung bezeugt, die Pastellmalerei. Neben *Fröschls* zart durchgeistigten Bildnissen, darunter jene der Frau Erzherzogin Valerie, tritt *Clemens Pausinger* mit ganz brillanten Arbeiten auf den Plan. „Mamsell Nitouche" (Fr. Ilka Palmay) und eine uns unbekannte Schöne als „Yum-Yum" sind mit ebenso viel Geschmack wie Verve gezeichnet, desgleichen wissen *Mehoffer*, *Bunzl* und *Trentin* besonders Frauenschönheit mit der farbigen Wischkreide auf die Fläche zu zaubern. Reizend durchgeführte Aquarellporträts sind auch diesmal von unserem Damentrifolium: *J. Sucoboda*, *C. Lehmann* und *Marie Muller* zu notiren; von letzterer eine ganze Kollektion der schönsten Miniaturen. Im Landschaftlichen und in Architekturaufnahmen haben wir den bewährten Namen: *H. Wilt*, *H. Tomek*, *Edm. Krenn*, *E. Oehme* und *H. Giesel* kein besonderes Lob beizufügen. Ein sehr hübsches Interieur bringt *Rika Schönn*.

Wenn wir erst am Schlusse zur Plastik gelangen, so sei damit nicht ausgesprochen, dass sie etwa auf der Ausstellung die letzte Stelle einnimmt. Im Gegenteil, sie ist so reich und vielseitig vertreten, wie noch selten und begrüßt den Besucher in ganz reizender Aufstellung sofort beim Betreten des Mittelraumes. Nahezu alle unsere bedeutenden Bildner der großen und kleinen Plastik sind mit guten Arbeiten vertreten. Ein lebenswarmer, malerischer Zug weht seit langem durch die Wiener Bildhauerateliers, und ein feinfühliger Realismus hat längst die akademische Strenge und Gebundenheit verdrängt, in der früher so manches Talent erstarrte. Die freiere Behandlung der Form hält sich aber durchweg noch in edlen, reinen, plastischen Grenzen und die malerischen Mittel werden lediglich zur feineren Durchgeistigung der Individualität herangezogen. Schon in der Porträtbüste hat sich in den letzten dreißig Jahren bei den Wiener Bildhauern ein

bedeutsamer Umschwung vollzogen. *Tilgner* hatte frühzeitig die alte Schule Bauers abgestreift und fasste die Natur von der individuellen Seite mit den Mitteln, wie sie ihm gelegen waren; ihm folgten andere, und selbst die strengeren Stilisten und Monumentalplastiker, die über Dresden nach Wien kamen, sprechen heute in edler Prosa deutlicher als ehedem in den steifen akademischen Jamben. — Tilgner hat diesmal das Modell eines kleinen Brunnens mit neckischen Amorinen ausgestellt, ein Werk voll Anmut und Zierlichkeit. In solch' heiterer, kleiner Plastik ist er so wenig der bestrittene Meister, wie im Porträt; in seiner Büste des vielgenannten Prinzen Lichtenstein ist Charakter und Ähnlichkeit frappirend wiedergegeben; der Prinz dürfte soeben eine fulminante Wahlrede vor Apostelmodellen Uhde's beendet haben, so siegesbewusst leuchtet sein Antlitz. — Ein größerer, ernsterer Zug geht durch *Weyrs* Dekorationsreliefs für das k. k. Hofmuseum, die Künste unter Karl VI. darstellend. Wir bemerken unter anderen die lebensvollen Gestalten Raphael Donners, Fischers v. Erlach etc. Ein plastisches Genrebild mit ganz reizvollem Effekt ist sodann desselben Künstlers Hochrelief mit der Sage vom „Stock im Eisen", welches in Erzguss das Thor des Equitablehouse am Stephansplatz schmücken wird. Mit viel Humor ausgestattete Kleinplastik in Bronze ist namentlich von *R. Kauffungen* zu notiren; desgleichen ein schöner Entwurf zu einem Grabdenkmal für den verstorbenen Psychiater Prof. Leidesdorf. Vorzügliche Arbeiten sind ferner das Wachsmodell einer Reiterstatuette des Grafen Jul. Andrassy von *Rud. Winder*, sowie die Idealstatuetten von *Kühne*, *Pendl* und *Otto König*. Im Porträt sind neben Tilgner besonders die Werke von *Schmidgruber*, *Klotz*, *König* und *Rathausky* hervorzuheben.

Schließlich haben wir dann noch einiger Modelle in großen Dimensionen zu gedenken, welche unseren Monumentalbauten als letzte Ausstattung zu gute kommen; so *Hoffmanns* Centaur und Amor, der mit seinem Kollegen die Außenstiege der k. k. Akademie der bildenden Künste zu schmücken bestimmt ist, dann *Scherpe's* schön erdachte Austria für den Kaiserjubiläumsbrunnen und von Idealplastik eine Lohengringruppe von *H. Bernhard*. Möge denn, nachdem wir mit der bildnerischen Ausstattung der Ringstraßenbauten so ziemlich zu Ende sind, die Entfaltung Großwiens recht bald auch den Bildhauerwerkstätten wieder neue Arbeit bringen; geschickte Hände sind genug vorhanden, es fehlen nur Aufträge, sie zu beschäftigen, um die schönen Erfolge der Wiener Plastik noch weiteren Steigerungen zuzuführen!

J. LANGL.

DIE STUTTGARTER INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG.

(Fortsetzung.)

Greifen wir aus der weiteren spanischen Schar ein paar Bilder heraus! *Juan Antonio Benlliure* führt uns harmlose ländliche Jugend in Eselbegleitung vor, *Sotinas* in „Flirtation" reiche genusskundige Lebewelt. Schade, dass der Günstling des Boudoirs die Beine so abscheulich krumm gestellt hat. Unsere Zeit ist darin freilich nicht so skrupulös, wie man in der Zeit der Kniehosen war; sie ist ungraziöser bei gleicher Frechheit. Es ist ein pikantes, gut charakterisirendes Bildchen. Es thut uns, nebenbei bemerkt, leid, dass von deutschen Meistern *Albert Keller* das feine Salonbild hier nicht besser vertritt. Sein „Mahl der Löwen", d. h. zweier junger Löwenhündchen, ermangelt der gewohnten koloristischen Feinheit und die zwei Lieblinge, wie ihre Hauptzuschauerin, der zu ihnen hingelagerte, auseinander gereckte Backfisch lassen auch nach Formen zu wünschen übrig. — Stimmungsvoll und eigentümlich wirkt *Serra's* „Das antike Ostia": von Moos und Flechten grüne Quadern der alten Hafenmauern, aus dem Wasser ragend, ein langer Marmorblock mit Kaiserinschrift und ein einzelnes Menschenkind darauf liegend — Vergangenheit, versunkene und gestürzte Pracht, grüne Sumpfeinsamkeit, Wasser und Himmel. Das Bild fällt auf und fesselt.

Die Spanier sind in der Kunst wieder im Aufgang und treten in das europäische Konzert ein. In Tönen und Farben wissen sie zu streichen und haben sich seit Fortuny und Sarasate neben die berühmtesten zeitgenössischen Virtuosen gestellt. Goya war künstlerisch entsprechend ihrem politischen Unabhängigkeitskrieg. Mit dem Krieg mit Marokko begann der Ansatz zu neuem Aufschwung auch in der Malerei. Möge diese sonstigem neuen Leben als Morgenrot vorangehen, wie sie einst den Niedergang spanischer Größe und spanischen Geistes gleich Abendrot verschönte!

Wenn wir die Reihe der italienischen Meister sehen, die da herüberkommen mit Ölbild und Aquarell, ganz modern, mit dem neuen realistischen Lebensbild und mit Landschaft, mit Marine, Architekturbild und Stillleben, dann müssen wir an die Eroberungen des italienischen Weines bei uns denken. Auch in ihrer Malerei ist Rotwein und Asti spumante,

und die Franzosen mögen sich nur vor diesen Konkurrenten in acht nehmen, die noch Naturweine geben. Und namentlich fällt auf, dass auch Häuslichkeit und ihr Glück in italienischen Bildern eine Rolle zu spielen beginnen und dass die Italiener sich darauf besinnen, dass sie Meer und Strand haben und mit Marinen dem Import vom Norden Konkurrenz machen können, wie längst bei uns mit Aalen und Langusten. *Ciardi* und *Fragiacomo* zeigen dies mit ihren Wasserbildern, *Milesi* jenes mit seinen beiden Bildern — dick und voll und so ansprechend von Farbe und Geschmack wie guter italienischer Rotwein — „Liebeserklärung des jungen Fischers" und „Häusliches Glück". Wer wird nicht hier, wie bei den anderen Darstellungen, an die Zeiten denken, wo Robert aus italienischem Landvolk und Fischern seine idealen Gestaltungen schuf! Im allgemeinen erklärt sich das sehr einfach. Damals sprach man auch malerisch in Vers und Reim und Strophen oder mindestens in poetischer Prosa; heut schildert man denselben Inhalt realistisch und charakterisirend in Prosa. Früher sahen wir den Fischer der Poesie, jetzt sehen wir den der Wirklichkeit mit seinen ungeheuren, vor Nässe schützenden Kothurnpantoffeln. Die vom „Windstoß" auseinander gejagten, nach Hause eilenden Weißnäherinnen *Rotta's*, die frischen Dirnen bei ihrer nassen Bückarbeit im „Reisfeld" *Tito's* in den sehr lebenswahren, aber nicht stilvollen Attituden gehören heiter, respektive auch drastisch dem neuen Genre an. — Die Taufe spielt in der Ausstellung eine besondere Rolle, hier etwas langweilig, dort interessanter, bei *Zezzos* aber für uns Deutsche informirend: wir sehen das Neugeborene in einem Glaskasten in die Kirche getragen, für unser Klima wahrlich nachahmenswert, wie sogleich weibliche Stimmen erklärt haben. Bei *Tiratelli* schreit gleichsam Erd und Himmel in Farben und Licht vor Vergnügen über den „Taufgang in der Ciocciaria". — *Laurenti* zeigt sich im Pastell als ein feiner psychologischer Meister. Um nur das Bild „In Gedanken" heraus zu greifen, so ist die junge Gärtnerstochter trefflich — eine Knospe, um die man bangt, ob sie nicht in Sehnsucht nach Höherem und in und durch Jugendunverstand zu früh zu Schaden kommt und gebrochen wird. Wir vergessen darüber ganz die prosaischen Blumentöpfe. Hier ist Geist wie der perlende Schaumweins. Möge derselbe nicht im Sinn des „Ersten Zweifels" bei der Kahnfahrt nach zweifelhafter Seite sich wenden, sondern im Schönen und Sittigen Triumphe feiern! Nennen wir nur noch *L. Nono* für sein schönes, stimmungsvolles „Beim Ave Maria" und den Sonntagmorgen. Wir können ja hier leider nicht jeden Meisters gedenken.

Meissonier mit einem Bildchen von 1863, *Carolus Duran* mit einem Porträt seiner Tochter bedürfen keines Kommentars. *Aublet* prunkt, wie bekannt, in Rosen und Frauen; es scheint, er legt es besonders darauf an, uns die Größe der Rosen im gelobten Lande Frankreich zu zeigen. *Duez'* Dame in Weiß mit grüner Jacke hat uns schon in München angeblickt, wie die aus München, mit Max' Affen, gütigst überlassene Madonna von *Dagnan-Bouveret* längst die Bemerkung veranlasst hat, dass Realismus und Mystik seltsam darin verbunden sind. Das Jesuskind leuchtet unter dem Umwurf, wie eine darunter geborgene brennende Laterne. Die zwanzig französischen Meister, die wir hier mustern, geben natürlich dem, der die französische Malerei nicht kennt, keinen Begriff von derselben. Am drastischsten thut dies nach gewisser Richtung *Gervex* mit seiner „Jury des Pariser Salons": die öden Ausstellungsräume, die Herren mit Cylindern, Überziehern und Regenschirmen, aber die Gesichter und Figuren gemalt — alle ganz bei der Sache und doch Porträts — in einer Charakteristik, einer Lebenswahrheit — und so französisch, so französisch, Gesichter, Benehmen, Gesten — es ist stupend! Und dabei Lebensgröße.

Was man dagegen an dem nackten Rücken des lebensgroßen Modells in der „Studie im Freien" von *Roll* besonders sehen soll, wissen wir nicht und der intime Vorgang von *Gérôme's* „Türkische Frauen im Bade" müsste bei dem doch nicht gewöhnlichen Anblick unsere Aufmerksamkeit viel mehr erregen, als dass wir nur denken, dass die Hauptperson sich sicherlich aus Frankreich hat importiren lassen. Bei *Monvels* „Halt! Front!" wundern wir uns, dass der Vater unverantwortlicherweise den beiden Jungens nicht abgewöhnt hat, die Füße so täppisch einwärts zu setzen — nur drollig für den, dem diese Sprösslinge nicht gehören. Und diese große Wiese für die zwei kleinen Knaben! Man vergisst allerdings das Bild nicht und es soll Scherz sein. Übergehen wir anderes und nennen wir nur noch das treffliche Austernbild von *G. Fouace*. Liebhaber von Austern fürchten sich davor, weil es sie reizt und diese Weichtiere so teuer sind. (Schluss folgt.)

KUNSTLITTERATUR.

x. — Die von *H. Holtzinger* bearbeitete dritte Auflage von *Burckhardts Geschichte der Renaissance in Italien* (Stuttgart, P. Neff) ist mit der jüngst erschienenen zehnten Liefe-

rung vollständig geworden. Die Zahl der Illustrationen hat sich gegen die zweite Auflage um 40 vermehrt. Wenn trotzdem und trotz der Vermehrung des Textes das Werk keine größere Bogenzahl aufweist, so erklärt sich dies aus der minder splendiden Einrichtung des Letternsatzes. Aus der Vorrede erhellt, dass Burckhardt selbst an einzelnen Stellen die besserne Hand angelegt und auch für Erweiterung des Inhalts gesorgt hat.

TODESFÄLLE.

*** *Der Kupferstecher Karl Becker* ist am 26. April im 64. Lebensjahre in Berlin gestorben, wo er auch am 31. August 1827 geboren worden war. Seit 1844 Schüler der Akademie, bildete er sich anfangs bei Buchhorn und später bei Mandel aus. Er hat zahlreiche Blätter, zumeist nach Werken neuerer Künstler, in Linienmanier und in Mezzotinto ausgeführt, u. a. einen Ecce homo nach A. Teschner, die Taubenverkäuferin nach J. Röder, die Personifikation Italiens nach W. v. Kaulbach, Christus auf dem Meere nach H. Richter. Seine letzte größere Arbeit war ein Stich nach Rubens' Auferweckung des Lazarus im Berliner Museum.

*** *Der Landschaftsmaler Karl Seiffert*, ein Schüler von E. Biermann, ist am 25. April zu Berlin im 82. Lebensjahre gestorben. Er hat die Motive zu seinen Landschaften zumeist in der Schweiz, in Tirol und Italien gesammelt. Die Berliner Nationalgalerie besitzt von ihm eine Ansicht des Inneren der blauen Grotte auf Capri.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Der Bildhauer Bernhard Roemer* in Berlin ist zum Nachfolger des verstorbenen Prof. Luersen in dessen Lehramt an der technischen Hochschule berufen worden. Er übernimmt den Unterricht im figürlichen und ornamentalen Modelliren.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

r. — *Die internationale Kunstausstellung in Berlin* ist am 1. Mai in überaus festlicher Weise eröffnet worden. Um 11 Uhr begannen sich die Räumlichkeiten des Ausstellungsparkes mit dem zahlreichen geladenen Publikum zu füllen. Im Kuppelsaale fand sich die ganze offizielle Welt der Reichshauptstadt zusammen: das diplomatische Korps (der französische Botschafter war nicht zugegen), die Minister, die Generalität, Abordnungen der städtischen Behörden, der Universität, der Akademie der Wissenschaften und der Hochschule für Musik. Sechsunddreißig junge Künstler in Heroldkostümen, welche die Wappen der auf der Ausstellung vertretenen Länder und Kunststädte trugen, nahmen mittlerweile zu beiden Seiten des Vorsaales Stellung. Im Kuppelsaale war ein Thron aufgerichtet. Zur Linken stand das diplomatische Korps, zur Rechten die zugehörigen Damen und die Vertreter der Presse. Etwas nach 12 Uhr fuhr der Kaiser in einem offenen sechsspännigen Wagen vor, dem eine halbe Schwadron Gardekürassiere voraufritt und folgte. Unmittelbar an diesen schloss sich der vierspännige Wagen der Kaiserin, an deren Seite die Kaiserin Friedrich saß. Sobald der Kaiser im Ausstellungsaale sichtbar wurde, begann die Berliner Liedertafel eine überaus wirksame Hymne, komponirt von Heinrich Hofmann. Direktor *A. v. Werner* hielt sodann eine Ansprache, in welcher er auf die Bedeutung des Tages hinwies und bemerkte, dass man das fünzigjährige Bestehen des Vereins der Berliner Künstler nicht würdiger begehen zu können geglaubt habe, als durch eine internationale Kunstausstellung. Redner erinnerte an die Eröffnung der Jubiläumsausstellung vor fünf Jahren und gedachte des Kaisers Wilhelm I., des damaligen Protektors der Ausstellung, des Kaisers Friedrich, und des vor wenigen Tagen in die Ewigkeit eingegangenen Feldmarschalls Grafen Moltke. Nach einem Willkommengruß an die fremden Künstler wie an die heimischen Kollegen richtete der Redner an Ihre Majestät die Kaiserin Friedrich die Bitte, als Protektorin die Ausstellung zu eröffnen. Die Kaiserin-Mutter überließ indes die Erfüllung dieser Formalität dem Kaiser Wilhelm, der alsdann mit einer an die hohe Protektorin der Ausstellung gerichteteu uud in einem Hoch auf diese endenden Ansprache die Ausstellung für eröffnet erklärte. Danach setzte sich der Zug mit dem Kaiser und den beiden Kaiserinnen an der Spitze unter Führung des Professors v. Werner in Bewegung, um die Ausstellungsräume zu durchwandern. Der Eröffnungsfeierlichkeit folgte das in der Speisehalle des Dreherschen Wirtshauses veranstaltete Festmahl, das an 300 Gäste vereinigte, darunter den Kultusminister *Graf von Zedlitz*, dessen Vorgänger Dr. *von Goßler*, verschiedene Abgesandte ausländischer Akademien, Österreicher, Belgier, Holländer, Spanier, Engländer, Ungarn, Dänen u. s. w. Das erste Hoch brachte A. v. Werner auf den Kaiser und auf die Kaiserin Friedrich aus. Derselbe Redner trank auf das Wohl der auswärtigen Künstler. Professor August v. Heyden dankte der Regierung für die Unterstützung des Ausstellungsunternehmens und brachte ein Hoch auf das preußische Kultusministerium und seinen jetzigen Chef, Grafen Zedlitz, und auf dessen Vorgänger, Minister v. Goßler aus. In einer formvollendeten und warm empfundenen Rede, welche wiederholt von stürmischem Beifall unterbrochen wurde, dankte Graf v. Zedlitz, der sich über die gemeinsamen Ideale der Kunst verbreitete und schließlich ein Hoch auf die Künstler aller Zeiten, aller Länder und aller Völker ausbrachte. Der Beifall nach dieser Rede wollte kein Ende nehmen. Der Schriftführer des Komitees, Architekt Hoffacker, feierte die Stadt Berlin mit einem Hoch, das der Bürgermeister der Stadt, Geheimrat Duncker, mit einem Hoch auf den Berliner Künstlerverein beantwortete. Darauf sprach im Namen der ungarischen Künstler Munkaczy, der mit warmer Anerkennung betonte, ein wie guter Platz in der Ausstellung seinen Landsleuten angewiesen worden, um Erhaltung solcher Gunst für die Zukunft bat und mit einem Hoch auf die deutsche Künstlerschaft endete. Darauf folgte ein mit unbeschreiblicher Begeisterung aufgenommener Trinkspruch des Staatsministers v. Goßler auf den Verein der Berliner Künstler und dessen Bestrebungen. Dann sprachen die Vertreter der holländischen, belgischen und skandinavischen Künstler. Indes die Wogen der Festfreude gingen bereits so hoch, dass nur die Nahesitzenden von den Ausführungen der Redner etwas profitiren konnten. Von dem herrlichsten Frühlingswetter begünstigt, nahm das Fest einen glänzenden Verlauf und endete erst bei tiefer Nacht.

A. R. *Die internationale Kunstausstellung in Berlin*, die der Verein Berliner Künstler zur Feier seines fünfzigjährigen Bestehens unternommen hat, nachdem der Senat der Akademie wegen des geringen Erfolges der vorjährigen Ausstellung den Beschluss gefasst, von einer Ausstellung im Jahre 1891 abzusehen, ist am 1. Mai mit großem militärischen Gepränge, in einer ungewöhnlich feierlichen Form in Gegenwart der hohen Protektorin, der Kaiserin Friedrich, vom Kaiser Wilhelm II. eröffnet worden. Wie wir schon früher mitgeteilt, hat das Innere des Landesausstellungsgebäudes eine große Umgestaltung erfahren, durch welche die Innenräume eigentlich erst für die günstige Ausstellung von Gemälden, Bildwerken u. s. w. brauchbar geworden sind. Insbesondere hat man durch An-

bringung von strahlenbrechenden Überdachungen mit hellen Stoffen eine sehr günstige Beleuchtung der Oberlichtsäle herbeigeführt, was besonders diejenigen schätzen werden, welche die vorjährige Kunstausstellung in München gesehen haben und jetzt einen großen Teil der dort gebotenen Gemälde in einem wesentlich besseren Lichte wiedersehen. Wichtiger ist die Thatsache, dass das Ausland sich über alle Erwartungen stark beteiligt hat, wenn wir von Frankreich absehen — Russland und Österreich erscheinen erst im Anfang Juni, — bei weitem reicher, als an den vier letzten internationalen Ausstellungen in München. Das gilt besonders von den Spaniern, Italienern, Polen, Böhmen, Ungarn, Engländern und den in Paris lebenden Amerikanern. Die Ungarn füllen allein einen der großen Säle der Mittelachse, den ersten. Sie haben das Beste ausgewählt, was ihre Malerei in dem letzten Jahrzehnt hervorgebracht, und dadurch ein höchst imponirendes Gesamtbild geschaffen. Am glänzendsten sind die Spanier vertreten, die zwei Säle mit Historienbildern großen Stiles und mit Genrebildern in ihrer bekannten, feinen Durchführung gefüllt haben. Es ist das erste Mal, dass man in Berlin eine richtige Vorstellung von der spanischen Malerei der Gegenwart erhält. Wohl ist ein großer Teil der ausländischen und Münchener Bilder, die auf den drei letzten Kunstausstellungen in München zu sehen waren, nach Berlin geschafft worden; aber trotz ihres zum Teil kolossalen Umfanges verschwinden sie fast unter der Menge von Neuheiten. Der Katalog erschien pünktlich am Tage der Eröffnung im Verlage des Vereins Berliner Künstler mit 175 auf besonderen Blättern gedruckten Abbildungen. Er weist 4579 laufende Nummern auf; doch dürfte sich die Zahl der bis jetzt vorhandenen Kunstwerke auf 5000 belaufen, das sind rund 2000 mehr, als am Eröffnungstage der Jubiläumsausstellung von 1886 im Kataloge verzeichnet waren. Die Räume des Hauptgebäudes haben deshalb auch nicht ausgereicht, und man hat ein Nebengebäude des Ausstellungsparks, die nach ihrer früheren Bestimmung sogenannte Maschinenhalle, hinzugezogen, die auch noch 5—600 Kunstwerke aufgenommen hat. In Anbetracht des ganz außergewöhnlichen Zusammenflusses von Einsendungen soll sich die Jury auch zu einer ganz ungewöhnlichen Strenge entschlossen haben, was durch die Gesamtphysiognomie der Ausstellung in erfreulicher Weise bestätigt wird. Zur Zeit, da diese Zeilen in den Druck gehen, ist eine vollständige Übersicht über das Vorhandene noch nicht möglich. So viel ist aber schon jetzt ersichtlich, dass noch keine in Deutschland veranstaltete, internationale Kunstausstellung einen so ausgedehnten Blick auf die gleichzeitige Kunstproduktion in Europa — allerdings mit Ausnahme der französischen — gestattet hat, wie die Jubiläumsausstellung des Vereins Berliner Künstler. — Zugleich ist auf dem Terrain des Ausstellungsparkes im olympischen Zeustempel ein neues Halbpanorama eröffnet worden, das die Einfahrt des Kaisers Wilhelm II. in den Bosporus bei seinem Besuche in Konstantinopel darstellt und von Prof. *Max Koch* im Verein mit seinem Vater *Karl Koch* und dem Marinemaler *Hans Bohrdt* ausgeführt worden ist.

* Das *Berliner Museum* hat außer dem schönen *J. Ruisdael*, von dem unser Korrespondent ausführlich berichtet, in letzter Zeit mehrere wertvolle Acquisitionen gemacht, über welche wir der Münch. Allg. Zeitg. folgende Bemerkungen entnehmen: „Ein Genrestück *Ter Borchs* hat unleugbare Vorzüge, befriedigt aber nicht vollkommen. Eine etwas flach und sorglos modellirte junge Dame sitzt an der Hinterwand eines hellen, holländischen Zimmers vor einem altertümlichen Spinett, während vorn eine andere, vom Beschauer abgewendet, den Bogen einer Viola da gamba führt. Das unkleidsame Kostüm der letzteren, insbesondere die weitbauschigen Ärmel, die noch einen Teil des Rückens verdecken, lassen ihre Figur ungraziös erscheinen. Stoff und Faltenwerk des weißlattassenen Untergewandes sind mit der diesem Niederländer eigenen Virtuosität behandelt; die allein in dem Interieur verwendeten zarten Farbenwerte ergeben eine vortreffliche Harmonie. An die Ter Borchs in Dresden und München darf man freilich nicht denken. — Eine kleine Tafel von *Rembrandt* — ein Orientale in bräunlichen Gewändern und roter Mütze sitzt, mit der Linken einen Stock gegen den Boden stemmend, sinnend in einem Lehnstuhl — ist ganz in den kostbarsten Goldton getaucht. Überaus fein sind Bart und Kleidung des Alten ausgeführt, die Hände dagegen nicht fertig gemalt. Frappirend wirkt das seitwärts von halber Höhe einfallende Licht, das, über die Gestalt hingleitend, auf dem linken Knie und Ärmel in stärkster Leuchtkraft aufgesammelt ist. Der Künstler giebt hier darüber Aufschluss, wie dergleichen zu erreichen ist, ohne dass die Fläche das Aussehen einer Reliefkarte erhält. Rembrandt als Erzieher der Pleinairisten! — Ein großes Stillleben von *Abraham van der Beyeren*, ein mit höchst delikater Technik gearbeitetes Potpourri von Seefischen und Krabben, schließt die kleine Novitätengalerie in erfreulicher Weise ab."

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

z. — *Die Friedrich-Eggers-Stiftung* in Berlin hat ihr diesjähriges Stipendium, im Betrage von 500 Mark, dem Maler *Ludwig Fahrenkrug* aus Berlin verliehen. Für das Jahr 1892 stehen 700 Mark zur Verfügung, worauf geeignete Bewerber unter Hinweis auf die Anzeige in der heutigen Nummer aufmerksam gemacht werden.

x. *Der französische Chauvinismus*, den man wohl als eine Art chronischer Hypertrophie des Patriotismus bezeichnen kann, treibt auch auf dem Gebiet der Kunst die lächerlichsten Blüten. Unlängst erst haben wir das Urteil eines tapferen französischen Kunstfreundes gelegentlich der Ausstellungsbeteiligung in Berlin zum besten gegeben und können heute eine beinahe noch drolligere Thatsache, die wir der Chronique des arts (vom 11. April) entnehmen, mitteilen. Ein französischer Kunstliebhaber der in Aix in der Provence einige Bilder deutschen Ursprungs sah, lässt sich folgendermaßen aus: Aix ist eine wahrhaft schätzbare Stadt, wo sich eine Menge der schönsten Werke finden, die noch der „Zuschreibung" d. h. der kunsthistorischen Etikettirung harren. Ein Mann wie Herr Bode könnte dort acht Tage lang weilen, ohne sich zu langweilen; allenthalben würde er aus seinem unergründlichen Repertorium ein paar Maler- oder Bildhauernamen heraus zu ziehen haben. In der Hoffnung, seine Ankunft hier erwarten zu dürfen, erlaube ich mir nun auf einige Werke der altdeutschen Schule hinzuweisen, die dem Museum und den Kirchen von Aix angehören. Meine Überraschung war nicht klein, diesen Werken dort zu begegnen, und ich habe sie so schlecht gesehen, dass ich einstweilen höchstens sehr fragliche Vermutungen über Entstehungszeit und Herkunft wagen könnte. Aber sicher ist, dass sie da sind, dass ihre Erhaltung außergewöhnlich ist und dass mehrere zu den bedeutendsten der deutschen Schule zählen, die man außerhalb Deutschlands sehen kann. Es giebt wohl auch im Museum zu Lyon eine Reihe deutscher Bilder von beträchtlichem Werte, Werke von Köln, Kolmar und Nürnberg, die ein Sammler dem Museum vermacht hat; aber da diese Bilder im Museum zu Lyon sind,

ist es unmöglich, sie dort zu sehen. Die Verwaltung, ohne Zweifel von edelmütigen patriotischen Bedenklichkeiten dazu bewogen, hat ihnen ihre Stelle unter dem Dache angewiesen, und wenn man um Erlaubnis bittet, sie näher zu besehen, so verweigert sie die Herbeischaffung einer Leiter, oder das Herabnehmen der Gemälde, indem sie wie zum Troste hinzufügt, dass die meisten dieser Bilder auf beiden Seiten bemalt sind, von denen die der Wand zugekehrte nicht die weniger interessante ist.

• *Explosion in Rom.* Durch die am 23. April morgens erfolgte Explosion des Pulver- und Dynamitmagazins beim Fort Bravetta in Rom hat die ewige Stadt an ihren Bauten und Kunstschätzen mannigfachen Schaden erlitten. Die St. Peterskirche hat zwar, soweit his jetzt festgestellt, nicht an der Konstruktion gelitten, doch sind viele Fenster zerstört, auch das Glasgemälde Spirito Santo über der Kathedrale Petri von Bernini; der Gesamtschaden beträgt 25000 Lire. Im Vatikan wurde der Hauptschaden gleichfalls an den Fenstern angerichtet; 500 bis 600 Scheiben sind zertrümmert, einige schöne Glasgemälde, speziell St. Peter und St. Paul, vom König Maximilian II. im Jahre 1859, St. Leo und St. Gregor, von Mager in München 1887 gestiftet, das Bildnis Pius' IX., ein Geschenk der Stadt Aachen, sind stark beschädigt, viele etruskische Vasen in der Bibliothek sind zerbrochen. Sonst ist an Kunstwerken kein Schaden angerichtet. Die Kirche und das Museum sind längst wieder geöffnet. — Die Basilika S. Paolo fuori le Mura wurde hart mitgenommen: das Dach wurde zum großen Teil abgetragen, zahlreiche steinerne Fensterrahmen und Glasmalereien der Fenster zerstört.

x. *Falsche Gemälde.* Zur Warnung aller Bilderliebhaber teilen wir eine neue Variation dieses alten Themas mit. Auf einer Rotterdamer Versteigerung befanden sich zwei Gemälde, welche besonders die Aufmerksamkeit auf sich zogen, das eine, den Raub der Sabinerinnen vorstellend, sollte ein van Dyck sein, das andere, David mit Bathseba, ein Tizian Vecellio; der mit der Versteigerung beauftragte Makler hatte zwar die Worte: „zugeschrieben dem" vor die Namen der beiden Meister im Katalog gesetzt, aber dennoch wurden für den sog. van Dyck 760 und für den ebenso zu bezeichnenden Tizian 2000 Gulden bezahlt. Diese beiden Gemälde haben eine eigentümliche Geschichte, welche den Kunstliebhabern zur Warnung dienen kann. Vor einigen Jahren kam ein alter Kunsthändler nach Rotterdam, der einige Zimmer mietete, in welchen er die mitgebrachten Gemälde aufstellte. Der Liebhaber, der später der Besitzer der beiden Gemälde wurde, besuchte den Kunsthändler, der ihm seine Sammlung zeigte und schließlich den hinter einem Vorhange verborgenen Tizian ans Tageslicht zog. Der für denselben sowie für den van Dyck geforderte Preis überstiegen jedoch die Kräfte des Rotterdamer Kunstliebhabers, was den Kunsthändler aber nicht hinderte, beide Stücke eines Tages in die Wohnung des ersteren bringen zu lassen, nur um zu sehen, wie sich dieselben neben den andern Gemälden ausnehmen würden und weil die Schatten- und Lichtverhältnisse daselbst so überaus günstig seien. Einige Tage später bekannte der Kunsthändler mit verschämtem Gesicht, dass er sich in augenblicklicher Geldverlegenheit befinde, und er hat deshalb um einen Vorschuss von 600 Gulden auf den Tizian und einen solchen von 250 Gulden auf den van Dyck, eine Bitte, die denn auch gewährt wurde, nachdem der Liebhaber einen teuren Eid hatte schwören müssen, dass er gegen Zurückbezahlung des Vorschusses die Stücke entweder ihm selbst oder seiner Witwe oder seinem Sohne zurückgeben müsse. Vor Notar und Zeugen wurde der Vertrag zu Papier gebracht, aber weder der Kunsthändler, noch dessen Witwe, noch dessen Sohn ließen sich jemals wieder blicken. Wie aber später der Erfolg zeigte, hatte der auf diese Weise Betrogene oder vielmehr dessen Erbe schließlich doch kein übles Geschäft gemacht, und man darf auch mit Sicherheit annehmen, dass, wenn die beiden Gemälde jemals wieder unter den Hammer gebracht werden sollten, sie dann ohne weiteres als echte Meisterstücke angepriesen werden dürften, da wohl nicht alle Liebhaber das Museum von Petershurg besucht haben und wissen werden, dass der echte, die Bathseba-Scene vorstellende Tizian sich dort befindet.

— tt. *Ulm.* Der Abbruch des Turmgerüstes am Münster ist jetzt so weit erfolgt, dass der Helm 52 m frei geworden ist. Da noch viele Nacharbeiten herzustellen sind, so wird in diesem Jahre nur noch um 10 m weiter abgerüstet und bis zur völligen Freilegung des ganzen Hauptturmes dürften wohl noch zwei his drei Jahre vergehen.

AUKTIONEN.

x. Am 25. Mai und folgende Tage kommt bei *Rudolf Bangel* in *Frankfurt a. M.* die Kunstsammlung Sr. Excellenz des Herrn Oberstbofmarschall Freiherrn *F. von Bose* zur Versteigerung. Diese enthält: Töpferarbeiten, Porzellan, Glas, Metall-, Holz- und Elfenbeinarbeiten, Uhren Dosen, Flacons, Kästchen, Möbel, Spiegel, Waffen, Stoffe, Teppiche, Gemälde, Miniaturen und Bücher. — Daran anschließend wird die Sammlung von Gemälden des Herrn *H. Baumgartner*, Privatier in München, und eine Kollektion von Kunstgegenständen, Antiquitäten, Münzen u. dgl. zur Auktion kommen. — Kataloge sind gratis und franco durch den Kunstauktionator Rudolf Bangel zu beziehen.

ZEITSCHRIFTEN.

Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen. 1891. Heft 2.
Einige Gedanken über die Lehr- und Wanderjahre Hans Holbeins d. J. Von Ed. Hia. — Bartolomé Ordoñez und Domenico Fancelli. Von C. Justi. — Zwei Cistercienserkirchen. Beitrag zur Geschichte der Anfänge des gotischen Stils. Von G. Dehio. — Correggio's Madonna von Casalmaggiore. Von H. Thode. — Eine Dürersche Handzeichnung. Von F. Friedländer.

Die Kunst für Alle. 1891. Heft 15.
Erinnerung an Max Michael. Von H. Heilerich. — Vor- und nachmärzliche Kunstkritik. Von R. v. Seidlitz.

The Magazine of Art. Mai 1891.
Current Art. The Royal Academy 1891. Von H. Spielmann. — Berkeley Castle. Von P. Fitzgerald. — The myth of the nightingale on greek vase-painting. Von J. E. Harrison. — The Royal Holloway College picture-gallery. Von W. Shaw-Sparrow. — The French revival of etching. Von F. Wedmore.

L'Art. N. 646.
Emile van Marcke de Lummen. Von E. Michel.

Zeitschrift d. bayer. Kunstgewerbevereins. 1891. Nr. 3. 4.
Mittelalterliche Wohnausstattung und Kleidertracht in Deutschland. Vortrag von Prof. Dr. F. F. Kreil. — Franz Keller-Leuzinger. Nekrolog. — Beilagen: Taf. 8. Ladeneinrichtung, entworfen von Gabr. Seidl. — Taf. 9. Wandaltärchen. Preisgekrönter Entwurf von C. Klonck, Prag. — Taf. 10. Gemälte Friese, entworfen von A. Müller, München. — Taf. 11. Thorbeschläge aus Graz. Ende des 17. Jahrhunderts. — Taf. 12. Prunkgefäße. — Taf. 13. Wandrelief, entworfen und ausgeführt von F. Krieger, München.

Hirths Formenschatz. 1891. Heft 4.
Taf. 49. Antike Wandmalereien aus Herculanum. — Taf. 50. Bacchantenzug, antike Marmorskulptur im Museo Nazionale in Neapel. — Taf. 51. Gotischer Schrank, deutsche Arbeit des 15. Jahrhunderts. — Taf. 52. Italienische Schaumünzen des 15. Jahrhunderts. Von Speranddio. — Taf. 53. Marmorgruppe des Christus und des Thomas. Von A. del Verrocchio. — Taf. 54. Der junge Tobias mit den drei Erzengeln. Von A. del Verrocchio. — Taf. 55. Madonna mit Heiligen Rochus und Franciscus. Von Giorgione. — Taf. 56. Gewandstudie zum Arm des Petrus im Abendmahl. Von Leonardo da Vinci. — Taf. 57. Selbstbildnis 1497—98. Von Albrecht Dürer. — Taf. 58. Bildnis der Jane Seymour. Von H. Holbein d. J. — Taf. 59. Das Christuskind mit Johannes und Engeln. Von Rubens. — Taf. 60. Schwebender Engel. Von Bordgheiano. — Taf. 61. Entwürfe zu Gartenanlagen und Fontänen. Von D. Marot. — Taf. 62. Ornements aux Jrisaux, „Traité du beau essentiel dans les arts." Von M. Marvye. — Taf. 63. Entwürfe zu Vasen. Von J. Ch. Delafosse. — Taf. 64. Venus und Cupido. Von F. Reynolds.

Zum 1. April 1892 hat die **Friedrich Eggers-Stiftung** zur Förderung der Künste und Kunstwissenschaften in Berlin über 700 Mark zu Stipendien nach Maßgabe folgender Paragraphen ihres Statuts zu verfügen:

§ 1. Der Zweck der Stiftung ist, zur Förderung der Kunst und Kunstwissenschaften beizutragen.

§ 2. Dieser Zweck (§ 1) soll erreicht werden durch Verleihung von Stipendien an solche, welche eine Kunst, eine kunstverwandte Technik oder Kunstwissenschaften erlernen oder betreiben, und zwar unter folgenden näheren Bestimmungen:

a. Der Stipendiat soll wenigstens ein Jahr auf der königlichen Kunst- oder Bau- oder Gewerbeakademie oder Universitat zu Berlin studirt haben.
b. Er soll sich durch eine hervorragende, nach seinen Leistungen auf seinem Berufsgebiete zu beurteilende Begabung auszeichnen.
c. Bei völliger Gleichberechtigung von Konkurranten sollen Mecklenburger einen Vorzug erhalten. —

§ 4. Für die specielle Verwendung des Stipendiums seitens des Stipendiaten ist in jedem besonderen Falle besondere Bestimmung zu treffen (beispielsweise zu einer Reise, zur Beschaffung anderweitiger Bildungs- und Unterrichtsmittel, zur Herausgabe kunstwissenschaftlicher oder Herstellung künstlerischer, namentlich monumentaler oder kunsttechnischer Werke u. s. w.), und dem Stipendiaten die bestimmte Verwendung aufzuerlegen.

§ 5. Der Minimalsatz eines Jahresstipendiums soll 500 Mark betragen. Die Verleihung eines Stipendiums an einen und denselben Stipendiaten für mehrere Jahre, sowie Verleihung mehrerer Stipendien in demselben Jahre an verschiedene Stipendiaten ist zulässig.

§ 6. Bei der Verleihung von Stipendien ist in erster Linie ein Wechsel dahin zu beobachten, dass nach einander

1) ein Kunstgelehrter,
2) ein Architekt,
3) ein Bildhauer,
4) ein Maler,
5) ein Kunstgewerbe-Beflissener

zum Bezug eines Stipendiums gelangt.

Geeignete Bewerber werden hierdurch aufgefordert, unter Bescheinigung ihrer Qualifikation ihre Anträge bis zum 1. Februar 1892 bei dem Kuratorium der Stiftung einzureichen.

Die Bewerbungen werden bei der gegenwärtigen Verleihung in nachstehender Reihenfolge der § 6 (oben) angegebenen Kategorien berücksichtigt: in erster Linie Nr. 2 und dann folgend Nr. 5. — 3. — 1. — 4.

Berlin, den 3. April 1891.

Das Kuratorium der Friedrich Eggers-Stiftung
Prof. Dr. M. Lazarus, NW. Königsplatz 5 p.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST
WIEN, Heugasse 58. KÖLN, Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 26. 21. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 6 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

WER IST REMBRANDT?

* Auch die Kunstgeschichte bekommt ihre Sensationslitteratur! Und Rembrandt regiert die Stunde! Nachdem er sich unter den Händen der mythischen Verfasser des Erzieherbuchs vom vorigen Jahre zu einem idealen Stern am großgermanischen Himmel abgeklärt hatte, zieht ihn jetzt ein Realist mit rauher Hand in die prosaische Amsterdamer Wirklichkeit herab und reißt ihm die letzte Hülle künstlerischen und menschlichen Wertes erbarmungslos vom Leibe.

Max Lautner heisst der Verfasser eines eben bei Max Müller (Kerns Verlag) in Breslau erschienenen Buches*), welches auf die an die Spitze seines Titels gestellte Frage „Wer ist Rembrandt?" die bündige Antwort erteilt: Er ist weder als Mensch das, wofür ihn die gegenwärtig herrschende Meinung hält, noch hat er alle die herrlichen Werke geschaffen, die man ihm zuschreibt! Gerade die berühmtesten darunter, — wir nennen von den Gemälden nur die „Anatomie des Dr. Tulp", die „Staalmeesters" und die „Nachtwache", von den Radirungen die „Landschaft mit den drei Bäumen" und das „Hundertguldenblatt", — sind vielmehr Werke seines großen, viel zu wenig geschätzten „Schülers" *Ferdinand Bol!*

Wir greifen uns verblüfft an den Kopf, wenn wir diese Behauptungen lesen. „Plumpe Mystifikation", — „Gelehrter Humbug", ruft vielleicht mancher. Der Autor des Buches war gefasst auf diese Dinge. „Ich stand", sagt er (S. 257), „am Anfange meiner Untersuchungen einem starken, wohlgefügten und durch die Zeit gleichsam geheiligten Bau der Kunstwissenschaft gegenüber, an dessen wohlgruppirten einzelnen Quadern zu rütteln als ein tollkühnes Unternehmen gelten konnte. Aber man hat schon an größere Dinge seinen Verstand gewagt und seine Hand gelegt, als an den durch historische Tradition überlieferten Autorbegriff eines Künstlers." Die Erkenntnis des Irrtums zwingt dazu, „einen Tempel niederzulegen, in welchem nur einem Götzen geopfert wurde."

Einem „Götzen" zunächst in menschlicher Beziehung. Denn die Nachforschungen der holländischen Archivgelehrten unserer Zeit haben, wie Lautner mit Recht betont, aufs unwiderleglichste dargethan, dass all die bekannten schlimmen Charaktereigenschaften und Lebensmomente, von welchen die alten Biographen Rembrandts uns erzählen, nicht nur keine Verleumdungen sind, wie man sich hatte getrösten wollen, sondern leider hinter der Wahrheit noch weit zurückbleiben. Ein derartiger Widerspruch zwischen dem Wesen des Künstlers und dem Geiste seiner Werke, wie man ihn annehmen müsste, wenn Schöpfungen von so tief ethischer Gesinnung, wie man sie dem Rembrandt zuschreibt, wirklich aus der Seele eines so niedrig handelnden Menschen geflossen wären: ein solcher Widerspruch, sagt Lautner, ist eine psychologische Unmöglichkeit. „Rembrandts Leben und Charakter ist der zureichende

*) Wer ist Rembrandt? Grundlagen zu einem Neubau der holländischen Kunstgeschichte. Mit 7 Tafeln in Photogravüre. VIII u. 470 S. 8. 1891. — Der Autor des Buches ist ein junger, in Breslau lebender Privatgelehrter, welcher in Berlin seine Studien absolvirt hat. Zur Vollendung des Buches hatte er sich der Munifizenz des Oberpräsidenten von Schlesien, Geh. Raths von Seydewitz, zu erfreuen.

und zwingende negative Beweis gegen seine Autorschaft" bei vielen ihm zugeschriebenen Bildern. Auch ist es undenkbar, dass Rembrandt gegen das Ende seines Lebens völlig mittellos und sogar bankrott hätte werden können, wenn er die vielen großen Historienbilder und Porträts, die man aus jenen Jahren von ihm besitzen will, wirklich gemalt und verkauft hätte.

Einem „Götzen" aber auch insofern, als der kritische Nachweis leicht zu führen ist, dass manche jener fälschlich dem Rembrandt vindizirten Gemälde ihm schon deshalb nicht angehören können, weil sie die deutliche *Bezeichnung* eines andern Künstlers, nämlich eben die des *Ferdinand Bol* tragen. Zur Erhärtung dieses Thatbestandes, in welchem nach unserer Ansicht der Schwerpunkt des objektiven Wertes von Lautners Arbeit liegt, führt uns der Autor auf fünf von den seinem Buche beigegebenen Tafeln eine große Anzahl von Bilderbezeichnungen mit Bols Namen vor, die er auf bisher dem Rembrandt zugeschriebenen Gemälden entdeckt hat und faksimile wiedergiebt. So u. a. die deutliche Aufschrift des Namens F. Bol auf der „Nachtwache" (Taf. IV, Nr. 17). Die Bezeichnungen — welche aus der Masse der von dem Autor gefundenen Namensaufschriften ausgewählt sind — werden ohne und mit Retouche wiedergegeben und zwar nach einem neuen Verstärkungsverfahren, welches die bisher unleserlichen Schriftzüge deutlich erkennbar macht. Merkwürdig — um nicht zu sagen verdächtig — ist die dabei sich ergebende Wahrnehmung, dass Bol seinen Namenszug *mehrfach* auf den Bildern anzubringen pflegte: eine Thatsache, aus welcher der Autor schließen will, „dass er einen bestimmten Grund gehabt haben müsse, welcher ihn dazu bewog, seine Bilder auf diese Weise unbedingt als die seinigen kenntlich zu machen" (S. 33).

Einen wichtigen Teil des Lautnerschen Buches bildet natürlich die Charakteristik seines zu verjüngtem Glanze kommenden Helden selbst. Ferdinand Bol, dessen Lebensdaten erst kürzlich durch Veth (Oud Holland VI, 1, 68 ff.) richtig gestellt worden sind, war ein geborener Dortrechter. Im Jahre 1616 wurde er in der dortigen reformirten Gemeinde getauft. Über den Verlauf seiner Jugend wissen wir wenig; doch ist es wahrscheinlich, dass der treffliche J. Gerrits Cuyp in Dortrecht (geb. 1594) sein Lehrer gewesen ist und dass dessen Technik und Naturwahrheit die Basis von Bols Kunst gebildet hat. Bol siedelte später nach Amsterdam über und erwarb dort 1652 das Bürgerrecht. 1653 verheiratete er sich mit Lysbeth Dell, aus einer angesehenen dortigen Familie, und lebte fortan in Amsterdam in angesehener Stellung, als ein vielbeschäftigter und sehr geschätzter Künstler. Schon 1649 erhielt er von den Regenten des Leprosenhauses den Auftrag, sie zu einem Gruppenbilde zu vereinigen. Scheltema preist dieses Werk als der Meisterhand Rembrandts würdig und Immerzeel sagt von einem der darauf befindlichen Porträts: „Es ist so vollkommen in Rembrandts Manier gemalt, dass man dasselbe, wenn man es einzeln sieht, nicht nur für das Werk dieses unvergleichlichen Malers selbst, sondern für eines seiner schönsten Meisterwerke halten muss." Und solche Gruppenbilder, sowie auch Einzelporträts, hat Bol in früheren wie in späteren Jahren in großer Zahl angefertigt; er ist auch anerkanntermassen ein sehr tüchtiger Historienmaler und Radirer gewesen. Gleichwohl war sein Leben wie seine Kunst bisher nur ganz oberflächlich bekannt. In Wahrheit aber haben wir in ihm, und nicht in Rembrandt, nach Lautners Ueberzeugung den eigentlichen Darsteller der religiösen und politischen Zeitgedanken seines Volkes zu erkennen, einen Künstler zwar von ganz realistischer Formengebung, völlig naturgetreu vornehmlich in seinen Porträts, dabei aber voll Empfindung und seelischem Feuer, einen Mann aus einem Guss, in dessen Werken die ernste und erhabene Stimmung seines Innern zu harmonisch gedämpftem, aber deshalb nur um so ergreifenderem Ausdrucke gelangt.

So viel für heute von dem ohne Zweifel ungewöhnlich interessanten und vortrefflich geschriebenen Lautnerschen Buch! Wir wollen dasselbe hier nicht kritisiren, sondern nur der Kunstwelt signalisiren, die ihm aus allen Kreisen der Forscher und Sammler, der Künstler und Liebhaber gewiss zahlreiche Leser zuführen wird. Wir wünschen ihm vor allem einen ernsten Beurteiler aus der rührigen Gruppe der jüngeren holländischen Gelehrten, denen wir so mannigfache wertvolle Beiträge zu der Künstlergeschichte ihres Vaterlandes verdanken. Möge dazu nun auch eine scharfe und vorurteilslose Kritik der Werke Rembrandts und Bols kommen: eine Kritik, die auf reicherer Autopsie beruht, als sie Lautner offenbar bis jetzt sich hat aneignen können, und die weder links noch rechts um die Gunst der Stimmführer des Tages buhlt, sondern einzig und allein die Wahrheit als Ziel vor Augen hat!

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN BERLIN.

I.

Es ist in unserer ausstellungswütigen Zeit gewiss eine bemerkenswerte Erscheinung, dass die Hauptstadt des deutschen Reiches, der Mittel- und Angelpunkt der europäischen Politik, zum ersten Male der Schauplatz einer internationalen Kunstausstellung geworden ist. Wohl hatte man es 1886 an Bemühungen nicht fehlen lassen, der Jubiläumsausstellung der Akademie ein internationales Gewand umzuhängen. Aber was damals erreicht worden ist, verhält sich zu dem jetzt Gelungenen wie der Schatten zum Licht. Auch in diesem Jahre handelt es sich um eine Jubelfeier, um eine festliche Veranstaltung zur Erinnerung an die am 19. Mai 1841 erfolgte Begründung des „Vereins Berliner Künstler". Aber über diese lokale Veranlassung ist das Unternehmen so schnell hinausgewachsen, dass der Gedenktag des „Vereins Berliner Künstler" und die von ihm veranstalteten Feste nur eine Nebenrolle im Verlaufe der Ausstellung spielen können. Die Thatkraft und das Selbstbewusstsein einer freien Korporation, die der neue preußische Kultusminister Graf v. Zedlitz-Trützschler in seiner Rede beim Festmahl am 1. Mai mit warmen Worten pries, haben hier in der That einen glänzenden Sieg errungen, freilich unterstützt durch das Ansehen des deutschen Reiches, das trotz der Erschütterungen der letzten Jahre, trotz aller Wirren und Irrnisse im Auslande noch nicht einen Schimmer verloren hat — weder an Liebe, noch an Hass und Abneigung. Eher hat es an Liebe gewonnen, dank den unablässigen Bemühungen des jugendkräftigen Kaisers, der durch sein gewinnendes Auftreten, die Hochherzigkeit seiner Gesinnung und seinen freimütigen Charakter viele Vorurteile vom Nordkap bis zum Goldenen Horn überwunden hat.

Vom Nordkap bis zum Goldenen Horn! Das ist auch die Linie, die wir auf der ersten internationalen Kunstausstellung von Norden nach Süden verfolgen können. Die Norweger zwar, die ihre Staffeleien bis an die äußerste Spitze ihrer wogenumbrandeten Küste tragen, sind uns längst vertraute Erscheinungen. Aber türkische Maler gehören selbst in einer Weltstadt wie Berlin zu den Seltenheiten. Wie man das strenge Verbot der Korans in Bezug auf menschliches Bildnis und Gleichnis mit geschickter Dialektik zu Gunsten der Photographie umgangen hat, so scheint man neuerdings auch den wirklichen Malern, den Nachahmern der Natur, nicht mehr mit einer Sure des Korans zu Leibe zu gehen. Schon vor vier Jahren haben wir eine Probe der malerischen Fertigkeit *Hamdy Bey's*, des Direktors der kaiserlichen Museen in Konstantinopel, gesehen, und in diesem Jahre hat er uns zwei seiner äußerst sorgsam, etwa in der Art von Gérôme und Wereschagin durchgeführten, nur im Kolorit etwas stumpferen Bilder geschickt, ein türkisches Interieur und eine Vorlesung aus dem Koran, die einen Platz im internationalen Saal des Hauptgebäudes erhalten hat.

Ungünstiger gestaltet sich das Gesamtbild unserer Kunstausstellung, wenn wir die Linie von Osten nach Westen ins Auge fassen. Hier fehlen die äußersten Pole, Frankreich und Russland, worin sich zugleich die gegenwärtige politische Konstellation widerspiegelt. Indessen hat Russland wenigstens nicht grundsätzlich abgelehnt, sondern seine Einsendungen nur bis zum 1. Juni hinausgeschoben. Dass es sich dabei auch nicht etwa um eine Kundgebung des Slaventums gegen den germanischen Geist handelt, beweist die Thatsache, dass sich polnische und böhmische Künstler sehr zahlreich und noch dazu mit Werken beteiligt haben, die uns sehr eindringlich und überzeugend vor Augen führen, dass insbesondere der polnische Kunstgeist nach langem Siechtum, nachdem man ihn schon für tot gehalten, zu einem Leben von urwüchsiger Kraft erwacht ist, eine Erscheinung, die in der neueren belletristischen Litteratur polnischer Zunge ihre Parallele findet. Wir denken dabei nicht an die beiden ersten Sterne polnischer Kunst, an *Jan Matejko*, der mit vier Geschichtsbildern und einem Bildnis vertreten ist, und an *Henri von Siemiradski*, der in Rom seine nationalen Eigentümlichkeiten fast abgestreift hat. Außer den zehn von diesen Koryphäen ausgestellten Bildern hat die polnische Abteilung, soweit der zur Zeit noch sehr unvollständige und überaus nachlässig redigirte Katalog Auskunft giebt, noch 143 Gemälde, Aquarelle, Pastelle, plastische Kunstwerke, Holzschnitte und Radirungen aufzuweisen, die sich auf etwa sechsundsiebzig Künstler verteilen. Das ist eine Zahl, die noch auf keiner fremden Ausstellung beisammen gewesen ist.

Bei einer so starken Beteiligung von Nationen, die uns Deutschen aus politischen und anderen Gründen nicht übermäßig freundlich gesinnt sind, ist das eigensinnige Fernbleiben der Franzosen mehr in ihrem als in unserem Interesse zu bedauern. Im

Angesichte des völlig unerwarteten Zuflusses von Kunstwerken aller Nationen wäre unsere Ausstellungskommission, deren rastlose Thätigkeit und zähe Energie nicht genug gerühmt werden können, sogar in die bitterste Verlegenheit geraten, wenn die Franzosen noch mit ihren großen Maschinen angerückt wären. Jeder verfügbare Raum ist besetzt. In den beiden großen Skulpturensälen, die rechts und links von der Kuppelhalle hinter dem Hauptportal neu eingerichtet und durch eine von Hoffacker erdachte, phantasievoll und edel komponirte Barockarchitektur mit der plastisch-architektonischen Ausstattung der Kuppelhalle in Einklang gebracht worden sind, ist eine solche Masse von Bildwerken zusammengepfercht, dass es schier als ein Wunder erscheint, wie es den Arrangeuren noch möglich gewesen ist, dazwischen Gruppen von Blattpflanzen, Ziersträuchern und tropischen Bäumen anzubringen, die dem Wald von Marmor-, Bronze- und Gipsstatuen erst die richtige Farbe geben. Dass die Zurückhaltung der Franzosen mehr in ihrem als in unserem Interesse zu beklagen ist, lehrt auch ein unbefangener Blick auf die französische Kunstentwicklung des letzten Jahrzehnts und die gleichzeitige der übrigen romanischen Nationen, der slavischen Völker, der Ungarn und der Skandinavier. — Böhmen, Polen, Ungarn, Dänen, Schweden, Norweger, Spanier, Italiener, Russen und Nordamerikaner sind so lange nach Paris, der Hochschule aller Künste, gewandert, bis sie mit der Schlauheit, die allen kräftig veranlagten, im Aufwärtsstreben begriffenen Rassen eigentümlich zu sein pflegt, den Franzosen alle ihre technischen Kunststücke, in der Malerei wie in der Bildhauerkunst, glücklich abgeguckt haben. Das ist immerhin ein Triumph für Frankreich oder vielmehr für Paris, der ihm nicht bestritten werden soll. Aber es scheint, dass Paris bereits auf einer abwärts führenden Linie angelangt, dass seine Stellung als Lehrerin der kunstübenden Menschheit ins Wanken geraten ist. Während sich die französische Malerei in zweifelhaften, kapriziösen Farbenexperimenten verzettelt, haben die Kunstjünger fremder Nationen, die in Paris ihre Lehrjahre durchgemacht oder dort noch leben, ihre den Franzosen abgewonnenen technischen Fertigkeiten teils nach dem heimischen Boden, der allein jeder schöpferischen Kraft dauerhafte Nahrung zuführt, übertragen, teils diese Fähigkeiten in den Dienst ihrer von nationalen Impulsen beherrschten Phantasie gestellt. Die Ungarn und die in Paris lebenden Nordamerikaner englischer und deutscher Abkunft sind die besten Zeugen für die Verarbeitung französischen Einflusses durch Stämme von starken nationalen Trieben. Die Überlegenheit der französischen Kunst über die des Auslandes ist überdies ein Dogma von noch so jungem Anfangsdatum, dass zwanzig Jahre politischer Parteiwirtschaft ausreichend genug sind, um eine Kunstübung, die kaum dreißig Jahre Ruhe zu ihrer Entwicklung gehabt hatte, wieder in Verwirrung und Ausartung zu bringen. Auch die französische Plastik der Gegenwart, die man mit Recht immer noch als die edelste und erfreulichste Blüte der französischen Kunst schätzt, hat nicht mehr die erzieherische Bedeutung wie früher. Schneller als in der Malerei ist das Gefühl für Wirklichkeit und der Sinn für Lebendigkeit in der Plastik das Gemeingut aller Nationen geworden, bei denen diese Kunst Würdigung, Pflege und materielles Gedeihen findet. Was die Franzosen für die monumentale, die dekorative und die Porträtbildnerei im großen gethan, das haben die Italiener, unabhängig von jenen, auf dem Gebiete der Kleinplastik, im Ausdruck des in kleinen Genrebildern festgehaltenen Lebens der Gegenwart vollbracht. Wenn der vorhandene Kunstbesitz nicht hie und da doch Fäden erkennen ließe, die den Wirklichkeitssinn der Gegenwart mit dem der grauen Vorzeit verknüpfen, die von dem modernen Rom und Neapel nach Pompeji und Großgriechenland und von da nach Tanagra hinüberführen, so würde man glauben, dass der plastische Sinn der alten Ureinwohner des Landes nach langem Schlafe in den Nachkommen wie durch höhere Eingebung plötzlich wieder erwacht wäre. Wenn wir nach unserer Ausstellung urteilen dürfen, scheint es jedoch, als ob die italienische Kleinplastik in Bronze und Terrakotta ihre Rolle oder doch wenigstens ihre Anziehungskraft auf dem Kunstmarkte fast ebenso schnell ausgespielt hat wie die italienische Marmorplastik, die sich kaum von 1870—1878 in der Mode erhielt. In der Kleinplastik sind es gerade deutsche Künstler gewesen, die den Italienern ihre Keckheiten schnell abgesehen und sie dann, gestützt auf ihren größeren Reichtum an Phantasie, überboten haben. Wir erinnern nur an den in Rom lebenden *August Sommer*, der wieder seine humorvolle Bronzefigur „In der Not frisst der Teufel Fliegen“ ausgestellt hat, und an den Berliner *Fritz Zadow*. Die Italiener, deren Malerei sehr vielseitig und glänzend vertreten ist, haben sich nur mit etwa einem Dutzend von Bildwerken beteiligt, vielleicht weil die Massenproduktion dieser Bronzen und Terrakotten schließlich aus den Ausstellungen in die Kunstindustrie-Bazare

zu schnellem, freihändigem Verkauf flüchten musste, um ihr Leben zu fristen.

Gänzlich unvertreten sind die Franzosen gleichwohl nicht geblieben, trotz des Kleinmutes des Herrn Detaille, der sich durch eine Horde von Gassenbuben einschüchtern ließ. Es muss sogar rühmend anerkannt werden, dass sich gerade diejenigen — wir wissen freilich nicht, ob mittelbar oder unmittelbar — beteiligt haben, die während der wüsten Februartumulte in Paris erklärt hatten, dass sie ihr Wort nicht zurückziehen würden. Es sind *W. A. Bouguereau* mit einem religiösen Bild „Die Frauen am Grabe Christi", das freilich nicht zu den besten Schöpfungen seiner letzten Zeit gehört, der Tiermaler *Felix de Vuillefroy* und die Blumenmalerin *Madelaine Lemaire*. Was der Katalog noch sonst von „Werken französischer Künstler" unter dieser Überschrift verzeichnet, ist in Bezug auf die Namen und die Aussteller so zweifelhaft, dass man am besten thut, darauf kein Gewicht zu legen. Berlin wird sich ohne französische Kunst behelfen müssen, was es im Angesichte der überwältigenden Fülle von Kunsterzeugnissen der anderen fremden Nationen sehr leicht ertragen kann.

ADOLF ROSENBERG.

DIE SAMMLUNG BUCHNER IN BAMBERG.

Vor wenigen Wochen erschien, von *H. E. von Berlepsch* und *Fr. Weysser* in splendidester Ausstattung herausgegeben und illustrirt, der Katalog der Sammlung *Buchner* in Bamberg, einer Sammlung, die zu sehen nur wenigen Sterblichen bei Lebzeiten des Besitzers vergönnt war. Die Publikation [1]) kann man als ein Muster ähnlicher Arbeiten ansehen. Nicht nur dass der eine der Herausgeber ein wirklicher Kenner alter Kunst ist, dem wohl der Hauptanteil an den im allgemeinen mustergültigen Beschreibungen der Kunstwerke zugefallen ist, so waren beide als Künstler zugleich in der glücklichen Lage, den illustrativen Teil der Arbeit selbst zu übernehmen. So ist eine einheitliche Arbeit herausgekommen, der wir nur wenige an die Seite zu setzen wüßten. Die Freude an der schönen Publikation, die wir als einen Vorläufer dafür ansehen, dass die Sammlung zusammenbleiben und die Stadt Bamberg vielleicht ihre milde Hand aufthun würde, um diese Schätze ihrer einer Aufmunterung recht bedürftigen Sammlung oben auf dem Kloster einzuverleiben, hat leider eine jähe Trübung erfahren: die Sammlung wird Anfang Juni durch Rudolph Lepke's Kunstauktionshaus in Berlin versteigert werden. Damit kommt wieder eine der wenigen alten Sammlungen unter den Hammer, die nicht auf dem Kunstmarkt zusammengekauft, sondern in einer alten, reichen und prachtliebenden Stadt aus altem stolzen Besitz erwachsen ist. Entstanden zu einer Zeit, da in Bayreuth und Bamberg noch viel vorhanden und zu kaufen, als die Sucht alte Kunstsachen zu besitzen noch nicht Mode oder gar zur Narrheit geworden war, zusammengebracht von einem Manne, der ein gutes Auge und volles Verständnis für das wirklich Gute und Schöne hatte, giebt diese Kollektion so recht das Bild eines Sammlers der alten Schule. Buchner kaufte eben, was ihm gefiel, was er in seinem Heim gebrauchen konnte und was hineinpasste. Bevorzugt hat er dabei das 18. Jahrhundert, die Zeit, in der die Kleinkünste nach mancher Richtung auf der Höhe ihres Könnens standen, ohne hervorragende Erzeugnisse anderer Perioden auszuschließen.

Dies gilt namentlich von den Bildern, unter denen einige altdeutsche unter dem Namen *Cranach* und *Schäuffelein* gehen; auch einige vortreffliche Italiener finden sich neben der großen Menge zwar namenloser, aber zum Teil ausgezeichneter Gemälde.

Weitaus der größte Teil der 983 Nummern zählenden Sammlung gehört den Werken der Kleinkunst. Ausgezeichnet durch eine Anzahl schöner eingelegter und furnirter Stücke ist die Gruppe der Möbel, wobei wir in dem Verfertiger eines Zierschrankes den kurfürstlich Mainzer Hofschreiner *Ludwig Rohde* als einen tüchtigen Meister kennen lernen. Zahlreiche Kassetten in verschiedenster Ausstattung, bemalte und vergoldete Rokokomöbel — begehrte Ware der Sammler — Uhren jeglicher Art und Ausstattung, Schnitzereien in Holz und Elfenbein reihen sich an. Die kleinen zierlichen Geräte zum Handgebrauch, wie Dosen, Etuis, denen sich eine Fülle köstlicher Miniaturen anschließen, geben der Sammlung einen besonderen Reiz.

Den Glanzpunkt der Sammlung bilden aber die Erzeugnisse der Kunsttöpferei. Neben einer schönen Sammlung von Gläsern jeder Art — deutscher und Venezianer, emaillirter und geschliffener, weißer und farbiger — und einer kleinen Gruppe meist süddeutscher Fayencen, ragt das Porzellan hervor.

1) Katalog der Sammlung Buchner in Bamberg. Herausgegeben von H. E. v. Berlepsch und Fr. Weysser. — Mit 92 Illustrationen nach Federzeichnungen und Originalaufnahmen sowie 9 Tafeln in Heliogravüre. Ausgeführt von Dr. E. Albert & Co. Bamberg 1891, A. C. Buchner.

Offenbar hat der verstorbene Besitzer dieser Abteilung sein besonderes Interesse zugewandt, denn was hier vereinigt ist, sind alles Perlen, Stücke von höchster Schönheit und Vollendung. Namentlich sind eine große Menge von Meißener, Ludwigsburger, Frankenthaler und Höchster Figuren vorhanden, wie sie nur selten wieder auf den Kunstmarkt kommen dürften. Diese köstlichen Erzeugnisse der Plastik des 18. Jahrhunderts, die getrost mit den besten Terrakotten des Altertums konkurriren können, finden jetzt erst in Kreisen der ernsten Sammler ihre Würdigung, eine Würdigung, die sich vermutlich auch in den bei der Versteigerung zu erwartenden Preisen aussprechen wird. Unter den Porzellangeräten zeichnet sich vor allem eine Sèvresplatte aus, die zu den schönsten Erzeugnissen dieser Fabrik zählen dürfte.

So werden Kunstfreunde, Sammler und Museen jeder das Seine bei dieser Versteigerung finden. Und sieht man auch mit Bedauern wiederum eine Sammlung, die Liebe zur Kunst und Freude am Schönen geschaffen, auseinandergehn, sich in wenigen Stunden in alle Winde zerstreuen, was Sammeleifer in einer langen Reihe von Jahren zusammengebracht, so muss man sich damit trösten, dass alles seine Zeit hat, dass die einzelnen zerstreuten Stücke an anderen Orten als Samenkörner aufgehen, Früchte tragen und anderen Menschen Freude bereiten werden. Die Erinnerung aber an den trefflichen Sammler wird die schöne Publikation dauernd erhalten, für welche den Herausgebern daher doppelter Dank gebührt. *P.*

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Aus dem Museum zu Rennes in Frankreich* sind, wie der deutsche „Reichsanzeiger" bekannt macht, die nachstehend näher bezeichneten Gemälde entwendet worden: 1) David Teniers der Jüngere: Inneres einer Schenke mit Kartenspielern und Rauchern; auf Holz gemalt; 2) Francesco Primaticcio: Bacchuszug, auf Leinwand gemalt; 3) Annibale Carracci: Ruhe auf der Flucht nach Ägypten (die heil. Jungfrau, der heil. Joseph und das Jesuskind), auf Leinwand gemalte Landschaft mit Figuren; 4) Willem van Mieris: Bild auf Holz mit Namenszug und Datum, eine Dame bei der Toilette darstellend; im Vordergrunde Vase auf einem Fußgestell, im Hintergrunde männliche Figur mit breitrandigem Filzhut und Reiterstiefeln. Außerdem wird noch die Nachbildung einer goldenen Opferschale (patera), deren Original sich in Paris befindet, vermisst. Da es nicht ausgeschlossen ist, dass die Thäter versuchen, die gestohlenen Kunstgegenstände in Deutschland zu verwerten, so wird vor Ankauf dieser Gegenstände gewarnt.

P. R. *Kunstausstellung in Nürnberg.* Am 1. Juni wird die schon früher von uns kurz erwähnte Ausstellung von Werken Nürnberger Künstler, veranstaltet von der Gesellschaft Künstlerklause in Nürnberg, eröffnet werden. Der Regierungspräsident von Mittelfranken, Herr Ritter von Zenetti, hat das Ehrenpräsidium übernommen, der Bürgermeister von Nürnberg, Herr Freiherr von Stromer, die Stelle des zweiten Ehrenpräsidenten. Die Ausstellung verspricht ein höchst lebendiges und reiches Bild von der künstlerischen Kraft und Wirksamkeit zu geben, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten sowohl in Nürnberg selbst offenbarte, als auch von hier ausgehend an anderen Orten bethätigte, denn nicht nur die augenblicklich in Nürnberg thätigen Meister nehmen daran teil, sondern von nah und fern laufen Anmeldungen ein, sowohl von solchen, welche in Nürnberg geboren sind, aber anderswo den Kreis ihres Wirkens gefunden haben, als auch von solchen, welche durch eine mehr oder minder lange Thätigkeit zu Nürnberg in engere Beziehung getreten sind. Von den verstorbenen Meistern werden am besten Direktor *August von Kreling* und Professor *Karl Jäger* vertreten sein. Künstler und Kunstfreunde wetteifern miteinander, die Ausstellung mit gediegenen Arbeiten zu beschicken, und wir zweifeln nicht, dass selbst auf verwöhnte Besucher von Ausstellungen diese Nürnberger Kunstausstellung einen überraschenden Eindruck machen wird. — Die Ausstellungsräume, welche das Bayerische Gewerbemuseum in seinem Ausstellungsgebäude für Industrie und Handel zur Verfügung gestellt hat, erhalten ihre künstlerische Ausschmückung von dem auf dekorativem Gebiete bewährten Meister *Franz Brochier*, Professor der Königl. Kunstgewerbeschule in Nürnberg. Der Direktor derselben *Karl Hammer* hat den Entwurf zu dem reizvoll malerischen Plakat geliefert, welches demnächst in allen Städten des deutschen Landes die Freunde der Kunst auffordern wird, zu kommen und zu schauen, was die alte Kunststadt Nürnberg in unseren Tagen in der Kunst zu leisten vermag.

x. *Kunstausstellung in Agram.* In der herrlich gelegenen, durch Eisenbahnverbindungen allseits leicht zugänglichen kroatischen Hauptstadt Agram findet im Herbste dieses Jahres eine große land- und forstwirtschaftliche Ausstellung statt. Der Kunst- und Kunstgewerbeverein in Agram benützt diese Gelegenheit, um gleichzeitig eine Kunstausstellung zu veranstalten. Die Ausstellung wird in den eigens zu solchen Zwecken erbauten Räumen der königl. Gewerbeschule, in unmittelbarer Nähe der land- und forstwirtschaftlichen Ausstellung, abgehalten werden und vom 15. August bis 15. Oktober dauern. Die Ausstellung soll Werke der Malerei (auch architektonische Zeichnungen und Pläne), der Skulptur und des Kunstdruckes umfassen. Eine besondere Abteilung soll Photographien oder andere Reproduktionen von älteren kroatischen oder auf Kroatien bezüglichen Werken der bildenden Kunst und des Kunstgewerbes enthalten.

* Der *Münchener Kunstverein* hat eine zeitgemäße Umgestaltung und Verschönerung seines Lokals vorgenommen: unten dienen eine Anzahl mit lebendigen Blattpflanzen ausgestatteter Kabinette zur Aufnahme von Bildhauerwerken, oben eine Flucht von größeren und kleineren Salons mit gutem Oberlicht für die Gemäldeausstellungen. Die letzten Wochen brachten hier u. a. eine ganze Reihe von sehr interessanten Kollektivausstellungen zeitgenössischer Künstler. Zunächst eine große Sammlung von Werken *Trübners*, an die achtzig Bilder und Studien, welche diesen einzigen „Dunkelmaler" der modernsten Münchener Ära trefflich repräsentirten. Dann eine Ausstellung von Werken *Liebermanns*, dessen großes Bild „In den Dünen" für die Neue Pinakothek angekauft wurde, so dass nun auch er dort neben Uhde würdig vertreten ist. Endlich Ausstellungen der Radirungen und auch einiger Gemälde *Max Klingers*, sowie einer Anzahl von Werken *Franz Stucks* und des Grafen

Leopold Kalckreuth, welcher letztere unlängst von Weimar nach München übergesiedelt ist.

• *Die internationale Gemäldeausstellung in Stuttgart* wurde am 30. April geschlossen. Das finanzielle Ergebnis derselben ist ein über Erwarten gutes zu nennen; der Fremdenzufluss war ein namhafter.

• *Neuer Persischer Saal im Louvre.* Am 13. April erfolgte die offizielle Eröffnung des neuen Saales, durch welchen die von *M. Dieulafoy* und seiner Gattin von ihren Expeditionen heimgebrachten Sammlungen persischer Altertümer im Louvre kürzlich vermehrt worden sind. Außer einem Plane des Thronsaales des Artaxerxes Mnemon umfasst der Raum auf einem die Mitte einnehmenden Tische eine Nachbildung des Thronsaales, der Apadana, und an den Wänden herum die aus jenem Gebäude stammenden Säulenreste, Friese, Gesimsstücke, Fliesen, Skulpturtrümmer, außerdem landschaftliche Panoramen aus der Umgegend von Susa, seltene Münzen u. s. w.

x. — *Die keramische Ausstellung in Dresden* ist am 14. Mai in dem großen Saale des Gewerbehauses in feierlicher Weise eröffnet worden. Die Festrede hielt der Vorsitzende des Gewerbevereins, Gewerbeschuldirektor *Clauß*. Die Zahl der Aussteller beträgt gegen 140, darunter etwa 100 aus Sachsen, 20 aus den übrigen deutschen Landesteilen und ebensoviel aus Österreich.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

S. *Archäologische Gesellschaft in Berlin.* Märzsitzung. Herr *Diels* legte die neu gefundenen Fragmente der Euripideischen Antiope vor und besprach im Anschluss daran die Fabriciussche Karte von Theben. — Herr *B. Graef* sprach unter Vorlegung von Photographien der in Schinunt neugefundenen Metope und einzelner Köpfe aus den Metopen des Tempels Ebber den Zusammenhang zwischen der selinuntischen und aeginetischen Kunst, welchen die Übereinstimmung in Bewegung, Körperbildung, Tracht und Stil bezeugt. Die gemeinsame Wurzel beider Gruppen ist vielleicht in der altsikyonischen Schule zu suchen. — Herr *O. Rossbach*-Kiel, als Gast anwesend, sprach über Porträts aus hellenistischer Zeit und deutete einen Marmorkopf aus Herkulaneum (Comporetti und Petra XX 5) mit Hilfe von Münzen (Imhoof-Blumer, Porträtköpfe VI 25) auf Seleukos Nikator, eine in Rom gefundene Bronzestatue (Antike Denkmäler I 5) auf Alexander Balas und ein Marmorrelief des Britischen Museums aus Agrigent (Ancient marbles X, Taf. 32) auf Gelon II. und seine Gemahlin. — Herr *Curtius* wies aus Aristoteles' Verfassungsgeschichte nach, wie dieser im Einverständnis mit Thukydides aus den Festgebräuchen der Athesterien die südliche Lage der alten Stadt und die Nachbarschaft zwischen dem Dionysosheiligtum und dem königlichen Amthause gefolgert habe. Aus Aristoteles erhelle jetzt auch die Geschichte der attischen Grabgesetze, denn die Mittelstation zwischen Solon und Demetrios bilde der Areopag. Von Inschriften besprach der Vortragende den Volksbeschluss, der für die Zeit der großen Burgbauten, in welcher arge Diebstähle vorgekommen sein müssen, den raschen Bau einer Thorwache anordnet, und die auf ritterliche Spiele am Eleusinion bezüglichen Urkunden, in denen sich bis in die Römerzeit Erinnerungen an die Turniere erhalten haben, welche um die Ringmauer der Akropolis auf dem über 900 m langen Peripatos gehalten worden sind. — Herr *Furtwängler* legte zunächst Photographien einer zusammengehörigen Reihe von Trinkschalen der Sammlung Brantegham und einer Marmorstatue des Herrn Jakobsen-Kopenhagen — ein eilendes Mädchen mit segelartig sich bauschendem Gewande aus der Epoche des Phidias — vor und entwickelte dann *eine neue Deutung des Westgiebels des Parthenon.* Ausgehend von der einzig sicher zu benennenden Figur des Kekrops erklärte er mit Petersen die drei Frauen nebst dem Jüngling links für dessen Kinder. Das verlorene Gegenstück zu Kekrops kann nur Erechtheus gewesen sein, die drei Frauen rechts sind also seine Töchter: Oreithyia mit ihren beiden Söhnen Zetes und Kalais, Kreusa mit Jon und als dritte die geopferte Tochter, deren Name schwankt. Die Eckfiguren sind nicht Lokalgottheiten, wie man bisher nach den fälschlich Flussgötter benannten Eckfiguren des Zeustempels zu Olympia angenommen hat, sondern der links mit Athena eng verbundene Buzyges und seine Frau und rechts der dem Poseidon ebenso eng verbundene Butes mit Frau. Diese Figuren sind nicht als Richter in dem Streite der beiden Götter anwesend, sondern als Zeugen der Erschaffung der heiligen Wahrzeichen, denn diese und nicht einen Kampf stellt die Mittelgruppe vor.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

O. M. *Fächerpublikation.* Wenn man erwägt, welch sprühender Geist, welch reizvolles Linienspiel sich auf den kunstvollen Fächern, sowohl auf der Fassung als auf dem Blatt verbreitet, so wird man sich gewiss darüber wundern, dass noch niemals eine große und würdige Veröffentlichung über Fächer von ihrer künstlerischen Seite unternommen worden ist. Die bisher veranstalteten Publikationen dienen entweder den archäologischen Studien oder beschränken sich auf die Wiedergabe einer engen Gruppe oder verzichten durch ihr kleines Format und die mangelhafte Ausführung auf den großen Gewinn, welcher dem Kunstschaffen aus einer auf breiter Basis unter Inanhaltung der großen künstlerischen Prinzipien angelegten Veröffentlichung erwachsen wird. Dieses Ziel hat sich das Komitee der Deutschen Fächerausstellung in Karlsruhe gestellt. Es sind Unterhandlungen im Gange, Probeaufnahmen nach verschiedenen Prinzipien sind bereits gemacht und man hofft in wenig Wochen den Interessenten einen Prospekt und bei Eröffnung der Ausstellung den Besuchern eine erste Lieferung vorlegen zu können. Es ist begründete Aussicht vorhanden, dass der Verlag dieses Werkes einer Firma übertragen wird, die durch ihre bedeutenden künstlerischen Publikationen die beste Gewähr bietet, dass hier etwas Hervorragendes geschaffen wird und dabei alle neueren Fortschritte des Kunstdruckes zur Anwendung gelangen.

AUKTIONEN.

x. — *Frankfurter Kunstauktionen.* Bei *R. Baupel* in Frankfurt a. M. kommt am 27. Mai eine Sammlung Antiquitäten und Kunstgegenstände zur Versteigerung, ebendaselbst am 28. Mai eine Anzahl, Privatsammlungen entstammender Gemälde, vorwiegend neuerer und einiger älterer Meister.

ZEITSCHRIFTEN.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. 1891. Nr. 2.
Fund eines Bronzebeiles in Davos. Von J. Hauri. — Archäologisches aus dem alten Rhätien. Von Caviezel. — Ein merkwürdiger Fund. Von Dr. E v. Fellanberg. — Alamannische Grabfunde aus der Gegend von Kaiseraugst. Von J. Heierli. — Zu einer Inschrift aus Baulmes, Kanton Waadt. Von Dr. E. Egli. — Mittelalterlicher Kleiderschmuck. Von Dr. E. A. Stückelberg.

Bayerische Gewerbezeitung. 1891. Nr. 8.
Die Meerschaumschnitzerei zu Ruhla im Thüringerwald. W. Kellner.

Die graphischen Künste. 1891. Heft 2.
Giovanni Battista Meroni. Von C. v. Lützow. — M. v. Schwinds Kreuzwegstationen in Reichenhall. Von L. v. Fährich. — Meisterwerke niederländischer Maler in der Galerie Weber zu Hamburg. Von C. Woermann.

Chronik für vervielfältigende Kunst. 1891. Nr. 2 u. 3.
Über den Anteil Wolf Tänzis, II Springinklee's und A. Altdorfers an der Ehrenpforte Kaiser Maximilians I. Von W. Schmidt. — Bemerkungen zu dem Werke Ludwigs von Siegen. Von J. Springer. — Das Monotyp. Von S. R. Koehler. — Das Kupferstichwerk des Wilhelm Hondius. Von C. Hofstede de Groot.

Christliches Kunstblatt. 1891. No. 5.
Die religiöse Kunst in der internationalen Ausstellung in Stuttgart. — Die Stadtkirche zu Friedberg in Hessen. Von Rasch.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1891. Heft 2.
Seidenstickerei auf Leinen, deutsch, 14. Jahrhundert. Von Schnütgen. — Seligenthal bei Siegburg; die älteste Franziskanerkirche in Deutschland. Von W. Effmann. — Silberschale des 14. Jahrhunderts im Privatbesitz zu Köln. Von Schnütgen. — Zur Glockenkunde. Von W. Effmann.

Allgemeine Kunstchronik. 1891. Nr. 10.
St. Paul in Kärnten. Von P. v. Radics.

L'Art. Nr. 647. 1. Mai 1891.
Salon de 1891; La peinture au salon des Champs-Elysées. Von L. Benedite. — Exposition universelle de 1889; Cent ans de gravure (1789—1889). Von H. de Chennevières.

Die Kunst für Alle. 1891. Heft 16.
Ludwig Lesker 4. Von Friedr. Pecht. — Neue Meisterwerke von Nullink. Von A. Fitger.

Hirths Formenschatz. 1891. Heft 5.
Taf. 65. Pferdekopf, antike Bronze, im Museum zu Neapel. — Taf. 66—69. Ansicht und Details von der Grabkapelle des Kardinals Jakob von Portugal in San Miniato in Florenz. — Taf. 70. Brustbild eines Kriegers (P. Scipio). Von Verrocchio. — Taf. 71. Das Glück, als nacktes Weib dargestellt. Von Nicoletto da Modena. — Taf. 72. Phantasiebild Karls des Großen. Von A. Dürer. — Taf. 73. Bildnis des Sir Richard Southwell. Von H. Holbein d. J. — Taf. 74. Allegorische Darstellung der Hoffnung und der Gerechtigkeit. 1569. — Taf. 75. Zwei dekorative Gruppen von Genien. Von P. Farinatti. — Taf. 76. Bildnis der Helene Fourment. Von Rubens. — Taf. 77. Heil. Magdalena. Von C. Dolci. — Taf. 78. Landschaft mit Ruine. Originalradirung von Le Prince. — Taf. 79. Heil. Nikolaus. Originalradirung von M. J. Schmidt. — Taf. 80. Antike Münzen mit antikisirendem Encadrement. Stil Louis XVI. Kupferstich von P. A. Paris.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 407. 1. Mai 1891.
Alexandre Benoisy et les peintres du Bréviaire Grimani. Von P. Durrieu. — L'art arabe dans le Maghreb; Kairouan. Von Ary Renan. — Proportions comparatives de l'Homme et du Cheval. Von E. Dubousset. — Zoan Andrea et ses homonymes. Von Herzog von Rivoli und Chr. Ephrussi. — Antoine Pesne. (Forts.) Von P. Seidel.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Hengasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 27. 28. Mai.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 6 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

DIE STUTTGARTER INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG.

(Schluss.)

Die französischen Bilder haben großen Teils hier nur Station gemacht, um schon zu Anfang April nach Moskau zu gehen.

Van Aken, *Baertsoen*, *Bouree*, *Clays*, *Courtens*, *van Hove*, *Joors*, *van Leemputten*, *Le Mayeur*, *Nys*, *Schampheleer*, *Verhas* und *Jul. de Vriendt* vertreten Belgien. *Courtens'* „Goldner Regen", der Herbstblätterfall in der langen Allee, ist eins der bewundertsten Bilder der Ausstellung; ausgezeichnet sind seine „Barken bei Ebbe". *Van Hove's* schon bekanntes Triptychon „Schwarzkunst, Zauberei und Scholastik" lässt uns über die trefflichen, herben, mittelalterlichen Männergestalten ganz vergessen, wie raffinirt der junge leuchtende Leib der auf Zaubermale Untersuchten hingebreitet und der Effekt durch die Gegensätze von Kälte und Abgestorbenheit und Glut und Qual und Leben gesteigert ist. *Carl Nys* bringt es „im Atelier" fertig, dass wir Rot und Rot darin vergessen, um die Lebenswahrheit der drei Gestalten zu bewundern. *Clays* folgt in seinen schönen Marinen noch dem älteren bunteren Stile. Auch *Jul. de Vriendt* gehört noch der älteren Schule an, mit seinen Vorwürfen „Die heil. Cäcilie" und „Die letzten Tage der heil. Jungfrau in Jerusalem". Dort singen und harfen Engel zu der Totenwache der enthaupteten Heiligen. Hier sitzt Maria auf dem Dache eines Hauses, von dem man auf die Dächer Jerusalems blickt, und lässt sich vorlesen. Dies Bild gemahnt etwa an neuere, jene Zeiten behandelnde gute Romane; die Lokalstimmung soll mit der Seelenstimmung uns wie in das wirkliche Leben, das hier geschildert wird, versetzen. Maria erscheint übrigens wie vereinsamt mit dem Jünger in dem großen Bilde mit den vielen Dächern: schön im Schmerz, aber in der Mutter des Heilands möchten wir den Schmerz noch mehr durchleuchtet sehen durch freudige Zuversicht: nicht ewig verloren, bald auf ewig gewonnen.

Die Holländer sind auch hier Lieblinge des Publikums, wie auf allen Ausstellungen der letzten Jahre. Großes und kleines Lebensbild, Porträt, Tierbild, Stadtbild, Landschaft, Marine, Blumenstück sind trefflich vertreten durch *L. Apol*, *Bisshop*, *de Bock*, *Blommers*, *du Chattel*, *Gabriel*, *de Haas*, *Israels*, *Klinkenberg*, *J.* und *W. Maris*, *Mesdag*, *Neuhuys*, Frl. *Roosenboom*, *Roelofs*, *v. d. Sande-Backlhuyzen*, *Sadée*, Frl. *Schwartze*, *Stroebel* und *Weissenbruch*.

Bisshop mahnt uns daran, dass in seiner Jugendzeit der alte Kampf zwischen den Farbenfrohen und den Farblosen wieder aufzulodern schien. *Stroebels* „Singstunde in einem Waisenhause" zeigt uns älteren Stil. *Josef Israels* ist der alte geblieben, aber mehr als je ist er der Vorgänger der Neuen und Neuesten der Malerei. Israels suchte einst als Historienmaler seinen Weg. Da traf ihn auch seine Art Erleuchtung. Ihn fasste Goethes Gedicht: „Wer nie sein Brot mit Thränen aß, wer nie die kummervollen Nächte auf seinem Bette weinend saß, der kennt euch nicht, ihr himmlischen Mächte". Seitdem malte er die, welche ihr Brot mit Thränen essen, die Kummervollen und die Armen, und schuf sich dafür auch sein eigenes Kolorit, als ob er mit Kreide im Öl nacharbeite, buntlich und je nachdem auch schmutzig, verdämmernd, düster, gern in Lebensgröße, alles meisterlich breit, hingestrichen und doch so effekt-

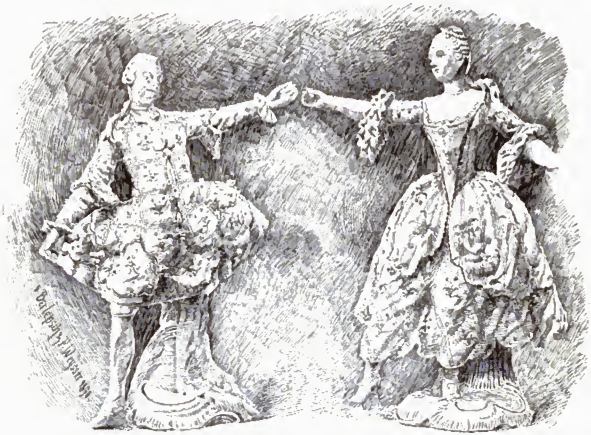
voll zusammengehend behandelt. Er war längst in Holland und England ein hochangesehener Meister, als man in Deutschland kaum seinen Namen kannte.

Israels steigert seinen Stil vielfach in Manier, deren Outrirtheit in der Ausnutzung seiner Vorzüge wir nicht preisen, aber er ist genial und alles ist sein Eigen; er ist der Vorangeher; ihn ahmt man nach, und das jetzt überall. — Schade, dass er sich nicht auch noch anders versucht hat. Früher meinte man, ein großer Meister dürfe nicht einseitig sein. Wäre er nicht der Meister, uns auch einmal den holländischen und friesischen Jan Cordaat in voller, herzhafter That zu zeigen? O verehrter dahingeschiedener Freund Everhard Potgieter, wie oft haben wir mit dir betrauert, dass die holländische Kunst so sehr das Thatenlose und Spießbürgerliche begünstigt! Wenn die französischen Maler der Welt ein noch schlimmeres Bild von den Sitten Frankreichs zu geben pflegen, als diese wirklich sind, weil jeder Rapin mit den nackten Weibsbildmodellen seines Handwerks zu renommiren liebt, so haben die holländischen Maler die Kraft in der Kunst geopfert, um ja recht wahr zu bleiben, und haben die Leidenschaften und Bewegungen, die sich nicht abkonterfeien lassen, vermieden.

Auf dem hiesigen Bilde von Israels: „Frauen von Zandvoort“ schreiten übrigens die Weiber auf Riesen-Beinknochen und -Füßen, was zu den mageren Gesichtern und Hälsen seltsamen, nicht gewöhnlich menschlichen Eindruck macht. „In Düsternis bewohnen sie windige Klippen, das fahrvolle Fennmoor,“ möchte man aus dem alten Beowulf citiren.

Begnügen wir uns zu sagen, dass alle Meister trefflich vertreten sind. Jüngere Meister erregen durch die Breite und Freiheit ihrer Darstellung Aufsehen. Dass auch Frl. *Therese Schwartze* mit den „Waisenkindern von der Insel Marken“ das Porträt zum großen, breitgemalten Lebensbilde steigert, hat uns bezüglich der begabten, männlich malenden Künstlerin sehr interessirt.

Auch in unserer deutschen Malerei wiegt jetzt die Darstellung des Ruhigen, oder doch weniger leidenschaftlich Bewegten vor. Der Realismus verlangt Wahrheit; dies führt zum Abmalen von Kostüm und Modell und der beharrenden Natur und zur Virtuosität nach dieser Richtung, womöglich mit Hilfe des Licht-



Aus dem Katalog der Sammlung Buchner in Bamberg (Vergl. den Artikel in Nr. 26 der Kunstchronik.)

bildes. Aus der dramatischen Aktion werden Aufzüge, Schaugruppen, bei denen man für jede Figur mit Modell und Gliederpuppe nacharbeiten kann. Um ein passendes Mauer-Winkelwerk etwa eines alten Klosters nach der Wirklichkeit für sein Bild abmalen zu können, reist ein Maler wohl fünfzig Meilen. Alles recht, — manchmal freilich packte denn doch den bedeutenden Gestaltenkünstler, dass er nicht bloß dazu da ist, nachzumalen, was er gemächlich absehen kann. Und wenn er dann nicht solche Gelüste bändigt, die für Renommée und Geldeinnahmen gefährlich sind, giebt es wohl Titanenstürze, die unter Umständen den Meister selber mitreißen.

Von solchen Bestrebungen bietet allerdings unsere Ausstellung nichts.

Ein einziges Tumultbild ist da, aber grotesk, karikirt, im Hexensabbatsstil, *Hans Schwaigers* Aquarell: „Die letzten Tage der Wiedertäufer in Münster". Grotesk-dämonisch ist auch sein „Ahasver".

Warum nur *Hirschl* sein großes Prozessionsbild mit hinzugetragenen, meistens schönen Frauen und Jungfrauen auf Betten „Die Pest in Rom" genannt hat?

In *Zimmermanns* „Christus consolator" quillt nicht genug Trost und Heil. Dies Bild wird nicht seiner großen Aufgabe gerecht. Von demselben Künstler sehen wir das aus München geschickte, ausgezeichnete Bild: „Fische".

Trotz allem und allem fasst uns *F. C. von Uhde* durch die Gefühlskraft und den Geist in seinen Werken. Immer springen die Funken daraus zu uns über. Sonst imponirt uns seine Übertreibung, seine Konsequenzreiterei im gewählten Radikalismus, diese ganze Manier nicht. Wir sehen das Triptychon „Die heilige Nacht" und „Die Jünger von Emmaus". Die Malerei zeigt die kreidige, buntliche oder schmutzige Behandlung; auf Wahrheit ist keine Rücksicht genommen; sie wird dem beabsichtigten Effekt untergeordnet. Aber diese Manier ist ja schon als Mode durchgedrückt und, so lange sie herrscht, bekommt Mode Recht und Natur Unrecht. Die Gestaltung ist realistisch, oft gesucht in der Neigung, auch das Hässliche zu durchgeistigen und zu verklären, was allerdings nur der Meister kann. Maria hat deutsche, Holbeinisch-große, ansprechende Züge. Die Engel fast alle allerliebst, haben zum Teil schmutzige Füße. Kein Wunder; sie haben wohl durch Schmutz zum Stall patschen müssen, wie sie Noten und Lichter gebrauchen, um zu singen. Der alte Reisemantel Josephs, der über das Lager der Wöchnerin gebreitet ist, spielt in seiner ungeheuren Größe eine unangenehme Rolle. Der kleine Heiland dreht uns hier den Rücken zu. Dagegen sehen wir ihn auf dem Emmaus-Bild blond, lang und spitznäsig. Der eine Jünger hat ein recht konfiszirtes Gesicht. Nach dem Rock zu urteilen, könnte es ein Pfarrer sein, der schleunigst dieser Gesellschaft den Platz räumt. Doch

Aus dem Katalog der Sammlung Buchner in Bamberg.
(Vergl. den Artikel in Nr. 36 der Kunstchronik.)

— mag jeder nach seiner Weise versuchen, unsere Zeit aus den alten Geleisen heraus und nach neuen Zielen vorwärts zu führen. Wir wissen auch, dass man mit Halbheiten nicht vorwärts kommt, sondern dabei immer wieder zurückzusinken pflegt. Und doch finden wir es schlimm, dass unser Realismus so wenig Dürers Lehre folgt, der seinen deutschen Realismus gegen den damals neuen, welschen Renaissanceidealismus verteidigend, doch die „gerade, starke, helle, notturftige ding, die alle menschen gewonlicheun lieben" den Malern anempfiehlt. „So besser wird dasselbe Werk." Wir sind derselben Ansicht.

Ein Meister der jungen Zeit in der Form, aber in einem Geist, der so gut wie abhanden gekommen war, ist *Robert Haug* von Stuttgart. Es ist lyrische Dichtung in seinen Bildern, von denen das in Münschen im vorigen Jahre ausgestellte sich die goldene Medaille errang und das hiesige ein Hauptwerk der Ausstellung bildet. Wie jenes in dem „Abschied", greift auch dieses in die Zeit der Befreiungskriege. Es sind drei Reiter auf Feldwacht „im Morgenrot". Der Morgen graut; das erste Licht leuchtet durch Wolken auf die müden, verschlafenen oder schlafenden Reiter und Rosse. Fern hebt sich eine Vedette gegen den Himmel ab. „Morgenrot, Morgenrot, leuchtest mir zum frühen Tod". . . . Zu viel Blau steigert den Effekt bis zum Auffälligen — die Farbe des Rahmens trägt auch noch dazu bei, aber Empfindung und Technik und dazu die Eigenart stellen den Künstler fortan zu unseren besten Meistern.

Nennen wir von den anderen hier vertretenen württembergischen Künstlern die jetzt Stuttgart angehörenden *H. v. Rustige*, *Fr. Keller*, *Igler*, *Treidler*, *Schaumann*, *Specht*, *Kappis* und *Peters*. Sie haben sich längst, die meisten in München, ihre künstlerische Geltung errungen, *Keller* durch seine hohe, koloristische Begabung, wie er etwa mit breiten Pinselstrichen seine Gestalten hinwirft, als ob er sich Franz Hals zum Vorbild genommen, *Igler* als Maler von Kindheit und Jugend in Freud und Leid, und *Treidler* als meisterlicher Humorist in Darstellung des italienischen Volkslebens. *Schaumanns* „Futterneid" zeigt ihn in erfreuender Weise auf dem ihm sonst ungewöhnlichen Gebiete der Feinmalerei. *Friedrich Specht*, der mit *Kröner*, *G. v. Maffei* und *F. v. Pausinger* das Jagdwildbild vertritt, ist bekanntlich einer der ersten Tierzeichner der Jetztzeit; man braucht dafür nur seine Darstellungen in Brehms Tierleben anzusehen; der Malerei wird er allerdings durch seine zeichnerischen Aufgaben zu viel entzogen. *Peters* ist frisch, wie immer. Dass *Heinrich von Rustige* mit 81 Jahren noch wohlgemut mit einer „Heimkehr des Spielers" bei schwieriger Kerzenbeleuchtung auf den Plan tritt, wundert niemanden, der den schneidigen und heißblütigen Dichter-Maler kennt.

Doch wie weiter nun allen Meistern und Meisterinnen gerecht werden? Wir müssen auf unsere Vorbemerkungen zurückweisen. Wie gerne würden wir, wenn es uns hier nicht versagt wäre, alle Bilder im einzelnen durchgehen, die bekannten und berühmten Meister nennen und der neuen uns als solcher freuen! Wie gerne würden wir namentlich die Landschaft durchwandern von den Altmeistern *Andreas* und *Oswald Achenbach* zu *Russ* und *Schönleber* bis zu *Zubers* Aquarellen!

Die Stuttgarter Ausstellung hat durch Inhalt und Inscenirung hinsichtlich ihres Erfolges beim Publikum die kühnsten Erwartungen übertroffen; ihre Anerkennung hat sich bei demselben von Tag zu Tag gesteigert. Sie wirkt glänzend im Sinne der sonstigen hiesigen Kunstbestrebungen, wie erwartet wurde, und erfüllt die Absicht ihres hohen königlichen Protektors, Kunstverständnis, Kunstfreude und Kunstleben in der schönen schwäbischen Hauptstadt zu fördern. *C. L.*

TODESFÄLLE.

⁂ *Der Direktor der Porzellanmanufaktur in Sèvres, Theodor Deck*, ist am 15. Mai im Alter von 68 Jahren gestorben.

x. *Ernst Hähnel* ist in der Nacht vom 21. zum 22. Mai in Dresden, wo er seit dreiundvierzig Jahren eine ungemein fruchtbare Thätigkeit als Bildhauer und akademischer Lehrer entfaltete, im Alter von einundachtzig Jahren gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

⁂ *Der Bildhauer Professor Ruemann in München* hat aus Anlass der Vollendung seiner Statue des Prinzregenten Luitpold für Landshut den Orden der bayerischen Krone erhalten, mit dem der Adel verbunden ist.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

y. Die Kunstausstellung des *Kunstvereins für Rheinland und Westfalen* ist am 18. Mai in Düsseldorf eröffnet worden und umfasst 210 Nummern.

A. R. *Das Kostümfest im Parke des Landesausstellungsgebäudes in Berlin*, das der Verein Berliner Künstler am 21. Mai aus Anlass der fünfzigsten Wiederkehr seines Stiftungstages (19. Mai 1841) gegeben hat, ist von der Gunst des Wetters reichlicher beglückt worden, als es vielen Zuschauern (es sind etwa 5000 gewesen) erwünscht war. In brennender Sonnenglut mussten diejenigen, die die Abwicklung des sehr weitläufig entworfenen Programms von Anfang bis zu Ende erleben wollten, von 3 bis 6 Uhr nachmittags auf den Tribünen ausharren, die den Festplatz in Gestalt einer hallen Ellipse, deren Scheitelpunkt auf den Zeustempel stieß, umgaben. Sie hatten aber wenigstens alle

die Möglichkeit, alles zu sehen, und diese vortreffliche Anordnung, die sich sehr glücklich von der bei dem griechischen Fest von 1886 gegen das Publikum begangene Rücksichtslosigkeit unterschied, machte die Pein des Wartens auf die Schaugenüsse einigermaßen erträglich. Den Grundgedanken des Kostümfestes bildete der Einzug Kaiser Karls des Großen in Aachen nach der Kaiserkrönung in Rom. Nach dem griechischen Feste also ein starker Zug zum Nationalen: fränkische Ritter, Edelleute und Edelfrauen zu Ross, ein ungeheures Aufgebot von Priestern, Mönchen, Nonnen und Chorknaben mit entsprechender Musikbegleitung und dem ganzen Pomp der alten Kirche, Landvolk auf Wagen, die von Ochsen gezogen wurden, Zigeuner und anderes fahrendes Volk. An Mannigfaltigkeit und Buntheit ließ die Massenentfaltung, an der sich etwa zweitausend Menschen und fünzig Pferde und andere Reit- und Zugtiere beteiligten, nichts zu wünschen übrig. Aber es war mehr ein Genuss für Künstlerauges, die an den einzelnen Gruppen und Figuren ihre helle Freude hatten, als für die nicht künstlerisch veranlagten Zuschauer, die den Mangel an dramatischem Leben schwer empfanden. Die Aufzüge gingen zu langsam vor sich, die Tänze und Waffenspiele waren zu naiv und einförmig, und als die fremden Gesandtschaften aus Byzanz und dem Morgenlande an dem Kaiserpaare vorüberzogen, war die Genussfähigkeit der Zuschauer schon so abgestumpft, dass die prächtigen, mit großem Aufwand von geistigen und materiellen Mitteln zusammengestellten Aufzüge nicht mehr die Aufmerksamkeit fanden, die sie reichlich verdient hatten. Die oberste Leitung des Festes lag in den Händen des Architekten *Hoffacker*, der auch hier ein glänzendes Organisationstalent bewährt hat. Dass ein Mann von so großer Kraft den ungeheuren Apparat nicht bewältigen konnte, wird vielleicht allen Nachfolgern eine Mahnung sein, für solche Feste einen engeren Rahmen zu ziehen.

*** *Von der internationalen Kunstausstellung in Berlin.* Die Jury wird aus 31 Mitgliedern bestehen, 16 für Deutschland und 15 für die fremden, an der Ausstellung beteiligten Nationen. Von den deutschen Preisrichtern kommen auf Berlin sieben. Die Wahlen des Vereins Berliner Künstler sind auf folgende Personen gefallen: die Maler L. Knaus, C. Becker und E. Hildebrand (Ersatzmänner Flickel und Gude); die Bildhauer Hundrieser und Siemering (Ersatzmann R. Begas), den Kupferstecher H. Meyer (Ersatzmann G. Eilers) und den Architekten Fritz Wolff, — Im ersten Drittel des Monats Mai wurden ca. 35000 M. an Eintrittsgeldern und ca. 40000 M. für Saisonkarten eingenommen. Die Verlosungskommission hat für ca. 150000 M. Kunstwerke angekauft. Die Ankäufe von Privatpersonen beliefen sich auf etwa 80000 M.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

* *Deutsches Archäologisches Institut.* Aus *Rom* wird der Münch. Allg. Ztg. geschrieben: „Am Freitag den 17. April wurde die Reihe der Wintersitzungen der hiesigen Zweiganstalt des Deutschen Archäologischen Instituts mit der festlichen Sitzung zum Andenken an die Gründung Roms geschlossen. Es war eine erlesene Versammlung, in welcher neben zahlreichen Gelehrten aus Deutschland die Italiener mehr als ein Drittel ausmachten. Se. Excellenz der kaiserliche Botschafter Graf Solms, sowie der königl. bayerische Gesandte Freiherr von Podevils fehlten nicht, und der italienische Unterrichtsminister nur, weil durch parlamentarische Pflichten abgehalten. Den Hauptvortrag hielt Commendat. *Pigorini* über die ältesten Gründungen der Italiker nördlich vom Apennin im venetianischen und mantuanischen Gebiet und in der Emilia, dann auf weiterer Wanderung seit der ersten Eisenzeit, südlich vom Apennin. Hier habe manche Stadtanlage noch die Grundzüge der Terramare im Norden bewahrt. Insbesondere finde das älteste Rom, die Roma quadrata, mit seinem trapezförmigen Grundriss, der Orientation, dem eisenlosen pons Sublicius, ja in Wall und Graben der Servianischen Befestigung eine lehrreiche Parelele in einer neuerdings vom Vortragenden untersuchten Anlage des venetianischen Gebietes. — Von Prof. *Mau* wurde ein Bildnis der jüngeren Agrippina in einer Büste des Nationalmuseums in Neapel nachgewiesen, welche sowohl den Münzbildern als auch den Charakterzügen dieser Kaiserin genau entspreche. — Der erste Sekretär des Instituts, Prof. *Petersen*, wies, einer Anregung Benndorfs folgend, in zwei Stücken der Ludovisi'schen Sammlung — das eine seit langem, das andere erst vor wenigen Jahren entdeckt — Teile eines kolossalen, altertümlichen Kultbildes der thronenden Aphrodite nach. Zu anschaulicher Unterstützung der in aller Kürze vorgeführten Beweisführung diente eine wohl gelungene Wiederherstellung des Bildes in $^{1}/_{20}$ der Originalgröße, von dem bayerischen Bildhauer *Balthasar Schmidt* in Thon modellirt, welche allgemein lebhaftes Interesse erregte. Der Vorsitzende schloss mit guten Wünschen für das neue Jahr der ewigen Stadt, wie sie nicht bloß dem Archäologen, sondern auch dem Gaste des heutigen Roms am Herzen liegen müssen.“

DENKMÄLER.

*** *Für den Unterbau des Berliner Lutherdenkmals* war ursprünglich Sandstein in Aussicht genommen, weil die zu erwartenden Mittel kein festeres Material zuließen. Jetzt ist aber der Ausschuss zu der Überzeugung gekommen, dass auch der Unterbau in Granit ausgeführt werden müsse. Dadurch ist eine Summe von 80000 M. über den ersten Anschlag hinaus erforderlich geworden. Da aber dem Ausschusse für den an den Bildhauer *Otto* zu entrichtenden Preis des Denkmals selbst noch 2000 M. fehlen, so ist ein Fehlbetrag von 88000 M. vorhanden. In der Erkenntnis, dass die vorhandenen und durch Sammlungen etwa noch aufzubringenden Mittel hierfür in keinem Falle ausreichend sein würden, hat sich der Ausschuss an den Kaiser gewendet und gebeten, der Kaiser wolle durch Gewährung eines weiteren Gnadengeschenks zu den Kosten des Lutherdenkmals in Berlin die Durchführung und würdige Vollendung dieses Unternehmens sicher stellen. Hierauf hat der Ausschuss einen Bescheid erhalten, nach welchem die Gewährung eines weiteren Gnadengeschenkes beim Kaiser befürwortet werden soll, sofern der Nachweis erbracht wird, dass die Stadt Berlin die Kosten der Aufstellung des Denkmals und die Mehrkosten für die in Aussicht genommene kostspieligere Ausgestaltung des Unterbaues zu übernehmen bereit ist. Demgemäß hat der Magistrat bei der Stadtverordnetenversammlung beantragt, die Hälfte des Fehlbetrages (44000 M.) zu bewilligen.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

=tt. *Trier.* Im nahen Ehrang wurden neben der nach Quint führenden Landstraße wertvolle römische Skulpturen aufgefunden. Zunächst wurde die Gruppe eines Reiters mit Giganten aus Kalkstein zu Tage gefördert, dann die Gruppe eines Reiters aus gelblich grauem Sandsteine und endlich aus demselben Material ein Viergötter-Altar mit zugehörigem Sockel und oberem Deckgesimse. Auf den vier Seiten sind

dargestellt Ceres in weitärmlichem Chiton und Himation; Merkur im Flügelhut, den Caduceus in der Linken, den Beutel in der Rechten, zur Seite unten der Hahn; Herkules mit dem Löwenfell und der Keule in der rechten Hand, endlich Minerva mit Helm, Lanze und Schild.

— tt. *Heidelberg.* In Schriesheim an der Bergstraße wurden dicht neben dem Stationshause der Lokaleisenbahn die Grundmauern eines römischen Bauwerkes kürzlich aufgedeckt. Es ist ein Keller aus Bruchsteinmauerwerk, die mit Nischen versehenen Wände sind gelb geputzt und rot ausgefugt, in der Mitte stand auf einem Säulenfuße ein steinerner Tisch. Verkohlte Holzreste lassen auf eine ehemalige hölzerne Balkendecke schließen. In dem Raume befand sich auch ein kleines Relief von Keupersandstein, das eine sitzende weibliche Figur darstellt, mit langem Gewande und einem Fruchtkörbchen im Schoße; also ein sogenanntes Matronenbild, leider ohne Kopf und Inschrift. Die Fundstücke werden in der Sammlung des Altertumsvereins in Mannheim ihre Aufstellung finden.

x. — Aus *Ahrweiler* schreibt man der Köln. Zeitung: Auf die Mitteilung hin, dass in der Holzheimer Gemarkung, eine Stunde nördlich von Mayschoß an der Ahr, in einem Hügel Römergräber gefunden wurden, hat der Direktor des Bonner Provinzialmuseums, Professor *Klein*, sofort unter der Leitung des Archäologen *Konstantin Koenen* eine planmäßige Aufdeckung und Untersuchung der Fundstelle vornehmen lassen. Zu den früher gefundenen drei Gräbern wurden durch das Provinzialmuseum noch vier weitere zu Tage gefördert. Es waren Stein- und Ziegelplattenkisten, sowie einfache Erdgräber. Alle zeigten den Leichenbrand. In einem Grabe fanden sich zwei schöne, überaus kunstvoll hergestellte Glasgefäße. Ein anderes Grab hatte interessanterweise einen riesigen Weinkrug aufzuweisen, der von nicht weniger als 16 verschiedenartigen Krügen, Bechern und Schalen umgeben war. Höchst selten und originell ist ein kleines Ölläampchen in der Gestalt zweier nebeneinander stehender Füße. Es ist zum Hängen und Stellen sowie auch zum Halten eingerichtet. Nach hinten werden die Füße abgeschlossen durch ein Traubenblatt. Auf den Füßen sieht man die Sandalenriemen und auf der Sohle der Sandalen ist in großen Buchstaben der Name des Verfertigers angebracht.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

* *Maritime Panoramen.* Aus *Bremen* wird der Münch. Allg. Zeitg. vom 29. April geschrieben: „Der Münchener Maler *Hans Petersen*, dessen zuerst in Bremen aufgestellt gewesenes und jetzt zur Ausstellung nach Frankfurt a. M. gebrachtes Panorama „Die Einfahrt des Lloyddampfers „Lahn" in den Hafen von New-York" durch die Eigenart seiner Technik so schnell berühmt geworden ist, hat hier jetzt ein neues Rundgemälde vollendet. Wie schon kürzlich mitgeteilt, stellt dasselbe Helgoland dar. Die damit erreichte Illusion ist nicht minder vollkommen, als die mit dem Dampferpanorama erzielte. Der Beschauer hat einen vollkommenen Überblick hinsichtlich Lage und Ausdehnung der Insel, auf deren äußerster östlicher Unterlandspitze er sich befindet, so dass die Landungsbrücke zu seiner Linken, die Düne hinter ihm sich befindet. Ein seemännisches Auge wird sofort an der eigentümlichen Luftformation sowie an der intensiv durchsichtig grünen Färbung des Wassers erkennen, dass es Herbst ist und demnach auch nur noch wenig Badegäste anwesend sind. Dieselben haben sich mit Bewohnern des Unterlandes in der Nähe der Häuser versammelt, um einer Rettung Schiffbrüchiger zuzuschauen. Durch ein schweres Unwetter, welches über Nacht aus Südost hereingebrochen ist und noch mit starker Brandung an der Insel steht, hat draußen ein Bark Havarie gelitten und das Steuerruder verloren. Das Schiff versuchte am nächsten Morgen, als die Luft klar geworden, den zwischen Insel und Düne sich befindenden Ankergrund zu erreichen, geriet aber durch seine Manövrirunfähigkeit auf den nächsten Klippen fest. Zur Hilfeleistung ist eines der großen Helgoländer Rettungsboote alter Konstruktion, deren sich die Insulaner bei schwerem Wetter noch gern bedienen, hinausgegangen, ferner sieht man, wie an der Leeseite der Insel gerade ein Boot der Deutschen Gesellschaft zur Rettung Schiffbrüchiger ins Wasser gelassen wird. Die Arbeiten der Korkjacken tragenden und zum gefährlichen Rettungswerk ausgerüsteten Leute sind genau zu beobachten. Nicht minder interessant ist, am Strand gegenüber dem auf Grund geratenen Schiff die Handhabung eines Raketenapparates zu verfolgen. Gerade ist eine Rakete mit der Leine abgeschossen worden, letztere hat das Ziel erreicht und konnte am Schiffsmast befestigt werden. Hinter den Rettungsmannschaften am Lande steht, nach dem Leben aufgenommen und deutlich erkennbar, der Kommandant von Helgoland, Kapitän zur See Geiseler, der von der Küstenwache begleitet ist. Die ganze Scenerie ist lebhaft bewegt und giebt ein äußerst anschauliches Bild des Rettungswerkes. Einen erhöhten Reiz erhält das Ganze durch die stürmisch bewegte See. In Bezug auf die Technik in der realistischen Marinemalerei überbietet dieses Panorama bei weitem noch das der „Lahn". Es ist bekanntlich eine ganz außerordentliche Schwierigkeit, sturmbewegte große Wassermassen in einem Rundgemälde so zu malen, dass der Beschauer nicht den Eindruck hat, als ob sie alle auf ihn zukämen. Es ist die Bewegung des Wassers vielmehr der Windrichtung anzupassen, so dass der Beschauer, je nachdem er sich dreht, heraufsühlt, ob der Wind von der Seite, von hinten u. s. w. kommt. Diesen Anforderungen ist, dank den jahrelangen Erfahrungen des Herrn Petersen in der Marinemalerei, in jeder Hinsicht entsprochen worden. Alles ist an Ort und Stelle nach der Natur aufgenommen worden. Der Übergang vom plastischen zum gemalten Teil ist nur schwer herauszufinden. Petersen brachte aus Helgoland Kies und tausenderlei Kleinigkeiten, die sich dort am Strande vorfanden, mit. Wirkliche und gemalte Boote liegen auf dem Strande, wo sich Fischer mit Netzen und Flickarbeiten beschäftigen. Kurz, es spielt sich vor dem Beschauer ein Stück Leben auf Helgoland ab. Unterstützt wurde Herr Petersen in der Ausführung der Malerei von den Herren Koken und C. Becker. Die Darstellung der sturmbewegten See rührt indessen allein von seiner kundigen Hand her. Wie Schreiber dieser Zeilen noch mitteilen kann, beginnt Petersen noch in diesem Sommer zu Hamburg mit der Anfertigung eines Hochseepanoramas, bei dem überhaupt kein Land zur Darstellung kommen wird."

* *Ein Gruppenporträt von Waldmüller.* In diesen Tagen sahen wir in der Hirschlerschen Kunsthandlung in Wien ein interessantes Gruppenporträt von der Hand Ferd. Waldmüllers, welches aus dem Besitz eines französischen Kunstfreundes zeitweilig nach Wien gekommen war. Dasselbe stellt den Empfang Metternichs und einiger anderer österreichischer Würdenträger durch den damaligen russischen Thronfolger, späteren Zaren Alexander II., während seiner Anwesenheit am österreichischen Hofe dar. Der russische Großfürst, der die Uniform des Kosakengroßhetmans trägt, steht links vom Beschauer, auf den Spiegeltisch am Fenster gestützt. Etwas weiter zurück sieht man seinen Adjutanten, den Grafen Orloff und die beiden ihm bei-

gegebenen österreichischischen Kavaliere, Graf L. Wrbna und Fürst Colloredo. Rechts erscheint Fürst Metternich mit dem Grafen Kolowrat, vorgestellt von dem damaligen russischen Botschafter, Herrn v. Tatitscheff. An der roten Tapetenwand des Saales hängt ein Bildnis des Zaren Nikolaus I., in der Ecke rechts steht eine Marmorbüste des Kaisers Franz. Die Blumen auf dem im Hintergrunde stehenden Tische, der in zarten Farben gehaltene Bodenteppich, die glänzenden Uniformen zeugen in gleich hohem Grade wie die mit höchster Sorgfalt ausgeführten und offenbar sprechend ähnlichen Köpfe von der außerordentlichen Meisterschaft des Künstlers. Das Bild ist auf Holz gemalt und 93 cm hoch und 126 cm breit. Es ist tadellos erhalten. Unten links steht die Bezeichnung: Waldmüller 1839. A. Vienne.

= tt. *Thann im Elsass.* Bei der im Gange befindlichen inneren Restauration der Sanct Theobaldkirche hat man umfangreiche Wandmalereien aus dem Mittelalter aufgefunden, welche seither überünscht waren und von deren Existenz niemand eine Ahnung hatte. Die Entfernung der alten Tünche wird fortgesetzt und man hofft nach der Bloßlegung die wertvollen Malereien von einem kunstgeübten Meister wieder herstellen zu können.

= tt. *Speier am Rhein.* Die Ausführung der von den Architekten *Flügge* und *Nordmann* entworfenen Pläne zum Neubaue der hiesigen Protestationskirche soll im Monat Mai dieses Jahres unter der speziellen Leitung des hier lebenden Baumeisters *Jester* beginnen. Dieses evangelische Gotteshaus soll mit einem Kostenaufwande von einer Million Mark hergestellt werden und erhält einen aus dem Sechseck konstruirten Fassadenturm, eine Anlage, welche das vom verstorbenen Dombaumeister Friedrich von Schmidt für die Weißgärberkirche in Wien erfundene Motiv hier in Speier wiederholen wird. Die im gotischen Baustile entworfenen Pläne der Protestationskirche haben bereits die Zustimmung des Baukunstausschusses und des königl. Kultusministeriums in München gefunden.

* *Exodus-Cyklorama* in München. *Edmund Berninger*, seit 1. Dezember v. J. im Panoramahause an der Münchener Goethestraße thätig in Herstellung eines Cykloramas großen Stils, welches uns den „Auszug des Volkes Israel aus Ägypten, 1493 vor Christus" vorführt, ist seiner Aufgabe gerecht geworden. Abgesehen von der Glut der Farbe und des Lichtes, welche ja zu des Künstlers Eigenart gehört, bietet das neue Bild, dessen Komposition die erste Autorität auf dem Gebiete der Ägyptologie in Bezug auf biblische und historische Korrektheit unterstützte, so viel des noch nie Gesehenen, das wir heute nur andeuten, nicht referiren können, letzteres schon deswegen nicht, weil noch die Herstellung des künstlichen Vordergrundes abgewartet werden muss, um den Totaleindruck des Ganzen dann wiederzugeben. In kurzem wird der Vorbau vollendet und die Eröffnung möglich sein.

AUKTIONEN.

O. M. *Kupferstichpreise. Auktion Gutekunst* in Stuttgart vom 28. April 1891. Nr. 18. Anonyme italienische Madonna di Loretto, 350 M. Nr. 39. Baldini, B. 9 Prophet Elisa, 280 M. Nr. 40. Derselbe, B. 10, Prophet Jeremias, 281 M. Nr. 41—48. Derselbe, aus derselben Folge je 250—300 M. Nr. 77. Barbarj, B. 1 Judith, 760 M. Nr. 58. Derselbe, B. 17 drei nackte Männer, 465 M. Nr. 151. Brescia, B. 12 Herkules tötet die lernäische Schlange, 580 M. Nr. 154. Brescia, B. 20 vier tanzende Frauen, 450 M. Nr. 181. Campagnola. G. B. 3 Johannes der Täufer, 570 M. Nr. 182. Derselbe, B. 11 ruhende Venus, 1780 M. Nr. 240. Dürer, B. 3—18 Die Passion, 18 B., 371 M. Nr. 288. Derselbe, Holzschnitt B. 133 Der Schulmeister, 300 M. Nr. 301. Derselbe, Holzschnitt P. 177 Maria mit dem Kinde rund, 305 M. Nr. 387. Fogolino, M., reich verziertes Kapitäl, 600 M. Nr. 389. Francia, B. 7 Bacchus und sein Gefolge, 245 M. Nr. 415. Gellée, Claude, B. D. 18 Die Herde beim Sturme, 1. Zustand, 165 M. Nr. 509. Lippi, Filippo, B. 9 Darstellung Christi im Tempel, 441 M. Nr. 510. Derselbe, Der Triumph des Ruhmes, 2510 M. Nr. 511. Derselbe. Der Triumph der Religion, 2320 M. Nr. 523. Mantegna, B. 1 Geißelung Christi, 240 M. Nr. 524. Mantegna, B. 3 Die Grablegung, 500 M. Nr. 530. Derselbe, B. 17 Tritonenkampf, 445 M. Nr. 531. Derselbe, B. 18 Kampf von Meeresgöttern, 445 M. Nr. 559. Meckenem, J. v., B. 38 Der Kindermord, 586 M. Nr. 561. Meister E. S., P. 178 Die heil. Veronika, 4760 M. Nr. 567. Mocetto, P. 13 Fries mit Tritonen und Nereiden, 400 M. Nr. 568. Derselbe, P. 14 ähnlicher Fries, 680 M. Nr. 575. Montagna, B., B. 7 Die heil. Jungfrau, 580 M. Nr. 576. Derselbe, B. 17 Flötender Satyr und Frau, 495 M. Nr. 577. Derselbe, B. 20 Geburt der Adonis, 950 M. Nr. 606. Nicoletto da Modena, B. 61 drei Hirsche, 300 M. Nr. 629. Niello, Duch., 317 nackte Frau, 285 M. Nr. 630. Derselbe, unbeschr. desgl., 340 M. Nr. 691. Sylvius, Ornamente, 21 Bl., 2500 M. Nr. 694. Vavassore, Z. A., B. 21—22 desgl., 12 Bl., 625 M. Nr. 710. Pollajuolo, B. 2 Kampf nackter Männer, 650 M. Nr. 724. Raimondi, B. 18 Kindermord, 501 M. Nr. 727. Derselbe, B. 47 Die heil. Jungfrau, 451 M. Nr. 730. Derselbe, B. 249 Bacchanal, Fries, 380 M. Nr. 758. Rembrandt, B. 104 heil. Hieronymus, 461 M. Nr. 773. Rembrandt, B. 340. Die große Judenbraut, 505 M. Nr. 883. Robetta, B. 1 Adam und Eva, 260 M. Nr. 854. Derselbe, P. 32 Maria zwischen zwei Heiligen, 290 M. Nr. 883. Schongauer, B. 13 Die Dornenkrönung 365 M. Nr. 885. Derselbe, B. 16 Die Kreuztragung 340 M. Nr. 886. Derselbe, B. 18 Die Kreuztragung, 340 M. Nr. 889. Derselbe, B. 49 Der heil. Stephanus, 630 M. Nr. 890. Derselbe, B. 54 Der heil. Jacobus von Compostella, 1200 M. Nr. 891. Derselbe, B. 69 Ecce homo, 555 M. Nr. 892. Derselbe, B. 29 Die Madonna mit dem Papagei, 1710 M. Nr. 893. Derselbe, B. 66 Die heil. Veronika, 2440 M. Nr. 894. Derselbe, B. 98 Sitzende Frau mit Wappenschild, 264 M. Nr. 895. Derselbe, B. 102 Sitzender Bauer auf ein Wappenschild gestützt, 252 M. Nr. 896. Derselbe, B. 105 Stehender wilder Mann, 370 M. Nr. 897. Derselbe, B. 107 Das große Ranchfass, 800 M. Nr. 982 Vavassore, B. 15 Brunnen mit Neptun, 250 M. Nr. 983. Derselbe, B. 18 Tanz von vier Frauen, 200 M. Nr. 1166. Morghen, R., Aurora nach Guido, 400 M. Nr. 1218. Schiavoni, Himmelfahrt nach Tizian, 168 M.

z. *Kunstauktion in Köln.* Eine ganz ausgezeichnete Sammlung von kostbaren Handzeichnungen älterer und neuerer Meister, ebenso von Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten aus dem Nachlasse der bekannten Kunsthistoriker *J. Merlo* zu Köln und *Angelo Maloberti* in Padua wird am 29. Mai und den folgenden Tagen zu Köln durch *J. M. Heberle* zur Versteigerung gebracht. Unter den Holzschnitten ist auch der seltene Meister Anton Woensam von Worms († 1541) vertreten; auch finden sich Sammelbände aus Merlo's Besitz mit alten Kostümbildern und Karrikaturen, Bücher, Titel und Wappen, insbesondere ein hübscher Foliant von 700, die Geschichte des Holzschnittes vom 15. bis 17. Jahrhundert repräsentirenden Blättern, ebenso Originalholzstöcke des 16. Jahrhunderts. Unter den Handzeichnungen und Aquarellen sind die der besten älteren, und vor allem der neueren Meister vertreten, meist mit ganz vorzüglichen und geistreichen Leistungen. Der eben ausgegebene Katalog umfasst auf 156 Seiten 2336 Nummern.

ZEITSCHRIFTEN.

Architektonische Rundschau. 1891. Nr. 7.
Taf. 49/50. Synagoge in Kaiserslautern, erbaut von Prof. L. Levy in Karlsruhe. — Taf. 51. Entwurf für ein Malerateliet mit Wohnung auf dem Lande von Architekt Berlage Nzn. in Amsterdam. — Taf. 52. Wohnhaus in Mainz, erbaut von Architekt K. Opfermann, daselbst. — Taf. 53. Kanzel in der Frauenkirche in Zittau. — Taf. 54/55. Villa und Oekonomiegebäude des Prof. von Schrötter in Rennbach-Traunsee, erbaut von Prof. L. Theyer in Graz. — Taf. 56. Museum „Broekerhuis" in Amsterdam; erbaut von Architekt J. Gosschalk, daselbst.

Mittellungen a. d. German. Nationalmuseum. 1891. Nr. 2.
Zur Beurteilung der äußeren Verhältnisse des Germanischen Museums. Von A. v. Essenwein. — Über ältere Dachziegeldeckungen nach den Mustern in der Sammlung von Baustellen des Germanischen Museums. Von A. v. Essenwein. — Ein Beitrag zur Geschichte des Schmalkaldischen Krieges. Von H. Wendt. — Zwei Radirungen von Wenzel Jamnitzer. Von R. Stecher. — Zur Geschichte der Glasindustrie im Spessart. Von H. Bösch.

Gewerbehalle. 1891. Nr. 5.
Taf. 33. Schrank im Besitz des Gewerbevereins zu Rothenburg. — Taf. 34. Abschlussgitter eines Grabgewölbes auf dem Stadtgottesacker zu Halle a. S. — Taf. 35. Geschnitzte Fassbalken aus der Zeit der deutschen Renaissance. — Taf. 36/37. Tisch und Stuhl mit Tischplatte zum Tisch im Stil Louis XIV., entworfen von Fr. Fischer, Wien. — Zierleisten und Vignetten, entworfen von Hans Kaufmann in München. — Taf. 39. Kamine im Landhaus der Kaiserin von Österreich auf Korfu, entworfen von A. Ortwein in Graz, ausgef. von F. Werdin in Graz. — Taf. 40. Wandmalereien im Schloss Goldegg bei Salzburg.

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Hengasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 28. 4. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

ANTON SPRINGER †.

Am 31. Mai nachmittags 3 Uhr endete Anton Springer. Ein sanfter Tod erlöste ihn von dem langwierigen Leiden, das ihn seit Monaten an das Krankenlager gefesselt hatte.

Den großen Verlust, den die Wissenschaft, der er mit nie rastendem Fleiße bis ans Ende diente, durch seinen Tod erlitten, wird jeder ermessen, der den geistvollen Schriftsteller aus seinen Werken, den mit zündender Rede den Hörer fesselnden Lehrer in seiner akademischen Wirksamkeit kennen zu lernen das Glück hatte.

Schwer trägt an diesem Verluste die Zeitschrift für bildende Kunst, der er seit ihrer Begründung ein warmer Freund und bereitwilliger Mitarbeiter war, schwerer noch der Schreiber dieser Zeilen, der im langjährigen persönlichen Verkehr an dem Heimgegangenen fast mehr noch den Menschen als den Gelehrten schätzen und lieben lernte.

Leipzig, 1. Juni 1891.

E. A. Seemann.

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN BERLIN.

II.

Die Russen sind noch früher gekommen, als wir erwartet hatten. Bereits am Morgen des 25. Mai waren zwei Seitensäle im Ostflügel des Ausstellungsgebäudes mit den Gemälden, Aquarellen und Pastellzeichnungen gefüllt, die Russland zur Vertretung seiner Kunst hergegeben hatte — etwa 70 Nummern, der Zahl nach also etwa um zwei Drittelle weniger als die letzte Pariser Weltausstellung in ihrer russischen Abteilung enthielt. Doch war das Gros der letzteren (137 von 205 Nummern) von in Paris, Brüssel, München und Rom lebenden russischen Künstlern gestellt worden, während die Berliner Ausstellung im wesentlichen durch das offizielle Russland, d. h. durch den Kaiser, den Großfürsten Wladimir und die Akademie der Künste in St. Petersburg zu stande gekommen ist. Der Kaiser hat aus seinem Privatbesitz und aus der Ermitage allein etwa vierzig Bilder hergegeben, wie es heißt, nach sorgfältiger Auswahl, wobei, wie es scheint, zwei Gesichtspunkte maßgebend gewesen sind, einmal die

Heldenthaten der russischen Armee und Marine aus der neuesten Zeit und dem vorigen Jahrhundert dem Auslande auf großen Erinnerungstafeln recht eindringlich vor Augen zu führen, andrerseits zu zeigen, welchen Widerhall die in der jüngsten Zeit mit allen Mitteln erzwungene und errungene Erstarkung des slavo-russischen Volkstums in der Malerei gefunden hat. Wenn diese Absicht wirklich vorhanden war, so ist sie jedenfalls in vollem Maße erreicht worden, und da Berlin trotz seines internationalen Charakters immer noch an dem alten Wahl- und Wahrspruche „Bange machen gilt nicht“ festhält, hat jene Absicht für uns nichts Einschüchterndes, sondern nur den Vorteil, dass wir aus dieser Auswahl russischer Malerei wenigstens ihren nationalen Zug herauszulesen im stande sind.

Wer die Galerien der reichen russischen Privatsammler, der Tretiakoff, Soldatenkoff, Botkin u. a., kennt, wird sich freilich durch die Betonung des nationalen Charakters der russischen Malerei nicht täuschen lassen. Diese Privatsammlungen geben ein bei weitem deutlicheres Spiegelbild der russischen Kunstneigungen und Liebhabereien, einerseits durch die nicht unbeträchtliche Anhäufung französischer Bilder aus der jüngsten naturalistischen Epoche, andrerseits durch die Bevorzugung solcher russischer Maler, die unter französischem Einfluss stehen, und diese Wechselbeziehungen zwischen Russland und Frankreich, die schon viel früher in Blüte standen, als ihnen der Segen von oben herab zu teil wurde, haben unzweifelhaft dazu beigetragen, dass sich die russischen Privatsammler von der Berliner Ausstellung ferngehalten haben. Da die bedeutendsten von ihnen in Moskau wohnen, wollten sie vermutlich nicht den Groll der Unternehmer der dortigen französischen Ausstellung hervorrufen, die, wie sich jetzt zu allseitiger Überraschung hüben und drüben herausgestellt hat, von deutschen Geldmännern über Wasser gehalten wird.

Der nationale Zug in der russischen Malerei liegt nicht etwa in ihren Ausdrucksmitteln, sondern nur in dem sachlichen Inhalt ihrer Schöpfungen, in der Wahl der Motive und in der Verwendung einheimischer Typen bei Figurenbildern. Im übrigen ist die russische Kunst heute wie von alters her eine Kunst aus zweiter Hand, gerade so wie die Kunst der Polen, Böhmen, Ungarn, also derjenigen Völker, deren Nationalitätsgefühl gegenwärtig im Konzert der europäischen Völkerfamilie schrill tönende Geigen zu dem lebhaftesten Czardas anfeuert. Wie hoch wir auch diese aus nationalem Kunstgeiste geschöpften Gebilde der Malerei zu schätzen genötigt und berechtigt sind, so muss doch mit vollem Nachdruck darauf hingewiesen werden, dass alle Nationen des Ostens, die zur Zeit im Ansturm gegen das Germanentum gemeinsame Sache machen, einen wesentlichen Teil ihrer Kunstbildung dem Germanentum verdanken.

Was insbesondere Russland betrifft, so muss — auf Grund des von unserer Ausstellung gebotenen Materials — daran erinnert werden, dass der am höchsten geschätzte russische Marinemaler, *Alexis Bogoluboff*, die Ausbildung seines koloristischen Sinns und das malerische Handwerk erst durch Andreas Achenbach in Düsseldorf erhalten hat. Seine großen russischen Seeschlachten, von denen die eine, der Kampf bei der Insel Ösel gegen die Schweden 1719 (1866 gemalt), nach Berlin geschickt worden ist, sind sogar zumeist in Deutschland gemalt oder doch begonnen worden. In wie engem Zusammenhange er noch jetzt mit der deutschen Malerei steht, beweist eine kleine, augenscheinlich erst aus neuerer Zeit herrührende Marine: ein Dampfer, der sich bei der Ausfahrt aus einem Hafen einen Weg durch Eisschollen bahnt. Ein Meisterstück in koloristischer Feinheit, in tiefer, ernster Stimmung, aber in der Geschmeidigkeit und sorgsamen Abstufung der neutralen Töne völlig an Düsseldorf erinnernd. Ein drittes Bild von Bogoluboff, eine große Ansicht von Nischni-Nowgorod von einem sehr hohen Standpunkte (1878 gemalt), steht etwa auf dem künstlerischen Niveau eines Panoramas aus der Vogelperspektive; nur die feine Durchbildung der Lufttöne in der äußersten Ferne lässt den scharfen Blick und die sichere Hand eines gewandten Koloristen erkennen, der auch einer undankbaren Aufgabe wenigstens *einen* Reiz abzulocken weiß. Schüler Bogoluboffs sind *Ruffin Sudkowski*, dessen einsames, nur von Möwen belebtes „Meeresufer bei Christiansund“ in seiner tiefen, ernsten Tonart und dem Schmelz der malerischen Behandlung ein durchaus deutsches Gepräge trägt, und *Alexander Beggrow*, der mit zwei Schilderungen aus der neuesten Geschichte des russischen Marinewesens, der „Eröffnung des Petersburger Meerkanals“ (1885) und dem „Stapellauf eines Panzerschiffes in Sebastopol bei strömendem Regen“ (1887) vertreten ist. Es sind zwei Momentaufnahmen von höchster Lebendigkeit und jenem unbefangenen Kolorit, das die grellsten Lokaltöne nebeneinander setzt, ohne sich um harmonische Zusammenstimmung oder schönen Gesamtton zu kümmern. Das ist, soweit bis jetzt unsere

Kenntnis reicht, diejenige Stufe der Entwicklung der modernen Malerei, auf der sie alle Erinnerungen, jeden Schulzusammenhang abgestreift und einen völlig internationalen oder neutralen Charakter angenommen hat, aber auch in der Gefahr schwebt, von der Augenblicksphotographie mit Übermalung verschlungen zu werden.

Deutsche Bildung hat auch *Alexis Kiwschenko* genossen, der in den siebziger und achtziger Jahren in München lebte und dort, wie andere seiner Landsleute, den Unterricht von Josef Brandt genossen hat. Auf letzteren deutet eine „Wolfsjagd", bei der der Jäger einen von Windhunden gestellten Wolf von hinten bei den Ohren ergriffen hat und rittlings festhält, bis seine Gefährten herankommen. Ein zweites Bild mit einer unübersehbaren Fülle von Figuren, der Sturm auf die armenische Bergfeste Ardagan am Abend des 17. Mai 1877 (1886 gemalt), eine der lebendigsten und in ihrer Wahrheit ergreifendsten Schilderungen kriegerischer Aktionen, die die beiden letzten goldenen Jahrzehnte der Militärmalerei hervorgebracht haben, ist in vielen Einzelnheiten mit den Gemälden Franz Adams verwandt, desjenigen modernen Schlachtenmalers, der in der Bewältigung großer Massen die höchste künstlerische Meisterschaft mit der höchsten, dem menschlichen Darstellungsvermögen erreichbaren Wahrheit verband. Sehr Verdienstliches hat nach dieser Richtung auch der russische Kriegsmaler *Paul Kowalewski* geleistet, von dem wir außer einem älteren, 1872 gemalten Bilde, einem Reiterkampfe zwischen rotrückigen Kosaken und französischen Kürassieren am ersten Tage der Schlacht bei Leipzig, auch eine Episode aus einem der letzten russischen Feldzüge zu sehen bekommen. Während ersteres deutlich den Einfluss der älteren Münchener Schule — Albrecht Adam und A. v. Kotzebue — zeigt, ist das andere ganz unabhängig vom Atelierton im natürlichen Licht gemalt. Der Münchener Schule gehört auch *Jaroslav Vesin* an, dessen lustiges, in der Art von Wieruszkowalski gemaltes Bild „Durchs Kreuzfeuer", ein Bursche auf einem Schlitten, den Dorfmädchen von zwei Seiten mit Schneebällen bewerfen, bereits auf der vorjährigen Münchener Ausstellung zu sehen war.

Dass der französische Einfluss zur Zeit auf die russischen Künstler nicht geringer ist als der deutsche, kann nicht bestritten werden. Hat doch selbst ein Deutschrusse, der Livländer *E. von Liphart*, der Sohn des kürzlich in Florenz verstorbenen Kunstsammlers, seine Ausbildung in Paris gesucht, wofür die beiden Bilder „Die klugen und die thörichten Jungfrauen", eine Komposition in frostigem, antikisirendem Stil, und „Der Olymp" mit Hera, Athena und Aphrodite, die sich anscheinend zu einem Wettrennen auf ihren von den bekannten Tieren gezogenen Wagen anschicken, mehr Zeugnis ablegen, als das von höchster Lebendigkeit sprühende, an eine Primastudie von Rubens erinnernde Bildnis des alten Liphart als achtzigjährigen Greises. In Paris lebt auch der aus Moskau gebürtige *Constantin Egorowitsch Makowski* (geb. 1839), der sich vornehmlich der Darstellung des ägyptischen und russischen Volkslebens, wo letzteres mit der bunten Welt des Orients wetteifert, gewidmet hat. Seine „Prozession des Teppichs des Propheten in Kairo" (1876), das ihn auf unserer Ausstellung vertritt, ist eines seiner Hauptwerke (im Besitz der Ermitage). Er hat im Orient mehr die Unruhe der sich unaufhörlich ablösenden Kontraste von Farbe und Bewegungen als die vornehme Harmonie im Zusammenwirken von Natur und Menschen beobachtet und studirt, und darum haben seine Bilder einen etwas grellen, bunten Ton, der das Auge zu keinem ruhigen Genusse kommen lässt. Ein Zögling der neuesten Pariser Schule, in der Richtung von Bastien-Lepage und seiner naturalistischen Nachfolger, ist die vor wenigen Jahren verstorbene *Marie Baschkirtzeff*, ein frühreifes Talent, das sich auch als Schriftstellerin in einem nach ihrem Tode herausgegebenen Tagebuche bewährt hat, das eine vor der Zeit von Weltschmerz und krankhafter Lebensanschauung zerrüttete Seele enthüllt. Von zehn Bildern, die auf der Pariser Weltausstellung von ihrem Ringen Kunde gaben, sind in Berlin zwei zu sehen: Pierre et Jean, zwei bleiche Knaben aus einer Arbeiterfamilie, die auf dem Bürgersteig neben einander trotten, um einen Einkauf zu besorgen, und „Le rire", ein lachendes, fettes Mädchen von slavischem Typus. Es sind trockene Abschriften einer niedrigen Natur, äußerst enthaltsam in der Anwendung leuchtender, ungebrochener Lokalfarben, durchweg auf schwarz, grau, braun und lehmgelb gestimmt — also ganz im Sinne der Naturalisten und Pessimisten. — Auf französische Einwirkung scheint auch das koloristische Hauptwerk der russischen Ausstellung hinzuweisen, das Tablinum eines römischen oder pompejanischen Hauses mit Klienten, die auf den Morgenempfang ihres Patrons warten, von *Stephan Bakalowitsch*. Was Gérôme, R. Boulanger und Alma-Tadema in der Wiederbelebung der Antike, in der malerischen Nachbildung von allen Werken antiker Kunst und Technik geleistet, ist in

diesem kleinen Bilde mit spannenlangen Figuren übertroffen worden: der Marmor der Venusstatue in der Mitte, der gelbe Stein des Beckens davor, der Alabaster scheinen durchsichtig zu sein, die Bronze und das Erz flimmern und glitzern, und die seidenen Obergewänder der Klientinnen wetteifern mit der Natur im Spiel des aufgefangenen und zurückgeworfenen Lichtes.

Wenn wir nun noch die aquarellirten Landschaften und architektonischen Interieurs von *M. v. Wylie*, „Das betende Mädchen" der in Brüssel lebenden *Sophie von Bourtzeff*, die anmutige Idylle aus dem antiken Leben „Nach dem Beispiel der Götter", ein Liebespaar, das sich vor der Gruppe von Amor und Psyche umarmt, von *Henri Siemiradzki* und ein großes Geschichtsbild des Polen *Albert Gerson* in Warschau, eines Schülers von Cogniet, das eine Geisterbeschwörung vor einem polnischen Fürsten im 16. Jahrhundert darstellt, abziehen, bleiben nur sehr wenige Bilder übrig, bei denen wir den Nachweis eines nicht autochthonen Ursprungs zu führen außer stande sind. Auf zwei mittelmäßige Geschichtsbilder, eine Unterredung zwischen Peter dem Großen und dem Czarewitsch in Peterhof von *Nikolaus Gé* (1871 gemalt) und eine Falkenjagd Iwans des Schrecklichen auf Reiher bei Gewittersturm von *Nikolaus Swertschkoff* (1873 gemalt), legen wir keinen Wert. Ein starkes nationales Gepräge haben dagegen das mit einer fast brutalen Energie gemalte Historienbild von *Wasili Polenow*, der heil. Nikolaus, ein Bischof aus der Zeit Konstantins des Großen, der auf einem Hinrichtungsplatze erscheint und das Schwert des Henkers aufhält, das eben das Haupt eines Gefangenen abschlagen will, eine alte Bettlerin mit ihrem Kinde auf der Landstraße bei Regenwetter von *Iwan Tworoschnikoff* (1888), eine Roggenernte von *Gregor Miassojedoff*, der Abschied eines Konskribirten von seinen Angehörigen in einer Bauernhütte von *Elias Repin* (1880) und die Abreise der Reservisten oder vielmehr die stürmischen Scenen des Abschiedsschmerzes und des Trunkenheitsjubels vor der Abfahrt des Eisenbahnzuges von *Konstantin Savitzki*. Aber auch bei diesen Bildern, von denen letzteres am meisten Rasse und heimisches Kolorit, Wildheit, hündisches Wesen und übertünchtes Barbarentum aufzuweisen hat, ist zu beobachten, dass der Inhalt und die Typen das Entscheidende für die Beurteilung des künstlerischen Ursprunges sind, nicht die malerische Darstellung, die selbst hier manchen westeuropäischen Zug durchblicken lässt.

ADOLF ROSENBERG.

ERFOLGE DES ISOCHROMATISCHEN VERFAHRENS DER PHOTOGRAPHIE IN ITALIEN.

Je mehr das Verfahren der Photographie sich vervollkommnet, desto allgemeiner wird der große Nutzen anerkannt, welchen sich dieselbe um die bessere Würdigung und Erforschung der Kunstwerke erworben hat. Dass auch in diesem Bereiche Italien unter den civilisirten Ländern viel Löbliches bereits zu leisten vermag, beweisen die Fortschritte mehrerer Photographen, welche sich speziell mit der Aufnahme der Kunstschätze des gesegneten Landes beschäftigen. Es handelt sich dabei hauptsächlich um die Anwendung des isochromatischen Verfahrens, dessen Vorteil bekanntlich darin besteht, vermittelst Anwendung eines gelben Glases mit besondern Eigenschaften die Wiedergabe der Farben der Originale, ungeachtet ihrer verschiedenen Qualitäten, in ihrem richtigen Lichtwerte erzielen zu können.

Von italienischen Firmen, die sich solchen Aufgaben künstlerischer Art widmen, haben wir vor der Hand vier zu erwähnen, die sich durch ihre Erzeugnisse hervorthun, nämlich: Carlo Marcozzi in Mailand, die Gebrüder Alinari und Giacomo Brogi in Florenz, endlich Anderson in Rom.

Die bereits vollendet vorliegenden Aufnahmen der Mailänder Firma umfassen die im Museo Poldi-Pezzoli aufbewahrten Gegenstände, sowie eine Reihe der bedeutendsten Werke, die sich in der seit kurzem dem Publikum zugänglichen Sammlung Borromeo befinden. Es sind darunter nicht nur viele vorzügliche Gemälde, namentlich aus der lombardischen Schule, sondern mehrere recht interessante Skulpturwerke aus der Renaissancezeit.[1]) Was die Brera-galerie anbelangt, so beweisen vornehmlich die trefflichen Photographien nach den neuen Erwerbungen, den Gemälden von Gaudenzio Ferrari und von Paris Bordone, die Meisterschaft der Firma Marcozzi in diesem Zweige ihrer Thätigkeit.

In Florenz hat sich ein erwünschter Wetteifer entsponnen in der Wiedergabe der Schätze der bekannten öffentlichen Sammlungen zwischen den Photographen Alinari und Brogi. Es stehen somit dem Publikum eine beträchtliche Anzahl von Abbildungen in verschiedenen Formaten zu Gebote, welche an Reinheit und Bestimmtheit der Ausführung

1) Ein Teil davon wurde von mir zur Illustrirung eines Artikels über diese Sammlung benutzt, welcher kürzlich in der italienischen Zeitschrift Archivio Storico dell' Arte erschienen ist.

kaum noch etwas zu wünschen übrig lassen. Während sie in dem Laien den Genuss, den er vor den Originalen empfindet, wieder erwecken, haben sie für den Forscher den praktischen Wert, dass sie ihm ein brauchbares Material liefern, um der neueren Kritik in ihren Resultaten genau folgen zu können. Zur Bestätigung des Gesagten wären gar manche interessante Fälle anzuführen. Man ziehe z. B. die Werke des Correggio mit ihrem fein abgestuften Helldunkel in Betracht. Dieses tritt auf schlagende Weise in den neuen Photographien hervor, dermaßen, dass, wenn jemand, der Zweifel eingedenk, welche über die Echtheit der „Ruhe auf der Flucht" in der Tribuna der Uffizien obgewaltet haben, sich einen Begriff von der wahren Qualität dieses Gemäldes machen wollte, er schon beim Anblick der neuen Photographie die Überzeugung gewinnen muss, wie unbegründet das negative Urteil von Dr. Julius Meyer in seiner Monographie über den Meister ist. Noch mehr aber wird man sich darüber wundern, dass er auf die Vermutung kam, es könnte eine Kopie von Boulanger, einem französischen Maler des XVII. Jahrhunderts, sein.

Bestimmter und klarer (seiner besseren Erhaltung gemäß) schaut der jugendliche Correggio aus dem Blatte heraus, welches von dem kleinen Bilde aufgenommen ist, das in der genannten Galerie unter dem Namen Titians hängt, von Lermolieff aber auf unbestreitbare Weise dem Allegri zurückerstattet worden ist. Es zeigt uns den Meister, wie er noch unter dem Einfluss der Ferraresen und der Venetianer stand. Eine andere neue Bestimmung Lermolieffs betrifft das streng und vornehm blickende Profilporträt eines unbärtigen Mannes im ersten Uffizienkorridor, woselbst es als Pollajuolo aufgehängt ist. Der genannte Kritiker hat es mit Recht dem Leonardesken Porträtmaler Ambrosius de Predis zugeschrieben. Die reine, schlichte Modellirung der Züge in dem höchst anziehenden Bildnis zeigt sich auf vortreffliche Weise in dem uns vorliegenden neuen Blatte von Alinari.

Was die sogen. „Fornarina" betrifft, so kann man sogar die auf dem Gemälde kaum bemerkbare Jahreszahl 1512 in der Photographie von Alinari entziffern und dabei sich überlegen, ob es heutzutage noch gestattet ist, das freilich herrliche Werk Raffael zuzumuten, und zwar in einer Zeit, wo seine Malweise in seinen großartigen Schöpfungen in Rom auf ganz andere Art sich offenbarte.

Ob weiterhin Cavalcaselle oder Morelli sich der Wahrheit eher genähert bei der Beurteilung eines Martyriums des heil. Sebastian in den Uffizien (daselbst registrirt als: Ignoto del sec. XVI º), indem der eine dabei auf den Namen eines Alfani von Perugia gerät, der andre aber den eines Nachfolgers von L. Signorelli, Gir. Genga, angiebt, kann man bereits nach der photographischen Aufnahme besser als vor dem schlecht aufgestellten Original bestimmen. (Brogi, Nr. 1205.)

Wer speziell sein Wohlgefallen an den Werken der größten Meister findet, wie Raffael, Michelangelo, Leonardo, der sehe sich die neuen Abbildungen nach der Donna velata, nach den Madonnen von Raffael in der Galerie Pitti, in der Uffiziengalerie an, sowie diejenigen nach dem Rundbilde des Buonarroti in der Tribuna. Ja sogar ein Werk wie das große unvollendete Tafelbild der „Anbetung der Könige" von Leonardo, welches teilweise wegen seiner dunklen, kaum präparirten Farben, teilweise wegen des gelben Firnisses, womit es überzogen ist, bisher gar nicht mittelst der Photographie wiedergegeben war, ist nunmehr von der Firma Alinari so trefflich aufgenommen, dass man es in dem großen Blatte genau wie eine Zeichnung des Meisters betrachten und untersuchen kann. — In ähnlichem Format (44 × 33 Centim.) und mit demselben Verfahren haben die Gebr. Alinari im vorigen Sommer im Kloster von Montoliveto Maggiore bei Siena eine Folge von Photographien nach all den herrlichen Kunstwerken der Skulptur wie der Malerei (namentlich der Fresken von Signorelli und von Sodoma) ausgeführt und bereits publizirt.

Es erübrigt uns noch anzudeuten, dass während Brogi seine schöne, leider aber nicht immer gut gewählte Folge aus den Uffizien bereits zu stande gebracht, Alinari zuerst die seine aus der Pittigalerie vollendet hat. Seine in den Uffizien schon vorgerückte Arbeit hat er zum ersten Male auf eine besondere Abteilung erstreckt, die hier erwähnt werden soll, insofern sie ein spezielles Interesse für die historische Ikonographie der Renaissancezeit bietet. Es handelt sich nämlich um einen Teil der Sammlung von Bildnissen berühmter Männer, welche in einem der Gänge, die den Palazzo Pitti mit den Uffizien verbinden, aufgestellt sind. Diese Bildnisse, wiewohl von geringem künstlerischen Wert, sind doch insofern beachtenswert, als sie mehrfach auf gute alte Originale zurückgehen und uns annähernd die Züge von bekannten männlichen und weiblichen Persönlichkeiten aus dem Quattro- und dem Cinquecento vorführen. Die meisten sind mit gleichzeitigen Aufschriften bezeichnet.

In Rom hat sich seit einiger Zeit der Photograph Anderson als trefflicher Arbeiter in seinem Fache bekannt gemacht. Was von ihm alles in Kirchen und Palästen noch aufzunehmen bevorsteht, ist kaum zu überblicken. Vor der Hand aber sollen seine Aufnahmen aus der Galerie Borghese als musterhaft angeführt werden. Einige der Hauptbilder liegen auch in größerem Format vor und gewähren bei der Betrachtung den höchsten Genuss. So z. B. das weltbekannte Wunderwerk Titians der „Himmlischen und irdischen Liebe“ — „Amor sacro, Amor profano“, — dessen herrliche Komposition mit den ausgewählten Typen und den frischen und glanzvollen Farbenabstufungen sich in der photographischen Abbildung so gut ahnen lassen, wie man es kaum hätte denken können.

Kommt nun erst in den nächsten Monaten das Vorhaben von G. Anderson zur Erfüllung, auf ähnliche Weise die Galerie Doria Panfili zu ediren, so werden die Kunstfreunde damit einen erwünschten Führer gewinnen zur genaueren Würdigung von Lermolieffs Buch über die beiden römischen Galerien.

Zum Schlusse soll hier noch angeführt werden, dass die Firma Hugo Grosser in Leipzig (Lange Straße 23) mit den genannten Photographen, sowie mit Naya in Venedig u. a. m. in direktem Verkehr steht und für alles, was die genannten Photographen publiziren, diese Bezugsquelle für Deutschland und Oesterreich-Ungarn als die bedeutendste zu bezeichnen ist.

GUSTAV FRIZZONI.

KUNSTLITTERATUR.

Sn. Der *Verein der*[1]) *Berliner Künstler* hat zur Feier seines 50jährigen Bestehens am 19. Mai d. J. eine Festschrift erscheinen lassen, als deren Verfasser sich am Schlusse *Ludwig Pietsch* nennt. Der stattliche Quartband ist ein Muster geschmackvoller Buchausstattung und die teils eingestreuten, teils auf besonderen Blättern eingeheftenen Kupferlichtbilder und sonstigen Illustrationen verleihen ihm einen hohen künstlerischen Wert. Unter den Meistern, die wesentlich zu dem Bilderschmuck des Werkes beigetragen, muss an erster Stelle *Adolf Menzel* genannt werden. Wir werden auf die schöne, bei Amsler & Ruthardt erschienene und für den mäßigen Preis von 10 Mark käufliche Festgabe in einer ausführlichen Anzeige zurückkommen.

z. — *Die deutsch-romanische Architektur* in ihrer organischen Entwickelung bis zum Ausgange des 12. Jahrhunderts von *Karl Möllinger*. Mit 52 Tafeln und 50 Abbildungen in Text. Leipzig, Verlag von E. A. Seemann. — Die Arbeit Möllingers ist die Frucht langjähriger eingehender Studien und dürfte vornehmlich den praktischen Architekten von Nutzen sein, da sowohl das konstruktive als auch das ornamentale Wesen des romanischen Baustiles an der Hand einer umfassenden Denkmälerkunde erläutert und zur Anschauung gebracht wird. Die Zeichnung der überaus zahlreichen, in vergleichender Zusammenstellung gegebenen Abbildungen entbehrt zwar des malerischen Reizes und der feineren Durchführung, reicht aber zum Verständnis der Formbildung aus.

1) Der Artikel ist der Sprachrichtigkeit wegen eingeschoben.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Die Preisjury für die internationale Kunstausstellung in Berlin* ist jetzt vollständig gewählt worden. Sie besteht aus folgenden Künstlern: für Berlin: Karl Becker, Ernst Hildebrand, L. Knaus, Rud. Siemering, Emil Hundrieser, Hans Meyer, Fritz Wolff; für Dresden: Bildhauer Robert Dietz; für Düsseldorf: Maler Ludwig Bokelmann und Th. Rocholl; für Karlsruhe: in Vertretung, von Kameke; für München: die Maler Gustav Bauernfeind und Joseph Munsch, Bildhauer Jakob Ungerer und Architekt Aug. Thiersch; für Weimar: Maler A. Brendel; für Amerika: Maler Eugen A. La Chaise; für Belgien: Maler de Vriendt und Bildhauer Paul de Vigne; für Dänemark: Maler Karl Locher; für England: Maler Alma Tadema und Alfred Gilbert und G. Eilers (Vertreter); für Italien: Maler Albert Hertel; für Österreich: Maler Eugen Felix, Architekt Franz Roth; für die Gruppe: Skandinavien, Norwegen, Schweden, Schweiz: Maler A. Normann; für Spanien: A. von Werner, Reinhold Begas, Felix Possart als Vertreter; für Ungarn: Maler Gustav Keléti. Zum Vorsitzenden wurde A. v. Werner, zum ersten Stellvertreter Karl Becker, zum zweiten Alma Tadema, zu Schriftführern Hans Meyer und Felix Possart gewählt.

O. M. Auf der *internationalen Kunstausstellung zu Berlin* wurden in der ersten Woche seit der Eröffnung folgende Kunstwerke angekauft: „Sarazenenturm in der Bucht von Rapallo“ von Alb. Hertel, „Parolcaugabe“ von Röchling (beide für den Kaiser Wilhelm), „Auf der Brücke zwischen Albano und Ariccia bei Rom“ von O. Achenbach, „Auf der Höhe der Dünen“ von H. Baisch, „Katechismuslehre“ von Benlliure y Gil, zwei Landschaften von W. Bröker, „Verraten“ von Corelli, „Das Genie“ von Corelli, „Angeerfrühstückt“ von Ehrentraut, „Das Maikreuz“ von Ferrer y Corriol, „Zitherspielerin“ von C. Francke, „Die Beschwörung“ von Willem Geets, „Blumenmarkt in Amsterdam“ von Hans Herrmann, Rosen in einem Glase von Marg. Hormuth-Kallmorgen, Ideale Büste (Marmor) von Franz Lange, „Aphrodite“ (Bronze) von Hans Latt, Landschaft von Henry Mosler, „Eine Grasmücke“ von Pennacchini, „San Giorgio Maggiore“ von Phillips, „Im Garten“ von Kaspar Ritter, Fürst Bismarck von Rohr, „Strand von Villaneva“ von Roig y Soler, „Die Getreidebörse von Palma auf Mallorca“ von demselben, Kaiser Friedrich III. (Marmor) von Schweinitz, „Briefsteller für Liebende“ von Ed. Unger.

x. — *In Koblenz* findet dieses Sommer eine schon seit längerer Zeit geplante *Gewerbe- und Kunstausstellung* statt. Das Ehrenpräsidium hat der Oberpräsident der Rheinprovinz *Nasse* bereitwilligst übernommen. Man ist bereits rüstig an der Arbeit, um in der Nähe der Rheinanlagen nach einem Plane des Hofgärtners Glatt einen großen Platz in einen parkartigen Garten umzuwandeln und darin eine Reihe von Ausstellungsgebäuden zu errichten. Zum Bau der dreischiffigen Haupthalle, welche zur Aufnahme von Erzeugnissen des Kunsthandwerks im Handelsbezirk Koblenz bestimmt ist — der Glas- und Porzellanmalerei, der Töpferei, der Mosaikarbeit und dergl. — kommt das Material der großen, von dem Kreistumverband und der Katholikenversammlung im vorigen Jahre benutzten Festhalle wiederum

zur Verwendung. Von den Vertretern des Bergbaues und Hüttenwesens in der Umgegend wird über einem künstlichen Stollen, in dem die Lagerung der Gesteine und die Vorrichtungen beim Betrieb des Bergbaues zur Darstellung kommen werden, ein eigenes Gebäude errichtet für eine bedeutende Sammlung der in unserm Gebiete vorkommenden Gesteine und vorzüglich der weithin berühmten Versteinerungen. Ebenso bauen die vereinigten Schwemmsteingeschäfte von Weißenthurm eine gotische Gewölbehalle, um die Verwendbarkeit des in der Nähe von Koblenz verfertigten Baumittels zu zeigen. Das Innere dieses Tempels soll die zahlreichen für die Ausstellung bestimmten Kunstwerke bergen: im Bezirk verfertigte Altäre, Kanzeln, Kirchengeräte, kostbare Stücke aus den Domschätzen von Trier und Limburg, wertvolle Teile der Sammlung auf Burg Eltz, die Kunstschätze aus den Schlössern zu Koblenz und Stolzenfels, auch solcher, die in den Schlössern selbst nicht gezeigt werden, deren Hergabe aber der Kaiser zum Zwecke der Ausstellung bereits genehmigt hat. Für die Gemälde muss ferner ein besonderer Raum geschaffen werden, da man neben einer Sammlung von Werken der in Koblenz geborenen Maler auch eine rege Beteiligung von Düsseldorfer Künstlern erwartet, zu deren Gewinnung der von hier stammende Maler Hünten einen Ausschuss gebildet hat. Das Innere der Gebäude wird durch elektrische Glühlampen, die Gartenanlage mit ihren mannigfaltigen Blumenbeeten, Buschwerkgruppen und Springbrunnen durch Bogenlicht erleuchtet werden. Die Eröffnung der Ausstellung findet am 1. Juli d. J. statt.

H. A. L. Die *Königl. Gemäldegalerie zu Dresden* hat vor kurzem als Geschenk des Herrn Kunstgärtners *Heinrich Seidel* in Striesen einen willkommenen Zuwachs zu ihrer zahlreichen Sammlung Anton Graffscher Bildnisse erhalten. Das Porträt, welches Richard Muther nur nach einem Stiche *J. F. Bause's* und einer mittelmäßigen Kopie auf der Leipziger Universitätsbibliothek bekannt war, stellt den seiner Zeit berühmten Leipziger Professor der Physiologie und Philosophie *Ernst Platner* (1744—1818) vor. Gleichzeitig wurde die Miniaturensammlung der Galerie um sieben auf Elfenbein gemalte Miniaturbildnisse von der Hand *A. Grahls* bereichert, der sich in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts in Rom und an den europäischen Höfen großer Beliebtheit erfreute. Auch diese Bilder sind ein Geschenk; sie stammen von der Witwe des Künstlers, Frau *Elisabeth Grahl*. Diese neuen Erwerbungen sind in der neuen erst seit einigen Monaten eröffneten Abteilung der Galerie links vom Eingang, wo früher ein Teil der Gipsabgüsse untergebracht war, aufgehängt worden. Die neue Abteilung, die mit vielem Geschmack angeordnet ist und sich durchweg eines guten Seitenlichtes erfreut, namentlich in den nach Norden gelegenen Räumen, umfasst gegenwärtig sämtliche Gemälde der Galerie aus dem 18. Jahrhundert und hat für Dresden ein besonderes Interesse, da hier eine lange Reihe von Werken hervorragender Dresdener und sächsischer Künstler vereinigt ist. Der gleichfalls dort aufgestellte Miniaturenschrank, dem gegenüber die eben erwähnten Bilderchen Grahls zu finden sind, soll, da er im Wege steht, abgeschafft werden. Bei dieser Gelegenheit wird eine Neuanordnung der Miniaturen erfolgen. Das zweite Stockwerk der Galerie ist gegenwärtig ausschließlich für die Kunst des 19. Jahrhunderts bestimmt.

• *Schließung des Wiener Belvedere.* Nach einem ungewöhnlich zahlreichen Pfingstwochenbesuch wurde die kaiserliche Gemäldegalerie im Belvedere am 24. Mai mittags 1 Uhr für immer geschlossen, und gegenwärtig ist man mit der Übersiedelung des Bilderschatzes in das Hofmuseum vor dem Burgthor beschäftigt. Hundertundzehn Jahre lang beherbergte das ursprüngliche Lustschloss des Prinzen Eugen die herrliche Gemäldesammlung, die nun bereichert und zweckmäßiger angeordnet in den Prachtsälen des k. k. Hofmuseums ihre dauernde Unterkunft finden wird. Wann die Eröffnung der neuen Räume stattfinden kann, ist noch nicht zu bestimmen. Doch hofft man, sie im Spätherbst dieses Jahres vornehmen zu können.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

* *An der Münchener Akademie der bildenden Künste* sind im gegenwärtigen Sommersemester inscribirt: 118 Bayern, 36 Preußen, 9 Württemberger, 6 Badenser, je 1 Oldenburger und Hessen-Darmstädter, 3 aus Sachsen-Weimar, 9 aus den sächsischen Herzogtümern, 4 aus den freien Städten, 8 aus Elsass-Lothringen, 64 aus Österreich, 2 aus Russland, 4 aus Russisch-Polen, je 1 aus England, Türkei, Griechenland, Serbien, Rumänien, den Niederlanden, Luxemburg, Fürstentum Liechtenstein, 3 aus Italien, 11 aus der Schweiz, 10 aus Nordamerika, 1 aus Mexico, zusammen 315 Studirende. Von diesen 315 Studirenden sind 90 in den Naturklassen, 4 in der Kupferstecherschule; in dieser Schule werden auch noch andere Studirende anderer Klassen im Radiren unterrichtet. In den Malschulen sind 105, in den Komponirschulen 59 und in den Bildhauerschulen 57 Studirende. Der Religion nach sind es 190 Katholiken, 3 Altkatholiken, 98 Protestanten, 5 Griechisch-Katholische, 16 mosaischen Bekenntnisses, 1 Freireligiöser und 2 ohne Religion.

AUKTIONEN.

x. *Amsterdamer Kunstauktion.* Eine kostbare Sammlung von Aquarellen und Handzeichnungen alter Meister aus dem Nachlasse des Rechtsrates *S. H. de la Sablonière* in Kampen und des Dr. *C. Ekama*, Arzt zu Harlem, wird am 30. Juni und den folgenden Tagen durch *Frederik Müller & Co.* versteigert. Die besten Namen altniederländischer, holländischer und deutscher Maler sind vertreten, wie Bakhuyzen, Berghem, Jan Breughel, Aalbert Cuyp, G. van den Eeckhout, Everdingen, J. van Goyen, Jan van Huysum, Jordaens, Lievens, Metzu, W. Mieris, Claes Molenaer, Adriaan van Ostade, Rembrandt van Rijn, W. Romeyn, J. Ruysdael, Jan Steen, David Vinckboons, Cornelis Visscher, Watteau u. s. w. Besonderes Interesse erregen ein Album mit 69 Studien von Kaspar und Constantin Netscher, A. van Dyck, Janson van Ceulen, G. Schalcken und anderen Zeitgenossen, dann eine ganze Reihe von sorgfältig ausgeführten und aquarellirten Zeichnungen (Nr. 103—137) des Schlachtenmalers Dirk Langendijk, welcher die kriegerischen Aktionen der ersten französischen Republik mit besonderer Vorliebe zur Darstellung brachte, und als besonderes Kabinetstück ein Folioband mit „allerhand Visierungen von Konterfeyten und Gesichten von guten Meistern", welche Philipp II., Herzog von Pommern, 1617 sammelte; darunter sind nicht allein die Bildnisse der Angehörigen seines Hauses, sondern auch seine Zeitgenossen und andere berühmte frühere Persönlichkeiten (wie Lukas von Cranach, Kaiser Karl V. u. s. w.) vertreten. Der interessante Katalog verzeichnet auf 46 Seiten 320 Nummern und ist mit acht Faksimiles ausgestattet.

ZEITSCHRIFTEN.

Repertorium für Kunstwissenschaft. 1891. 4. Heft.
Studien aus der Mainzer Gemäldegalerie. Von F. Rieffel. — Beiträge zur Kunstgeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts. Von J. Neuwirth. — Kannte Leone Battista Alberti den Distanzpunkt? Studie von Prof. Dr. Staigmüller.

Mitteilungen des k. k. Österreich. Museums für Kunst und Industrie. 1891. Heft 5.
Die kunstgewerbliche Ausstellung in Triest. Von J. v. Falke. — Sèvres und das moderne Porzellan. Von Dr. F. Lincke.

Archivio storico dell' arte. 1891. Heft 2.
La Galleria Weber di Amburgo. Von Fritz Harck. — Fierravante Fieravanti e l'Architectura Bolognese nella prima mesa del secolo XII. Von Corrado Ricci. — Il tabernacolo con nicchia per le Abluzioni nella sagrestia della chiesa di San Niccoló da Tolentino in Prato. Von Giulio Carotti. — La cappella di Fra Mariano del Piombo in Roma. Von D. Gnoli.

L'Art. Nr. 648, 15. Mai 1891.
Abraham Bosse. (Forts.) Von A. Valabrègue. — Exposition des Pastellistes français. Von Louis Brès. — Un Vieil Hôtel du Marais. Von A. Jullien.

The Magazine of Art. Nr. 128. Juni 1891.
Current Art: The Royal Academy 1891. Von H. Spielmann. — Hohenzi, a study. Von S. Bing. — The Royal Hollowich College Picture-Gallery. Von W. Shaw-Sparrow. — Constable's Country. Von C. L. Burns.

Gewerbehalle. 1891. Nr. 6.
Taf. 41. Entwurf zu einer Umrahmung, von F. v. Hollaky in Berlin. — Taf. 42. Zimmer, entworfen von Architekt P. Stegmüller in Berlin. — Taf. 43. Gotische Thürbänder aus Württemberg. — Taf. 44. Zierschränkchen und Stuhl, entworfen von Architekt Rich. Dorschfeldt in Magdeburg. — Taf. 45. Initialen, entworfen von Hans Kaufmann in München. — Taf. 46. Schrank, entworfen von A. Brandewetter in Reichenberg. — Taf. 47. Mosesbrunnen in Dijon. — Taf. 48. Grabstein auf dem Pragfriedhofe in Stuttgart, entworfen von Lambert & Stahl, ausgeführt von R. Knaisch, daselbst.

Architektonische Rundschau. 1891. Nr. 8.
Taf. 57. Landhaus Fox Hill bei Reading, erbaut von Architekt A. Waterhouse in London. — Taf. 58. 59. Konkurrenzentwurf zu einem Realgymnasium für Mannheim von Regierungsbaumeister F. Wandorff in Leipzig. — Taf. 60. Chalet Robert in Sarnen (Obwalden), erbaut von Architekt J. Gros in Zürich. — Taf. 61. Krbbegräbnis in Berlin, entworfen von Architekt von der Hude daselbst. — Taf. 62. Wohnhaus in Budapest, erbaut von Architekt J. H. Schmahl, daselbst. — Taf. 63. Entwurf für die Restaurirung der Klosterkirche zu Langenzenn, von Prof. H. Steindorff in Nürnberg. — Taf. 64. Villa Espenschied in Heidelberg, erbaut von Architekt L. Schäfer in Mannheim.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.
(Bei der Redaktion der Zeitschrift für bildende Kunst, bezw. des Kunstgewerbeblattes eingegangen.)

Guthak, E. v., Schlesische Gläser. Eine Studie über die schlesische Glasindustrie früherer Zeit etc. Breslau 1891, Museum schlesischer Altertümer. 8°.

Festschrift des Vereins Berliner Künstler, aus Anlass seines 50jähr. Bestehens verfasst von **Ludwig Pietsch.** Mit 21 Kupfern und vielen Textabbildungen. (Berlin, Amsler & Ruthardt.) M. 16.—

Koepmann, Dr. W., Raffaels erste Arbeiten. Entgegnung auf Herr von Seidlitz' Besprechung meiner Raffaelstudien. (Marburg, Elwert.) M. 1. 20.

Laban, F., Der Gemütsausdruck des Antinous. (Berlin, Spemann.) M. 3.—

Benda, Albert, Wie die Lübecker den Tod geblidet. Vortrag. (Lübeck, Glaser.)

Redigirt unter Verantwortlichkeit des Verlegers *E. A. Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN, Hengasse 58. — KÖLN, Kaiser-Wilhelmring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 29. 18. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

KUNSTHANDBUCH FÜR ÖSTERREICH.*)

Angeregt durch das bekannte Springersche Kunsthandbuch, das seit seiner dritten Auflage (1883) außer Deutschland auch Österreich und die Schweiz umfasst, ist soeben ein auf amtlichen Erhebungen beruhendes Spezialwerk über die *Kunstpflege in Österreich* erschienen, welches uns den ersten annähernd vollständigen Überblick über dieses wichtige Gebiet der Kultur innerhalb der Grenzen des Kaiserstaates gewährt. Selbstverständlich ist es nur das cisleithanische Österreich mit Ausschluss von Ungarn, dessen Kunstleben hier geschildert wird. Von den Ländern der ungarischen Krone bleibt ein ähnlicher Ausweis noch zu erwarten. Aber auch das in solcher Weise begrenzte Gebiet umfasst ja einen Komplex von so umfangreicher und mannigfaltiger Gestaltung, ist so dicht besäet mit Stätten alter Kultur, mit Denkmälern jeglicher Art, besitzt eine solche Fülle von Kunstinstituten, Museen, Sammlungen, Kunstschulen, Vereinen u. s. w., dass wir es nur mit dem lebhaftesten Danke begrüßen können, diese ganze, in reger Entwickelung begriffene geistige Welt einmal in klarer Übersichtlichkeit zusammengefasst zu finden.

Das k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht, welches die Durchführung des Werkes in die Hand genommen hat, beschränkte sich dabei nicht auf diejenigen öffentlichen Anstalten, welche der staatlichen Obsorge unterstehen, sondern es fasste die Aufgabe in einem viel weiteren Sinne auf. Und dies giebt dem „Handbuch der Kunstpflege in Österreich" erst seinen vollen Wert. Wir finden darin außer der staatlichen Organisation auch alle durch die Munificenz des Kaisers und des Kaiserhauses gegründeten und erhaltenen Sammlungen und Institute, ferner alle diejenigen Einrichtungen geschildert, welche von den einzelnen Ländern und Städten ausgehen, ja auch dem Vereinsleben und der privaten Kunstpflege ist volle Aufmerksamkeit geschenkt. Es dürfte kaum irgend ein im Lande wurzelndes, der Kunstpflege dienendes Organ geben, welches in dem Handbuche nicht seinen Platz gefunden hätte.

Eine kurze Inhaltsangabe möge dem Leser einen Begriff von dem Reichtum des Gebotenen verschaffen! Zunächst finden wir sämtliche *Lehranstalten* verzeichnet, welche ausschließlich oder teilweise dem Kunstunterrichte dienen. Es sind dies vier Kunstschulen (die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, die k. k. Kunstschule in Krakau, die Malerakademie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag und die steiermärkische landschaftliche Zeichenakademie in Graz), drei Kunstgewerbeschulen (Wien, Prag, Lemberg), die Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren in Wien, dreizehn Staatsgewerbeschulen (Wien, Graz, Salzburg, Innsbruck, Triest, zwei in Brünn, deutsch und böhmisch, desgleichen zwei in Pilsen, ferner Czernowitz, Krakau, Prag und Reichenberg), die Lehranstalten des k. k. technologischen Gewerbemuseums in Wien, dann die zahlreichen, im Laufe der letzten Decennien gegründeten Fachschulen für

1) Handbuch der Kunstpflege in Österreich. Auf Grund amtlicher Quellen herausgegeben im Auftrage des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht. Wien, K. K. Schulbücherverlag. 1891. 8.

einzelne gewerbliche Zweige (meistenteils Staatsanstalten) und zwar vierzehn für Spitzenarbeiten und Kunststickerei, neunundzwanzig für Weberei und Wirkerei, siebenundzwanzig für Holz- und Steinindustrie, acht für Quincaillerie-, keramische und Glasindustrie, sechs für Metallindustrie, endlich zwei verschiedenen Lehrzieles, woran dann noch acht Zeichenschulen und Modellirschulen, acht allgemeine Handwerkerschulen und eine Anzahl von fachlichen Fortbildungsschulen in Wien und Prag sich anreihen. Hierauf folgen die Anstalten für Kunstunterricht an den Universitäten (Wien, Graz, Innsbruck, Krakau, Lemberg, Prag) und den technischen Hochschulen (Wien, Brünn, Graz, Lemberg, Prag), von denen die ersteren sich selbstverständlich nur mit dem theoretischen (ästhetischen, archäologischen und kunsthistorischen) Unterrichte befassen, letztere denselben mit der praktischen Unterweisung (in der Architektur, dem Zeichnen, Aquarelliren und Modelliren) verbinden. Kunst- oder Kunstgeschichtsunterricht wird auch an mehreren Priesterseminarien und geistlichen Lehranstalten (z. B. in Graz) erteilt.

Noch umfangreicher gestaltet sich der zweite Abschnitt des Buches, welcher die *Sammlungen* und die *Vereine* oder Gesellschaften behandelt, welche ganz oder vorzugsweise den Zwecken der Kunst dienen. Dieselben sind nach Ländern und innerhalb derselben nach Städten geordnet, die Hauptstädte voran, dann die übrigen in alphabetischer Ordnung. An der Spitze steht Wien mit den Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, der Albertina, den übrigen großen Galerien und Museen, von denen das Österreichische Museum für Kunst und Industrie eine mit besonderer Ausführlichkeit gearbeitete Darstellung aufweist, und in welchem Abschnitt uns unter anderem auch über das 1888 gegründete neue k. und k. Heeresmuseum (im Arsenal vor der Belvederelinie) die ersten statistischen Daten vorliegen. An die größeren Museen schließen sich dann die Wiener Vereine mit ihren Bibliotheken und Sammlungen (neunzehn an der Zahl) und die trotz aller Verluste, welche Wien in letzter Zeit erlitten hat, immer noch sehr ansehnlichen Privatsammlungen, deren vierundzwanzig aufgeführt werden (einschließlich der sogenannten Modenesischen Sammlung, welche der Besichtigung leider nicht zugänglich ist, der Schatzkammer von St. Stephan und der Sammlung des Deutschen Ritterordens). Die Sammlungen und Vereine der Kronländer sind so zahlreich, dass wir hier darauf verzichten müssen, sie auch nur summarisch aufzuführen. Bemerkt sei jedoch, dass neben den Sammlungen der Städte und städtischen Vereine namentlich die große Anzahl der Klöster, Stifter und Herrensitze mit ihrem zum Teil hochaltertümlichen und kostbaren Kunstbesitz in dem Buche zum erstenmal vollständig zusammengestellt erscheinen. Diese Abschnitte bilden eine gewiss jedem Kunstfreunde hochwillkommene Vervollständigung und Ergänzung unserer Reisebücher und werden sicher dazu beitragen, dass neben den Naturschönheiten des gesegneten Landes auch dem reichen Besitz an Werken einheimischer und fremder Kunst, welcher sich namentlich in den Burgen und Schlössern des Adels, in den Schatzkammern und Bibliotheken der Stifter aufgehäuft findet, mehr Beachtung zu teil werde als bisher.

Unter den Wünschen, zu denen uns die Durchsicht des vorliegenden Handbuchs Anlass gab, seien hier nur einige wenige hervorgehoben. Vor allem fiel uns auf, dass der wissenschaftliche Kunstunterricht an den Universitäten und technischen Hochschulen der gleichförmigen und systematischen Ordnung entbehrt. Von den ersteren besitzt nur Innsbruck zwei Lehrkanzeln der Kunstgeschichte mit der entsprechenden Verteilung des Unterrichtsstoffes (a. Altertum, b. mittlere und neuere Zeit); an den übrigen Universitäten ist der eine Teil entweder nur durch einen Extraordinarius oder gar nicht vertreten. Die österreichische Denkmälerkunde glänzt an allen Universitäten durch ihre Abwesenheit. Hier abzuhelfen, wäre nach unserer Ansicht ein dringendes Bedürfnis, wenn der ernste Sinn und das Verständnis für die Kunst in den nachwachsenden Geschlechtern gefördert und dem drohenden Materialismus auch von dieser Seite her entgegengearbeitet werden soll. Erst kürzlich hat der Professor der neueren Kunstgeschichte an der Berliner Universität in der „Deutschen Rundschau“ auf die Notwendigkeit einer ausgiebigeren Vertretung seines Faches an den Hochschulen hingewiesen. Es genügt nicht, dass den Philologen und Historikern das Verständnis einzelner Spezialgebiete der antiken Kunst vermittelt oder die Methodik der mittelalterlichen Denkmälerforschung beigebracht werde. Die großen Meister der modernen Kunst, ein Raffael und Michelangelo, ein Dürer und Holbein, ein Rubens und Rembrandt, wollen ebenso wie die Dichtungen Shakespeares und Goethes dem Geiste unserer akademischen Jugend erschlossen, als zum unveräußerlichen Besitztum der gebildeten Menschheit gehörig betrachtet und begriffen sein. Wo aber fände sich an den österreichischen Universitäten die Lehrkraft,

welche dieser großen Aufgabe ihre Thätigkeit widmete?

Ein zweites, nicht minder wichtiges Desiderium betrifft die Lückenhaftigkeit der Sammlungen und deren zu geringe Dotirung. Bleiben wir nur zuvörderst bei der Reichshauptstadt, so macht sich hier vor allem der Mangel eines großen plastischen Museums immer dringender fühlbar. Auch mit der bevorstehenden Eröffnung des kunsthistorischen Hofmuseums wird demselben nicht abgeholfen werden. Die plastischen Sammlungen der Akademie, des Österreichischen Museums und der Universität sind getrennte Anfänge einer umfassenden Anstalt, wie sie von den Fachmännern schon seit Jahren gefordert, auch im Reichsrate wiederholt urgirt, aber bisher immer noch nicht ernstlich in Angriff genommen worden ist. Auch eine Nationalgalerie für Werke moderner Malerei wäre eine in Österreich besonders bedeutsame Schöpfung. Sie müsste das Beste in sich vereinigen, was von den hervorragenden Künstlern aller Länder und Völker Österreichs geschaffen wird. In ihr vertreten zu sein, müsste das Ziel des Ehrgeizes für jedes aufstrebende Talent bilden. Ihre Verwaltung hätte mit weitumfassendem Blick alle Richtungen und Schulen gleichmäßig zu berücksichtigen, und nur nach der Höhe der Qualität, niemals nach Gunst oder etwa nach sogenannten Humanitätsrücksichten ihre Wahl zu treffen.

Zur Verwirklichung der angedeuten Zwecke gehört freilich in erster Linie Geld, viel Geld! Aber wir können uns der Hoffnung nicht verschließen, dass auch in dieser Hinsicht Österreich immer entschiedener auf der Bahn des Fortschritts einhergehen werde. Das Handbuch giebt über den finanziellen Stand der österreichischen Kunstpflege die nachfolgenden, sehr dankenswerten Aufschlüsse. Für spezielle Kunstpflege (die Musik ausgeschlossen) waren im Staatsvoranschlage des Jahres 1890 im Ressort des Ministeriums für Kultus und Unterricht 250000 fl. eingestellt. Für Museen wurden 142000 fl., für kunstgewerbliche Lehranstalten (die Staatsgewerbeschulen und Fachschulen nicht mit gerechnet) 188500 fl. bewilligt. Diese Ziffern liefern den Beweis dafür, dass für Kunst und Kunstgewerbe in Österreich jetzt beträchtlich mehr aufgewendet wird als früher. Aber den Millionenbudgets der anderen Großstaaten gegenüber sind sie immer noch sehr gering und verglichen mit den Hunderten von Millionen, welche das Gesamtbudget Österreichs darstellt, verschwinden sie fast wie der Tropfen im Meer!

„Die stetig wachsende Bedeutung der Kunstpflege für das *öffentliche Leben* sowie für die *wirtschaftlichen Interessen* des Staates" haben, den Worten der Vorrede zufolge, das Bedürfnis einer derartigen Zusammenstellung hervorgerufen, wie das vorliegende Handbuch sie darbietet. So möge denn auch den regierenden und gesetzgebenden Faktoren in Österreich mit unwiderstehlicher Gewalt der Gedanke sich aufdrängen, den wir von jeher verfechten: dass kein Gebiet des Kulturlebens für die geistige und materielle Wohlfahrt der Völker wichtiger ist als die Pflege des Schönen, dass jeder Gulden für die Kunst dem Staate hundert- und tausendfache Früchte trägt!

C. v. L.

BÜCHERSCHAU.

Gruyer, F. A., *Voyage autour du Salon carré* au Musée du Louvre. Ouvrage illustré de 40 héliogravures par Braun. Paris, F. Didot et Cie. 4.

Die Frage nach der besten Anordnung größerer Gemäldesammlungen ist zu verschiedenen Zeiten verschieden beantwortet worden. In früherer Zeit vereinigte man gern in einem Raume die Perlen der ganzen Galerie, — unsere modernen Museen streben nach einer historischen und topographischen Anordnung der einzelnen Schulen. So sehr man den Nutzen einer solchen im Interesse wirklich wissenschaftlichen Studiums der Kunstgeschichte anerkennen muss, so wird sich doch wohl niemand dem nachhaltigen Eindruck entziehen, den der erste Besuch der Tribuna der Uffizien oder des Salon carré im Louvre auf jeden machen muss. Mag auch die Kritik diesem oder jenem Bilde die Berechtigung absprechen, ferner unter dem bisher traditionell geführten Namen in der Gesellschaft der Auserwählten zu erscheinen, so hat der Verfasser des hier angezeigten Werkes doch recht, wenn er in der Einleitung sagt: Meister, die sich anscheinend so fern wie möglich stehen, begegnen sich in einem Raume wie dem Salon carré in einem harmonischen Einklange: jeder spricht die Sprache seines Landes und bewahrt die Gewohnheiten seiner Zeit, aber der Geist der alle belebt, erhebt sie zu einer Höhe, auf der ihre verschiedenen Genien zu der höchsten Einheit verschmelzen. Wenn man überhaupt heute noch Lust hätte, für die Einrichtung solcher Elitesäle zu plaidiren, so könnte man keinen besseren Beweis zu ihren Gunsten anführen, als dass der Salon carré zu einem Buche wie dem Gruyers Anlass und Stoff geboten hat. Unter der Führung des feinsinnigen und kenntnisreichen Verfassers wird die

Wanderung durch den einen Saal des Louvre zu einem auf die mustergültigsten Belege gegründeten Überblick über die Kunst aller wichtigen Schulen vom 15. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts. Dabei finden wir allerorten die Beweise, dass diese geistvollen und in anmutiger Sprache ausgedrückten Bemerkungen auf gründlicher Sachkenntnis wie auf größter Vertrautheit mit den Ergebnissen der neueren Wissenschaft beruhen.

Dass ein aus der Didotschen Offizin hervorgehendes Werk auch im Äußeren allen Anforderungen entspricht, versteht sich eigentlich von selbst. Gruyers Wanderung durch den Salon carré ist zudem mit vierzig Kupferlichtdrucken der hervorragendsten Gemälde geschmückt. Von der Firma Adolf Braun & Cie. trefflich hergestellt, bilden sie eine wünschenswerte Ergänzung und Bekräftigung der Besprechungen der einzelnen Bilder.

So glauben wir mit vollem Rechte von dem neuesten Werke Gruyers sagen zu können, dass niemand es unbefriedigt aus der Hand legen wird. Dem Laien giebt es eine klare Übersicht über die Erzeugnisse der hervorragendsten Maler und ihrer Schulen, sowie eine geistvolle Schilderung der eigentümlichen Vorzüge und Schwächen eines jeden; er erkennt daraus, aus wie vielen einzelnen Erwägungen sich die erschöpfende Betrachtung eines Kunstwerkes zusammensetzt, — welches vielseitige Wissen dazugehört, wenn ein gerechtes und befugtes Urteil über ein Werk gefällt und ihm seine Stelle in der Gesamtheit der schöpferischen Kunstthätigkeit angewiesen werden soll. Aber auch der Fachmann wird nicht ohne Nutzen von so manchen neuen und zutreffenden Bemerkungen Gruyers über die Künstler wie über ihre Werke Kenntnis nehmen.

C. RULAND.

Alwin Schultz, *Alltagsleben einer deutschen Frau zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts.* Leipzig, S. Hirzel 1890. 8°.

Zur Vorfeier des fünfundzwanzigjährigen Amtsjubiläums, das der verdiente Leiter des Germanischen Museums, August von Essenwein, jüngst beging, ist ihm von Alwin Schultzens befreundeter Hand das oben angezeigte Buch gewidmet worden, eine sinnige Gabe für den eifrigen Förderer kulturgeschichtlicher Forschung. Freilich hat Schultz in dieser seiner Schilderung des deutschen Frauenlebens am Beginn des achtzehnten Jahrhunderts nicht die Ergebnisse so umfangreicher, ernster und emsiger Forschung, wie etwa in seinem jetzt in zweiter Auflage vorliegenden Werk: „Das höfische Leben zur Zeit der Minnesänger", uns vorzulegen, vielmehr eine Gelegenheitsarbeit, von der er selbst sagt, dass sie mit bestimmt war, die Zeit des Wartens während der Drucklegung jenes größeren Werkes dem stets arbeitsfrohen Verfasser zu verkürzen; und, wie sie diese ihre Bestimmung ihrem Urheber gegenüber erfüllt, wird sie es sicher auch den Lesern gegenüber thun. Denn ein „kurtzweiliger Zeitvertreiber" darf wohl das Buch genannt werden, welches zu der Abhandlung von Schultz den Anstoß und Stoff gegeben hat. Wer allerdings Amaranthes' „Frauenzimmerlexikon" mit seinem sechsunddreißigzeiligen Originaltitel und seiner alphabetisch nüchternen Aufzählung aller dem „Frauenzimmer" wissenswürdigen Dinge in 1176 Spalten im Original durchgeackert hat, wird diesem Urteil kaum beipflichten; wer aber unter Schultzens kundiger Führung und in seiner geschmackvollen Auswahl und Zusammenstellung den Inhalt dieses Kompendiums kennen lernt, muss zugeben, dass hier in anregender Form ein überreiches kultur- und trachtengeschichtliches Material für den modernen Leser „zu Nutz und Ergetzen" hergerichtet ist.

Es ist für Deutschland die Zeit der Verwelschung in Tracht und Sitte, der Allongeperücke und der Fontange, der Mouches und des Poudre; schon in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hatte dieser Hexensabbath begonnen, den die Satiriker und Moralisten nicht müde werden zu geißeln:

Ein jeglich zweites Wort muss itzt französisch sein;
Französisch Mund und Bart, französisch alle Sitten
Französisch Rock und Wams, französisch zugeschnitten.
Was immer zu Paris die edle Schneiderzunft
Hat neulich aufgebracht auch wider die Vernunft,
Das macht ein Deutscher nach. —

Die Zahl der Traktätlein wider die „sündliche, thörichte, eitle und üppige Kleider Pracht" wuchs gewaltig an, Abraham a Santa Clara stellte seine volkstümliche Rednerkraft vergebens in den Dienst der guten Sache und die Kleiderverordnungen, wie noch Friedrich I. von Preußen 1706 eine gegen den überhandnehmenden Luxus und Aufwand erliess, vermochten den Modeteufel nicht aus dem Lande zu treiben. Gottlieb Wilhelm Corvinus — denn dieser Leipziger Advokat verbirgt sich hinter dem nom de guerre „Amaranthes" — stellt sich nun nicht auf den Standpunkt des Sittenpredigers, sondern er sieht die bestehenden Zustände vielmehr als ein schlechthin Gegebenes an und bemüht sich, die Damen seiner Zeit über die modischen Anforderungen an Sitte und Tracht auf dem Laufenden zu erhalten.

Durch eine große Ausführlichkeit erhalten wir die Möglichkeit, die Vorwürfe eben jener Moralisten ins einzelne hinein auf ihre Berechtigung zu prüfen. Schultz führt uns nun, gleichzeitig andere zeitgenössische Quellen heranziehend, durch die mannigfachen Ereignisse und Umstände des Frauenlebens hindurch, vom Verlöbnis bis zur Taufe und Kindererziehung: wir lernen die Toilettensorgen der Frau des achtzehnten Jahrhunderts mit all ihren Geheimnissen und Finessen kennen, nehmen an einer Hochzeit teil, deren Ceremoniell nicht minder eingehend behandelt wird, wie der Speisenzettel, sehen uns in der neuen Wirtschaft und ihrer unter dem Zeichen des beginnenden Rokoko stehenden behaglichen Einrichtung um, ohne vor dem Schlaf- und Badezimmer Halt zu machen; selbst die Küche mit ihren Geräten wird uns nicht erlassen. — Das gesellschaftliche Leben mit seinen Leiden und Freuden, Gastereien und künstlerischen Genüssen zieht an uns vorüber mit einer so lebendigen und ins einzelne gehenden Farbengebung, wie sie eben nur ein Zeitgenosse in der ausgesprochenen Absicht, eine Abhandlung darüber zu verfassen, uns geben kann.

In einem Schlusskapitel fasst Schultz sein Urteil über diese uns vielfach recht fremd anmutende Zeit zusammen, das freilich nicht sonderlich günstig ausfällt, aber nach Maßgabe der geschilderten Zustände und Verhältnisse gerechtfertigt erscheint.

Die Arbeiten Biedermanns und Scheubes haben durch diese Publikation eine wertvolle Ergänzung erfahren und jeder Kulturhistoriker wird dem Herausgeber zu aufrichtigem Dank verpflichtet sein für die eingehende und liebevolle Behandlung eines an sich ziemlich spröden Stoffes. Vielleicht zieht der Verfasser für eine zu erhoffende zweite Auflage seines amüsanten Buchs das gleichzeitige reiche Abbildungsmaterial noch in weiterem Umfange heran, was sicherlich dem Fachgenossen wie dem Laien nur erwünscht sein könnte. *L. K.*

TODESFÄLLE.

Su. *Anton Springer* †. Am 3. Juni hat man, was an Anton Springer sterblich war, auf dem neuen Johannisfriedhofe zu Leipzig zur Erde bestattet. Die Trauerfeierlichkeit fand in der Wohnung des Verstorbenen statt, die er in dem Hause seines ihm längst im Tode vorangegangenen Freundes, Professors Czermak, seit etwa fünfzehn Jahren inne hatte. Die Universität, die städtischen Behörden, die Kunstakademie und die der Kunstpflege dienenden Körperschaften waren in vornehmster Weise vertreten, um dem Heimgegangenen die letzte Huldigung darzubringen. Zahlreich war auch die Zahl seiner Schüler erschienen, unter ihnen Prinz Johann Georg von Sachsen, der einen Lorbeerkranz am Sarge niederlegte. In ergreifender Rede gab der Prediger der reformirten Gemeinde, Dr. *Dregdorff*, einen Überblick über das bewegte Leben seines langjährigen Hausgenossen und schloss mit einer treffenden Charakteristik des durch sein reiches Gemüt fast ebenso wie durch sein umfassendes Wissen ausgezeichneten Mannes, dessen Freimut und ideale Sinnesart auch die zufällige Unterhaltung über Zeit- und Lebensfragen durchleuchtete und zu geistigem Genusse gestaltete. Vervollständigt wurde dieses vorzugsweise die menschliche Seite des Entschlafenen betonende Charakterbild durch eine Rede von Prof. *Ribbeck*, der in dem hingeschiedenen Kollegen den Gelehrten und Schriftsteller feierte und namentlich die glückliche und seltene Verbindung von ruhig abwägendem Verstande mit phantasievollem, begeistertem Vortrage, von wissenschaftlicher Strenge mit Freiheit und Beweglichkeit des Gedankenflugs hervorhob. Als ein leuchtendes Beispiel unermüdlichen Fleißes stellte der Redner den Meister vor die Augen seiner Schüler. Selbst in seiner letzten Leidenszeit, als die Füße den Ermatteten nicht mehr zu tragen vermochten, ließ er nicht ab von der großen Arbeit über Dürer, die ihn seit zwei Jahrzehnten beschäftigte, und an die er noch auf dem Sterbebette die letzte Hand legte. (Wir können dem noch hinzufügen, dass Springer sich mit einem weit ausschenden litterarischen Unternehmen trug, mit einem umfassenden Handbuch der mittelalterlichen und neueren Kunstgeschichte, dessen Ausarbeitung er sich nach Abschluss seines Dürerwerkes zu widmen beabsichtigte, und ferner, dass er seine Ferienzeit, die er seit fünfzehn Jahren stets in Bodenbach an der Elbe zu verbringen pflegte, dazu benutzte, um seine eigne Lebensgeschichte zu Papier zu bringen, die hoffentlich der Öffentlichkeit nicht vorenthalten werden wird.) Außer Ribbeck sprach noch Professor Ratzel in seiner Eigenschaft als Dekan der philosophischen Fakultät, und ein früherer Schüler brachte dem Heimgegangenen in bewegter Rede den Dank aller derer dar, die in ihm den warmherzigen Lehrer und sicheren Führer verehrten und bewunderten. — Über das Leben Springers, über seine Gelehrtenlaufbahn hat Julius Lessing in der Zeitschrift für bildende Kunst (XX. Jahrgang, S. 173 ff.) in ausführlicher Weise berichtet. Wir haben dem vorläufig nur hinzuzufügen, dass inzwischen die „Bilder aus der neueren Kunstgeschichte“ die zweite, das „Textbuch zu den kunsthistorischen Bilderbogen“ unter dem Titel „Grundzüge der Kunstgeschichte“ die dritte Auflage erlebt haben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Zu Mitgliedern des Senats der Berliner Akademie der bildenden Künste* sind in Bestätigung der von der Genossenschaft der ordentlichen Mitglieder der Akademie vollzogenen Wahlen 1) der Maler Professor *Karl Becker*, 2) der Maler Professor *W. Amberg*, 3) der Maler Professor *Gesellschap*, 4) der Bildhauer Professor *Erdmann Encke*, 5) der Architekt Geheime Regierungsrat Professor *Julius Raschdorff*, 6) der Architekt Baurat *Schwechten*, auf den Zeitraum vom 1. Oktober 1891 bis Ende September 1894 berufen worden.

*** *Auszeichnungen.* Der Baurat Prof. *H. Ende*, Mitglied der Firma Ende & Böckmann, ist nach stattgehabter Wahl zum stimmfähigen Ritter des Ordens pour le mérite für Wissenschaften und Künste und der Archäolog *Sir Austen Henry Layard* in London, der Entdecker der Ruinen von Ninive und Babylon, zum auswärtigen Ritter dieses Ordens ernannt worden. — Der Geschichtsmaler Prof. *Gesellschap* und der Bildhauer Prof. Dr. *Siemering* in Berlin haben das Offizierkreuz des belgischen Leopoldordens erhalten.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

*** *Die Direktion der Berliner Nationalgalerie* beabsichtigt eine Sonderausstellung der Gemälde und des künstlerischen Nachlasses des verstorbenen Prof. *Max Michael* zu veranstalten.

*** *Die internationale Gemäldeausstellung in Stuttgart* hat einen Umsatz von 383400 M. gebracht, wovon 118155 M. auf den Verkauf von Kunstwerken kommen. Verkauft wurden im ganzen 52 Werke, also mehr als der achte Teil der gesamten Ausstellung; auch der Geldwert dürfte etwa ein Achtel aller ausgestellten Werke betragen haben. Die Staatsgalerie kaufte 7 Werke im Gesamtbetrag von 35720 M., die Lotterie 21 Werke mit einem Aufwand von 30790 M. Der König kaufte 4 Werke im Gesamtbetrag von rund 19000 M., die Königin 2 Werke im Betrage von 3000 M. Verhältnismäßig kleiner, als man erwartet hatte, war die Zahl von kaufenden Privaten in Stuttgart; es waren deren nur 5.

x. — *Auf der Berliner Kunstausstellung* hat der Kaiser ein weiteres Bild „Corpus domini in den Abruzzen" von *P. Michetti* angekauft.

x. — *Sammlung Habich.* Sicherem Vernehmen nach beabsichtigt der Kasseler Kunstsammler Eduard Habich seine seit einigen Jahren im königl. Museum ausgestellte Sammlung von Gemälden alter Meister am 1. Dezember d. J. zurückzuziehen und zu Gelde zu machen. Die Kasseler Galerie verliert dadurch einen in vielen Beziehungen interessanten Teil ihrer Sammlungen, wenn nicht der preußische Staat Mittel bewilligt, um die Habichsche Sammlung in ihrer Gesamtheit zu erhalten.

x. — *Im Künstlerhause zu Baden-Baden*, das bisher ausschließlich einigen Malern wie Amberger, Corroll und Schrödl zu Atelierzwecken diente, hat der Kunsthändler *Joseph Th. Schall* aus Berlin neuerdings eine permanente Ausstellung von Gemälden moderner und älterer Meister eingerichtet, welche, am 3. Mai d. J. eröffnet, sich lebhaften Zuspruchs erfreut und Werke von *Andreas* und *Oswald Achenbach*, *Knaus*, *Schindler*, *Vautier* etc., enthält. Auch eine Anzahl von Gemälden alter, besonders holländischer Meister ist vorhanden und gewährt eine angenehme Abwechslung. Die Räumlichkeiten sind in vornehm behaglicher Weise ausgestattet.

DENKMÄLER.

*** *Das Kaiser Wilhelmdenkmal für den Kyffhäuser* hat, wie der Urheber des Entwurfs, *Bruno Schmitz*, in der „Parole" berichtet, einige Abänderungen erfahren, die vor allem der Erscheinung des Monumentes für die Ferne zu gute kommen. Vorerst wurde die Richtung des Monumentes von Westen nach Osten verlegt, und durch eine an letzterer Seite in der Breite von 110 Meter ausgeführte Ringterrasse erhielt das Denkmal einen wirksamen Unterbau. Zugleich ergaben sich auf dieser Terrasse die günstigsten Standpunkte für die Betrachtung des Reiterbildes aus der Nähe. Weiterhin hat die Treppenanlage von der Mittel- zur Hochterrasse eine veränderte Lage insofern erhalten, als sie von den nördlichen und südlichen nach der östlichen und westlichen Seite verlegt wurde. Dadurch, dass sich nunmehr das Postament der Reiterfigur mit der Linie des Treppenaufganges an der Ostseite verbindet, erhält es eine wirksame Fortsetzung und eine größere Bedeutung in der Gesamtanlage. Die früher die Hochterrasse flankirenden Türmchen sind nun zur Höhe der Mittelterrasse hinuntergerückt, wodurch der ganze Turm eine freiere Stellung und Loslösung, sowie eine scheinbar größere Höhe vom Berge ab erhalten hat. — Die Mittelterrasse, auf welcher sich die günstigsten Standorte für die Betrachtung des Standbildes gewinnen lassen, ist in der Neuanordnung zur Hauptterrasse geworden, während die Hochterrasse nunmehr eine Sockelerweiterung und Fortsetzung des Turmes bildet. Die Seitenansichten des Monumentes erhalten durch die ausgebauchte Erweitung der Mittelterrasse und die auf dem Zinnenkranz angeordneten Wappen der Bundesstaaten eine interessante Belebung. In diesen Tagen ist auch ein Preisausschreiben an die deutschen Bildhauer erlassen worden, das die Modelle zu einem 8 Meter hohen Reiterstandbilde Kaiser Wilhelms I. und zwei 5 Meter hohen sitzenden Figuren des Krieges und der Geschichte verlangt. Als Einlieferungstermin ist der 5. Oktober festgesetzt. Näheres über die Bedingungen und die Preise, deren höchster 5000 Mark beträgt, ist durch Dr. A. Westphal in Berlin zu erfahren.

—x. *Vom Nationaldenkmal für Kaiser Wilhelm I.* berichtet man der „Köln. Ztg.": „Die zu engerem Wettbewerb für das in Berlin auf der Schlossfreiheit dem Kaiser Wilhelm I. zu errichtende Nationaldenkmal aufgeforderten Künstler haben dem Vernehmen nach ihre Arbeiten so weit vollendet, dass eine öffentliche Ausstellung der neuen Entwürfe schon im nächsten Monat und zwar im königl. Zeughause zu Berlin erfolgen wird."

— tt. *Stuttgart.* Am 24. Mai wurde das Grabdenkmal des hier Jahrzehnte lang thätig gewesenen Hofbildhauers *Ludwig von Hofer* enthüllt. Das Denkmal ist mit einer vom hiesigen Bildhauer *Th. Bausch* modellirten und ausgeführten Marmorbüste unseres verstorbenen Ehrenbürgers geschmückt und wurde aus Beiträgen der Städte Stuttgart und Ludwigsburg, des Vereins für Förderung der Kunst und von Verwandten und Freunden des Künstlers errichtet.

— tt. *Eidenkolben in der Rheinpfalz.* Als sichtbares Zeichen der glorreichen Tage unseres deutschen Volkes aus den denkwürdigen Jahren 1870/71 soll von der Rheinpfalz aus freiwilligen Beiträgen auf einem Bergvorsprunge des Haardtgebirges in der Nähe der Villa Ludwigshöhe ein *Sieges- und Friedensdenkmal* im nächsten Jahre errichtet werden. Das Denkmal ist bei einfacher Form in großem Stile entworfen. Aus einem mit erratischen Blöcken bekleideten Hügel erhebt sich ein Achteck, das die Porträtmedaillons des Königs Ludwig II., des Prinzregenten Luitpold, der Generale von der Tann und Hartmann auf der einen und die des Kaisers Wilhelm I., des Kronprinzen Friedrich Wilhelm, Bismarcks und Moltke's auf der anderen Seite schmücken; aus dem Oktogon wächst in einer Höhe von 14 m ein mächtiger Obelisk empor, mit dem Kreuze des bayerischen Militärverdienstordens, Kränzen und Friedenszweigen, auf der Spitze einen Adler und zu Füßen zwei Löwen.

KONKURRENZEN.

x. — *Eine Preisbewerbung* um eine *künstlerisch ausgestattete Lebensversicherungspolice* mit drei Preisen von zusammen 600 Mark schreibt zum 1. August die „Magdeburger Allgemeine Versicherungsgesellschaft" aus, welche demnächst die Bezeichnung „Wilhelma, Allgemeine Versicherungsaktiengesellschaft" führen wird. Es wird gewünscht, dass eine ideale weibliche Figur zu Kaiser Wilhelm I. in bestimmte Beziehung gebracht werde, sowie dass das Wappen der Stadt Magdeburg einen Platz in derselben finde.

x. — Bei dem Wettbewerb um die Erbauung der *Lukaskirche in Dresden* sind zwei gleichwertige Preise von je

3000 M. den Architekten *Arno Eugen Fritzsche* in Berlin und *Georg Weidenbach* in Leipzig zugefallen. Ein dritter Preis von 2000 M. wurde dem Architekten *Richard Fißlet* in Leipzig zuerkannt.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

— tt. *Straßburg.* Infolge eines Gutachtens des Generalinspektors der historischen Baudenkmale Frankreichs, Architekt *Bisweitbrald* in Paris und des verstorbenen Dombaumeisters *Friedrich von Schmidt*, werden derzeit gründliche *Restaurationsarbeiten am hiesigen Münster* von unsern Dombaumeister *Franz Schmitz* zur Ausführung gebracht. Die Glasmalereien bedürfen namentlich einer umfassenden Ausbesserung, da frühere Reparaturen vielfach ohne Verständnis hergestellt wurden; durch planlose Verbleiungen ist die Wirkung dieser wertvollen mittelalterlichen Kunstwerke sehr geschädigt worden. Die hiesigen Glasmaler Gebrüder *Ott* sind mit Arbeiten betraut worden, wofür das Frauenhaus den Betrag von 62700 M. bereit gestellt hat.

*** *Der Bau der Kunstgewerbeschule in Straßburg i. E.* ist kürzlich auf dem Terrain des alten botanischen Gartens begonnen worden. Der Gemeinderat hat für diesen Bau, der einen monumentalen Charakter erhalten soll, 400000 M. bewilligt.

* *Franz von Defregger* hat nach längerer Zeit wieder ein größeres Bild im Münchener Kunstverein ausgestellt, welches den Titel „Die Treibersuppe" führt. Das Gemälde ist in das Eigentum der Fleischmannschen Kunsthandlung übergegangen.

x. Das für *Landschaftsmaler* bestimmte *Reisestipendium* der *Karl Blechenschen Stiftung* im Betrage von 600 Mark ist vom Senat der Akademie der Künste in Berlin dem Maler *Hans Völcker*, einem Schüler des Professors Hans Gude, zuerkannt worden.

—x. *Michael Munkacsy* hat die Komposition eines neuen großen Bildes begonnen, das ein biblisches Motiv darstellen und dem Christuscyklus sich anreihen wird. Munkacsy will das Gemälde in zwei Jahren vollenden; es soll dann zunächst eine Rundreise durch Europa und Amerika machen, um schließlich, wie es heißt, der Berliner Nationalgalerie einverleibt zu werden. Das Bild wird Christus unter seinen Jüngern darstellen.

*** *Die Ehrenmedaille des Pariser Salons für Malerei* ist in diesem Jahre nicht zur Verteilung gelangt, weil für keinen der Kandidaten (B. Constant, Henner, Rochegrosse u. a.) die absolute Majorität der bei der Abstimmung Anwesenden erzielt werden konnte. Die meisten Stimmen erhielt B. Constant (105 von 206). Die Ehrenmedaille in der Abteilung für Skulptur erhielt *Alfred Boucher* für eine Marmorstatue „Auf der Erde". Auch in den Abteilungen der graphischen Künste und der Architektur blieben die Abstimmungen über die Ehrenmedaille ergebnislos.

AUKTIONEN.

x. — *Berliner Kunstauktion.* Am 20. Juni versteigert *R. Lepke* in Berlin eine Sammlung von Gemälden alter und neuer Meister, welche im Besitz des Herrn *Balthasar Schmidt* in München sich befanden. Der Besitzer hat sie aus den Galerien der Herzogin *von Talleyrand*, *de Barry*, *Reynolds*, des Grafen *von Ludrou*, Grafin *von Fay*, Baron *von Kolisch* erworben. Der Katalog (171 Nummern) führt Namen ersten Ranges auf: Dürer, Van Dyck, P. Veronese, Murillo, Rembrandt.

y. — *Münchener Bücherauktion.* Rosenthals Antiquariat in München versteigert am 21.—25. Juli 1891 eine umfangreiche Sammlung seltener und wertvoller Bücher, Handschriften und Drucke. Der nahezu 1400 Nummern enthaltende Katalog weist zahlreiche interessante Werke aus den Gebieten der Kunstgeschichte, der Archäologie, allgemeinen Geschichte etc. auf, sowie viele alte Holzschnitt- und Kupferwerke, Inkunabeln u. a. m., und ist mit einer Anzahl Abbildungen geschmückt, Faksimiles einzelner Seiten, aus besonders bemerkenswerten Büchern und interessanten Einbände dargestellend. (S. die Anzeige in dieser Nummer.)

ZEITSCHRIFTEN.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1891. Heft 8.
Mitteilungen über Antipendien. Von Cl. Freiherr v. Heereman. — Ein romanisches Kästchen in der Elfenbeinsammlung des Berliner Museums. Von W. Bode. — Miscellen zur mittelalterlichen Kunstarchäologie. Von Dr. F. X. Kraus.

Christliches Kunstblatt 1891. No. 6.
Die Siegesfahne Christi. — Der byzantinische Zellenschmelz. Von E. Wernicke. — Alte und neue Malerei.

Die Kunst für Alle. 1891. Heft 18.
Die internationale Kunstausstellung in Berlin. II. Von J. Springer. — Die beiden Pariser Salons. Von Otto Brandes.

Gazette des Beaux-Arts. Nr. 408.
Les Salons de 1891 au Champ de Mars et aux Champs Elysées. Von E. Rod. — Le Niobide de Sablaco. Von M. Reymond. — Exposition de la Lithographie. Von H. Béraldi. — Exposition des Arts au début du Siècle. Von A. de Champeaux. — Le Livre d'Heure du Pape Alexandre VI. Borgia. Von G. Pawlowski.

L'Art. Nr. 649. 1. Juni 1891.
Salon de 1891: La peinture au Salon des Champs Elysées. (Forts.) Von L. Benedite. — Un vieil Hôtel de Marais. (Schluss.) Von A. Jullien.

Bayerische Gewerbezeitung. 1891. Nr. 10.
Handwerk und freie Kunst in Nürnberg. Von E. Mummenhoff. (Forts.)

Hirths Formenschatz. 1891. Heft 6 u. 7.
Taf. 81 u. 82. Antike Reliefskulpturen aus dem Museum von Neapel. — Taf. 83. Paris und die drei Göttinnen. — Taf. 83. Italienische Schaumünzen des 15. Jahrhunderts von Sperandio. — Taf. 84. Bordüre aus einer hebräischen Bibel. — Taf. 85. Marmorumrahmung aus dem Audienzsaale des Palazzo Vecchio zu Florenz von Majano. — Taf. 86. 87. Selbstbildnisse von A. Dürer aus den Jahren 1484 und 1493. — Taf. 88. Bildnis der Christine von Dänemark von H. Holbein d. j. — Taf. 89. Rubens mit seiner zweiten Frau im Garten spazierengehend von P. P. Rubens. — Taf. 90. Entwurf eines Brunnens von Edm. Bouchardon. — Taf. 91. Zwei Vignetten von B. Picart. — Taf. 92. Französische Uhrkloben vom Ende des 18. Jahrhunderts. — Taf. 93. Schäferszene von Ant. Watteau. — Taf. 94. Zwei Vignetten von Pierre-Gabriel Berthault. — Taf. 95. Bacchantin von Joshua Reynolds. — Taf. 96. Werkzeuge Liebes-Äpfel, von P. Prudhon. — Taf. 97. Kopf und Brust eines bärtigen Bacchus. — Taf. 98. Reliquienschrein der heil. Ursula von Hans Memling. — Taf. 99. Brustbild des Heilandes von Quentin Massys. — Taf. 100. Thronbüste der heil. Katharina von Siena; von Matteo Civitale. — Taf. 101. Ein tanzendes Paar, Meister des 15. Jahrhunderts. — Taf. 102. Marmorrelief von Benedetto da Majano. — Taf. 103. Madonna mit dem Jesuskinde und Johannes von Raffael. — Taf. 104. Das Rosenkranzfest von Albrecht Dürer. — Taf. 105. Holbeins Frau und Kinder von Hans Holbein d. j. — Taf. 106. Vorlage für emaillierte Goldschmiedeschmuck von Stephanus Carteron. — Taf. 107. Knabenporträt von Anton van Dyck. — Taf. 108. Die Amme mit dem Kind von Frans Hals. — Taf. 109. Zwei Blatt aus des Künstlers „Neuem Schildbüchlein mit chimärischen Tieren und Grotesken" von Lucas Kilian. — Taf. 110 111. Dekoration eines Gesellschaftssaales von C. E. Brisseux. — Taf. 112. Der Liebesbrunnen von Jean-Honoré Fragonard.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.
(Bei der Redaktion der **Zeitschrift für bildende Kunst**, bezw. des **Kunstgewerbeblattes** eingegangen.)

Beiträge zur Kunstgeschichte. N. F. Heft XIII. Albrecht Altdorfer, der Maler von Regensburg. Von **Max Friedlaender**. (Leipzig, Seemann.) M. 3. —

—— Dasselbe, Heft XIV. Bartholomäus Bruyn und sein Schule. Von **Ed. Firmenich-Richartz**. Mit 7 Abbild. und 5 Lichtdrucken. (Leipzig, Seemann.) M. 5. —

Du Bois-Reymond, Naturwissenschaft und bildende Kunst. (Leipzig, Veit & Co.) M. 1. 20.

Elis Carl, Die Mosaik- und Glasmalerei. Mit 82 Abbild. (Leipzig, Seemann.) geb. M. 3. 60.

Herrmanowski, Dr. F., Die deutsche Götterlehre und ihre Verwertung in Kunst und Dichtung. 2 Bände. (Berlin, Nicolai.)

Hirth, Georg, Aufgaben der Kunstphysiologie. 2 Bände. (München, Hirth.) M. 6.

Hochegger, R., Über die Entstehung und Bedeutung der Blockbücher mit besonderer Rücksicht auf den Liber Regum seu Historia Davidis. (Leipzig, Harrassowitz.) M. 3. 60.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Hofburg 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmsring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 30. 25. Juni.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpedition von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

NOCH EINMAL DER FRANKFURTER „CORREGGIO".

Our purpose necessary, and not envious.
Shakespeare.

Der Frankfurter Galeriedirektor steht jetzt nicht mehr allein da: sein Berliner Kollege ist ihm zu Hilfe gekommen! Thode und Bode kämpfen Schulter an Schulter für die „Madonna von Casalmaggiore": der eine im Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen (Heft 2), der andere im Repertorium für Kunstwissenschaft (Heft 4) dieses Jahres.

Das lammfromme Papier des offiziellen Berliner Jahrbuchs, das vor längerer Zeit mit einem unmotivirten „Raffael" debütirte, dann unter anderem dem scheußlichen „Lionardo" aus dem Depot der Galerie und vor kurzem einigen unglaublichen „Dürers" geduldig Raum bot, das muß jetzt auch den Thode'schen „Correggio" über sich ergehen lassen. Nun, wenn das Blatt sich diesen Luxus erlauben darf, uns kann's recht sein! Schon der Lichtdruck des Frankfurter Bildes, welchen das Jahrbuch publizirt, genügt, um jedem Unbefangenen die Augen zu öffnen. Ein Berliner Kunstgelehrter schreibt uns darüber: „Aus dem beigegebenen Lichtdruck habe auch ich die Überzeugung gewonnen, dass es sich um eine schlechte Croute handelt, die des erhobenen Lärmens nicht wert ist". Wir sind mit diesem Urteil vollkommen einverstanden, auch in dem letzteren Punkte, und fügen hier gleich bei, dass der den Lichtdruck erläuternde Aufsatz Thode's trotz all seiner phrasenhaften Gelehrsamkeit für die Authenticität des Frankfurter Bildes nicht den Schatten eines wirklichen Beweises darbietet.

Er beginnt mit einer Aufzählung von schriftlichen Zeugnissen für das Bild bei älteren Autoren. Als erstes in der Reihe figurirt eine Stelle aus Scanelli's „Microcosmo della Pittura" (1657), in der neben andern Werken des Correggio auch eine „Madonna mit dem Kinde" in halblebensgrossen Figuren erwähnt wird. Diese ganz einfach als „B. Vergine col Santo Bambino" bezeichnete Madonna wird von Thode schlankweg mit seinem Frankfurter Bilde identifizirt! Letzteres ist aber doch ein *Dreifigurenbild* (Madonna, Christus und Johannes), während Scanelli offenbar nur von einem *zweifigurigen* Gemälde spricht! — Die weiteren vermeintlichen Zeugnisse, welche Thode für sein Bild anführt, zwei italienische Autoren des 18. Jahrhunderts, sind als Dokumente von ebenso geringem Wert. Sie widersprechen einander, sowohl in der Beschreibung der von ihnen erwähnten Bilder, als auch in den Bemerkungen über deren malerischen Zustand und Wert. — Vollends im unklaren bleiben wir über die Schicksale des Frankfurter Bildes seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts bis auf die neueste Zeit. Thode hatte in seinem ersten Aufsatze gesagt: „Bis zum Ende des letzten Jahrhunderts blieb das Gemälde in Modena, dann kam es *nach der Aussage mehrerer Berichte* mit dem französischen Kunstraube nach Frankreich". Wir fragten in Nr. 2 der „Kunstchronik" d. J. bereits: *welche* Berichte da gemeint seien? Thode weiß darauf nur folgende Antwort zu erteilen: 1) das Bild wird in dem Inventar der *geretteten* (d. h. in Italien zurückgebliebenen) Bilder v. J. 1797 *nicht verzeichnet* und 2) bei — Nagler im Künstlerlexikon findet sich eine „*positive Mitteilung*," die „*unbedenklich*" auf die Madonna von Casalmaggiore

bezogen werden darf. Und wie lautet diese „positive Mitteilung“? Man höre: „Unter dem französischen Kunstraube befand sich *noch eine andere Madonna*, die aber verschwunden ist“. Das nennt der Hr. Thode „mehrere Berichte“: eine Stelle, die gar nichts sagt, und eine zweite, die erst recht nichts sagt! Dabei genirt unsern Autor nicht im mindesten der Umstand, dass sein Bild weder im „Catalogo de' capi d'opera di pitture trasportate dall' Italia in Francia“ (Mailand 1799) noch in den Verzeichnissen des Musée Napoléon auch nur mit einem Wörtchen erwähnt wird. Er schließt seine Berichterstattung ganz lustig mit den Worten: „Wir müssen uns mit der *Thatsache(!)* begnügen, dass das Bild am Ende des letzten Jahrhunderts nach Frankreich gelangte. Seit jener Zeit ist es vollständig verschollen gewesen“. — Wir glauben, dass es keiner weiteren Mitteilungen bedarf, um auch dem in gelehrten Dingen völlig unbewanderten Leser darzuthun, dass man auf dem hier von Thode eingeschlagenen Wege jede beliebige „Thatsache“ finden kann· selbst die, dass das unglückliche Frankfurter Bild Correggio's „Madonna von Casalmaggiore“ ist.

Dieselbe Fingerfertigkeit, wie in der litterarischen Quellenkritik, bewährt Hr. Thode auch in andern, spezifisch kunstgeschichtlichen Teilen seiner versuchten Beweisführung. Wir hatten ihn vor die Alternative gestellt: *entweder* seine Idee, in dem Frankfurter Bilde ein Jugendwerk des Correggio zu erkennen, *oder* die Behauptung aufzugeben, dass dasselbe der Madonna mit dem heil. Sebastian in Dresden ähnlich sehe; denn diese sei doch bekanntlich kein Jugendbild des Meisters. Unserm Autor wird nichts leichter, als aus der Schlinge herauszukommen. Er sagt, wenn er von Ähnlichkeit mit der Madonna des heil. Sebastian gesprochen habe, so sei damit nicht auch die Gleichzeitigkeit behauptet; Correggio habe eben in dem späteren Bilde wieder dem früheren Ideale „sich mehr zugewendet“. Wir besitzen also in dem Frankfurter Bilde ein frühes Werk, das einem späten, und in dem Dresdener ein spätes, das einem frühen ähnlich sieht. „Du musst verstehn! Aus eins mach' zehn, — Und neun ist eins, Und zehn ist keins. — Das ist das kunsthistorische Hexeneinmaleins!“ —

Doch jetzt reden wir wieder ernsthaft, denn nun tritt Wilhelm Bode auf den Plan, dem Freunde zu helfen! Wir nahmen das Heft des Repertoriums in der begründeten Erwartung zur Hand, darin eine eingehende stilkritische Würdigung des Frankfurter Gemäldes zu finden. Aber unsere Voraussetzung wurde arg getäuscht! Auch da nur wieder die bekannten Redensarten, wie „eigentümliche Leuchtkraft“, „wunderbare Farbenharmonie“, „feiner Ton der Luft, den Correggio dem Claude vorausnimmt“(!) und ähnliche Dinge. Und das alles auf Grund des *früheren* Zustandes der Madonna, vor ihrer Restauration. Denn den *jetzigen* Zustand kannte Bode, wie er selbst sagt, bei der Abfassung seines Artikels ebenso wenig, wie wir ihn kennen, und Morelli, Frizzoni u. a. ihn kannten, als sie ihre Verdikte über das Bild abgaben. Diese Männer, unbezweifelbare Autoritäten *gerade* in Sachen des Correggio, gehören übrigens nach Hrn. Bode nicht zu den „Urteilsfähigen“, von denen er behaupten will, sie seien alle mit ihm einverstanden! Einer dieser allein „Urteilsfähigen“ ist es vielmehr gewesen, welcher ihm aus Frankfurt berichtet hat, durch die Reinigung des Bildes habe sich ein „ganz neues Resultat“ ergeben. Nach unsern Frankfurter Informationen steht die Sache anders. In der Einsendung eines „alten Kunstfreundes“, welche wir in diesen Tagen von dort erhielten, lesen wir über den jetzigen Zustand des Bildes folgendes:

„Ich habe mich umsonst bemüht, wesentliche künstlerische Verbesserungen, die das Bild erfahren haben soll, zu finden; wenn nicht der Ersatz des alten bräunlichen Firnisses durch einen klareren als eine solche gelten soll. Die Beseitigung einiger älteren Retouchen und Übermalungen war nicht hinreichend, den Wert des Bildes zu erhöhen oder es gar zu einem Meisterwerke zu gestalten. Die *embryohaften knochenlosen* Kindergestalten, die so *mangelhaft entwickelte Gestaltung* der Extremitäten, deren Durchbildung jedes künstlerische Verständnis vermissen lässt, sind geblieben, und es gehört eine seltene Unverfrorenheit dazu, solch ein Erzeugnis als ein in seiner *alten Herrlichkeit wiedererstandenes* Werk Correggio's vorzuführen, als welches Herr Thode es uns anpreist. Unklug war es, der Ausstellung des Bildes eine Anzahl Photographien bekannter Werke des Meisters beizugesellen! Auch nicht eines unter diesen zeigt die auffälligen künstlerischen Mängel dieser „Madonna von Casalmaggiore“. Ich bekenne offen, dass allein die Herzensfreude an den Werken der Kunst mich zu ihr hingezogen hat. Unvermittelt habe ich in diesen ihre unvergänglichen Reize zu ergründen gesucht und das Wenige, was ich weiss, verdanke ich allein diesem Studium und einer unverfälschten Empfindung; aber dieses Wenige ist *hinreichend*, um dem gelehrten Wortschwall kaum der Schule entlaufener, sogenannter

Kunstforscher entgegenzutreten. Wenn Herr Böde in dem „stattlichen“ Madonnenbilde, der *unseligen* Acquisition seines Freundes Thode, schon von weitem den Meister Correggio erblickt, so ist das verzeihlich, denn Ton und Inkarnation des Bildes können „*von weitem*“ allerdings täuschen; allein wenn ihm bei „*näherer Betrachtung*“ jeder Zweifel über die Echtheit des Bildes schwindet, so hat entweder die Freundschaft sein Augenlicht sehr getrübt, oder er weiß nicht, dass kein Meister, selbst nicht in *seinen flüchtigsten Arbeiten*, einen *solchen* Mangel an *Formenverständnis* bekundet, wie ihn diese „Madonna von Casalmaggiore“ aufweist“. —

Wir gestehen, dass diese deutliche Stimme aus dem Publikum in ihrer Schlichtheit auf uns einen viel besseren Eindruck macht, als alle die gelehrten Verhimmelungen des fragwürdigen Bildes. Herr Bode setzt sich freilich über dergleichen Dinge hinweg. Er bezweifelt, „dass heute irgend ein Correggio begeisterte Aufnahme finden würde, wenn er plötzlich auftauchen würde“! Großartige Meinung, die er da von unserer Zeit und dem kunstgebildeten Publikum hegt! Er versuche es doch einmal und bringe z. B. die „Madonna mit dem heiligen Hieronymus“ von Parma nach Frankfurt! *Ein Monument* würden ihm die Frankfurter errichten, und das Bild ohne Zweifel vom ersten Tage an ebenso hoch schätzen, wie ihren Jamnitzerschen Tafelaufsatz. Dass sie aber für die „Madonna von Casalmaggiore“ Herrn Thode bisher immer noch keinen Fackelzug gebracht, — das, finden wir, kann ihnen niemand verdenken. —

Statt sich mit der Sache zu beschäftigen, bedenkt uns Herr Bode in seinem Repertoriumsfeuilleton, einer neuen Species kunsthistorischer Schriftstellerei, mit einigen Höflichkeiten persönlicher Natur, auf die wir ihm aus Courtoisie die Antwort nicht schuldig bleiben wollen.

Er gestattet sich zunächst so beiläufig eine ganz nette kleine Entstellung der Thatsachen. Als Verfasser des von ihm bekämpften Artikels in Nr. 2 der „Kunstchronik“, sagt er, habe „sich *nachträglich* der Redakteur (soll heißen: der Herausgeber) dieser Zeitschrift bekannt.“ Unsere aufmerksamen Leser kennen den wahren Sachverhalt. Die Namenschiffre des Autors unter dem Artikel war aus Versehen weggeblieben. Sobald wir dies bemerkten, wurde die Chiffre in besonderer Notiz nachgetragen. Meint etwa Herr Bode oder hat er sich von Herrn Thode weiß machen lassen, der Autor jenes Artikels hätte sich seines Kindes geschämt? Nun, dann sind wir in der Lage, ihm zu versichern, dass das gerade Gegenteil der Fall ist. Im übrigen: wer hat denn von allen „Urteilsfähigen“ den Verfasser des Aufsatzes nicht sofort erkannt, noch bevor die Unterzeichnung nachgetragen war? Wir wüssten niemanden — nur die Herren Thode und Bode ausgenommen. *Die* kennen nur ihre „alten Meister“. Für uns Moderne haben sie keine Nasen.

Der geschätzte Direktor der Berliner Galerie hat ferner die Liebenswürdigkeit anzunehmen, der Herausgeber der „Zeitschrift für bildende Kunst“ könne selbstverständlich „nur durch einen — diesmal leider übel angebrachten — Feuereifer für Wahrheit und Echtheit zu einem so über alles Maß hinausgehenden Angriff verleitet worden sein“. — „Über alles Maß“! Wirklich? Wie verschieden doch die Maßstäbe in verschiedenen Ländern und Köpfen erscheinen! Giovanni Morelli schrieb dem Herausgeber der Zeitschrift, nachdem er seinen Artikel über das Frankfurter Bild gelesen, im Oktober v. J. unter anderem, was sich aus Rücksicht für den Direktor des Städelschen Instituts nicht reproduziren lässt, folgendes: „Sie sagen in Ihrem Aufsatze alles, was man gegen die Echtheit des Bildes sagen kann und sagen muss; auch ist Ihre Ausdrucksweise *sehr maßvoll*. Die . . . . hätte vielleicht eine schärfere Zurückweisung verdient; doch bin ich für den jungen Thode zufrieden, dass es nicht geschehen ist. Hoffentlich wird er die Lektion, die Sie ihm hier geben, sich zu Herzen nehmen“ u. s. w. — Nach Herrn Bode's Urteil sind wir zu unserm grausamen Artikel aber doch wenigstens nur durch den Feuereifer für die gute Sache angetrieben worden. Es fehlte bloß noch, dass er uns die Nebenabsicht imputirte, so hin und wieder einige kleine deutsche Galeriedirektoren meuchlings umbringen zu wollen. Nun, wenn das Herr Bode also auch in Wahrheit nicht annehmen wird, so müssen wir ihn andererseits doch davor warnen, uns für gar so harmlos zu halten. Wir beobachten den *Unfug mit großen Namen*, der seit einiger Zeit bei Acquisitionen für deutsche Museen und Galerien getrieben wird, mit wachsendem Missbehagen und werden von jetzt an es als eine unserer publizistischen Pflichten ansehen, diesen falschen Lionardos, Michelangelos, Correggios, Dürers u. s. w. rücksichtslos unter die Augen zu leuchten. Herr Bode kann sich das Verdienst zuschreiben, mit seinem Feuilleton diesen Entschluss in uns zur Reife gebracht zu haben.

Und nun der letzte Gang! Herr Bode hat die Freundlichkeit auszuplaudern, er habe in Bezug auf

unsern Artikel über das Thodesche Bild den Ausspruch des Polonius citiren hören: „Ist es gleich Tollheit, hat es doch Methode". Wir könnten ihm, wenn wir eine boshafte Anspielung machen wollten, mit Bezug auf die Thodesche Acquisition für das Städelsche Institut vielleicht einen anderen, passenderen „Büchmann" citiren, nämlich: „Die schönen Tage in Aranjuez sind nun zu Ende!" Aber Herrn Bode gegenüber muss man viel deutlicher sein. Wir machen ihm also folgenden Vorschlag:

Es sei ein Schiedsgericht zu ernennen, welchem die nachbenannten Gegenstände vorzuführen wären: 1) Der von Herrn Bode aus dem Berliner Depôt hervorgeholte „Lionardo" und 2) der von Herrn Thode für die Frankfurter Galerie erworbene „Correggio", und welches Schiedsgericht dann einfach nach dem Worte des Polonius über den Wert der von Herrn Bode über seinen „Lionardo" und von uns über den Thodeschen „Correggio" geschriebenen Abhandlungen zu entscheiden hätte. Wir zweifeln — ohne unbescheiden zu sein — keinen Augenblick daran, wo das Gericht die „Tollheit" finden würde und wo die „Methode".

C. v. L.

KARL EDUARD VON LIPHART.

Wenige giebt es, welche das Studium der Wissenschaften nur des Genusses halber betreiben, schon weil dazu eine von den Nöten und Pflichten des Lebens völlig unabhängige Stellung gehört; zudem reißt die moderne Zeit viel zu mächtig in ihren Wirbel, es reizt viel zu sehr, mitgestaltend in die reiche, kräftige, thatenerfüllte Gegenwart einzugreifen. Aber einen mächtigen Zauber üben gerade auf die Jüngeren diejenigen Männer aus, welche einsam und selten aus vergangener Zeit herüberragen, und deren Wissen auf ganz anderen Grundbedingungen aufgebaut ist. Es sind Männer, welche keinen anderen Anreiz zum Studium hatten, als den tief innerlichen Trieb zu lernen, ihre Bildung nach allen Richtungen gleichmäßig auszugestalten, in allen ihren Kenntnissen auf der Höhe des jeweiligen Standes der sie beschäftigenden Wissenschaften zu stehen. Immer geringer ist die Zahl dieser Männer geworden, und wer von ihnen jetzt erst stirbt, muss schon ein hohes Greisenalter erreicht haben. So war Karl Eduard von Liphart, dessen Verlust uns kürzlich mit tiefer Trauer erfüllt hat, ein Greis von 82 Jahren, einer der edelsten Vertreter dieses aussterbenden Typus.

Dass dem Dahingeschiedenen vor allem in den Spalten einer kunstwissenschaftlichen Zeitschrift ein Denkmal gebührt, erscheint diesem umfassenden Geist gegenüber fast wie ein Zufall, herbeigeführt durch seine zufällige Vorliebe für kunstgeschichtliche Studien bei allseitiger Begabung. In den Tagen der heranreifenden Jugend den mathematischen Studien besonders zugeneigt, versprach Liphart in den zwanziger Jahren seines Lebens in den Natur- und medizinischen Wissenschaften Vorzügliches zu leisten, darauf wandte sein forschender Geist sich sprachlichen und litterarischen Studien zu, Geschichte und Politik beschäftigten ihn, dann erst erkannte er das Hauptstudienfeld seines Lebens die Geschichte der bildenden Künste, ohne dabei das Interesse für die andern Wissenschaften zu verlieren, in späteren Jahren trat ein umfangreiches theologisches Wissen dazu, er beherrschte die antiken und die Sprachen der modernen Kulturvölker.

Karl Eduard von Liphart wurde auf dem Stammgute seiner Familie Rathshof nahe bei Dorpat im August 1808 geboren und daselbst bei seinem Großvater erzogen. Derselbe besaß eine große Bibliothek von Werken der französischen Encyklopädisten und war selbst, als er in Kolmar studirte, zu Voltaire nach Ferney gewallfahrtet. Der erste Lehrer des jungen Liphart war ein Genfer und die erste Wissenschaft, die ihn besonders anzog, die Mathematik. In derselben hatte er es im vierzehnten Jahre so weit gebracht, dass sein Lehrer dem Großvater erklärte, nun müsse man sich nach jemand anderem umsehen, denn der Schüler sei so weit wie der Lehrer. Der Mathematiker der Dorpater Universität, Professor Bartels, wollte ihn als zu jung nicht zu seinen Vorlesungen zulassen, und gab ihm, um ihn ad absurdum zu führen, eine raffinirt schwierige Aufgabe zur Lösung. Still und bescheiden machte Liphart sich an dieselbe. Der Professor erstaunte: so eigenartig, wie Liphart es that, hatten die Studenten auch nach Absolvirung ihrer Studien ihre Aufgabe nicht gelöst. Mit gleichem Eifer und gleichem Erfolge betrieb Liphart anatomische Studien. Durch seine Freundschaft mit dem später weltberühmten Chirurgen Pirogoff, der ihm in seinen „Erinnerungen an Dorpat" (Neue Folge II) ein schönes Denkmal gesetzt hat, wurde er darin noch mehr bestärkt und unterstützt. Er zeigte auch besonderes Talent für Physiologie und Chirurgie und schloss sich auf den Universitäten Dorpat, Königsberg und Berlin, welche er nach einander bezog, besonders an Professor Rathke, den vielseitigen Karl Ernst von Baer, welchen

Humboldt als den größten Naturforscher seiner Zeit pries, Johannes Müller und Dieffenbach an.

Der Großvater war gestorben, als Liphart noch in Rathshof weilte, und das ausgedehnte Familiengut in den Besitz seines lange Zeit auf Reisen abwesenden Vaters gekommen. Karl Eduard von Liphart selbst wurde, noch ehe er zu den ausländischen Universitäten abging, durch Erbschaft von einem Onkel Herr eines bedeutenden Vermögens, das ihn vollständig unabhängig machte. Der Vater hatte vom Auslande reiche künstlerische Anregung mitgebracht und hatte auch Gelegenheit gehabt, eine Reihe trefflicher alter Bilder zu kaufen, eine schöne, leider teilweise übermalte „Heilige Familie" von Andrea del Sarto, ein prachtvolles kleines Porträt von Frans Hals und eine Anzahl guter niederländischer Landschaften, welche sich noch in Rathshof befinden. Mit Leidenschaft hatte der junge Liphart Zeichnen gelernt, und sein Lehrer wusste bei ihm und seinem ältesten Bruder Guido auch den Sinn für Kupferstiche zu wecken. Schon damals fing er an dieselben eifrig zu sammeln, namentlich die Radirungen des Augsburger Tiermalers Riedinger waren in Dorpat zu haben. Diese frühen Beschäftigungen trugen nun in Berlin ihre Früchte, indem er neben seinen anderen Studien, zu denen sich noch das der altdeutschen Litteratur unter Haupt gesellt hatte, sich besonders der Kunstgeschichte zuwendete. Er machte die Bekanntschaft Rumohrs, der mit seinen „Italienischen Forschungen" soeben die neuere Kunstgeschichte als Wissenschaft begründet hatte. Von Berlin aus reiste er nach Dresden, Wien und München, um auch die dortigen Galerien eingehend kennen zu lernen.

Die Gemälde der italienischen Meister waren es vor allem gewesen, welche ihn angezogen hatten, und so erwachte seine Sehnsucht, Italien zu sehen. Etwa im Jahre 1833 trat er seine erste Reise dorthin an, und dieselbe wurde bestimmend für sein ganzes Leben. Die ganze Halbinsel mit Einschluss von Sizilien hat er damals durchwandert und bis in abgelegene Teile hinein gründlich durchforscht. Bei einem längeren Aufenthalt in Rom machte er die Bekanntschaft von J. D. Passavant; derselbe führte ihn im Sommer 1835 nach Florenz, wo sich der Aufenthalt zu vielen Monaten ausdehnte.

Die deutsche Kunst stand damals noch unter dem Zeichen der Nazarener und nach ihrem Vorbilde begeisterte sich Liphart besonders für die vorraffaelische Kunst, aber nicht in kraftloser, frömmelnder Richtung; der gewaltige Giotto und die machtvolle edle Kultur seines Jahrhunderts erfüllten seine Seele mit ihren erhabenen Vorstellungen. Charakteristisch für ihn ist darin seine von Rumohr verschiedene Stellung. Liphart erklärte Rumohrs abfälliges Urteil über Giotto später damit, dass derselbe durch die Frömmelei der Nazarener angewidert, von jeder speziell christlichen Kunst abgestoßen wurde. Er selbst vermochte sich innerhalb dieser Richtung seinen eigenen kräftigen Stand zu wahren. Von Florenz aus durchforschte er schon damals Toscana aufs eingehendste, dasselbe auf einem kleinen Wagen, begleitet von einem Diener, der ihm die notwendigsten Handbücher nachtragen musste, nach allen Richtungen durchstreifend, eine Gewohnheit, welche er bis in sein spätes Alter, so lange es seine Kräfte irgend erlaubten, beibehielt.

Zwei Jahre darauf ließ er sich wieder für längere Zeit in Berlin nieder und nahm am geistigen Leben der preußischen Hauptstadt den regsten Anteil. Seine Wohnung gestaltete er zu einem kleinen Museum aus, auch dieses schon vorbildlich für seine spätere Weise. Diesesmal wurde auch den deutschen Denkmälern größere Aufmerksamkeit erwiesen, er besuchte die Stätten alter Kultur im Gebiete des sächsischen Stammes.

Durch eine merkwürdige Verkettung von Umständen, in welche auch ein weissagender Traum verflochten ist, wurde er mit seiner späteren Gattin bekannt. Dieselbe, eine Schwester des nachmaligen, fast gleichzeitig mit Liphart verstorbenen österreichischen Kriegsministers Grafen Bylandt-Rheydt, wohnte mit ihrer Mutter in Bonn, und beim ersten Sehen, nach dem in kurzen Worten gegebenen Bescheid, dass ihre Mutter nicht zu sprechen sei, stand es bei Liphart fest, sie zu heiraten. So kamen im Jahre 1839 zwei Menschen zusammen, welche nicht zu einander passten, und doch hat die höchste gegenseitige Achtung sie bis in das hohe Alter zusammengehalten. Jeder, der diese Frau gekannt hat, wird ihren vortrefflichen Herzenseigenschaften ein ehrendes Andenken bewahren. Durch seine Heirat bewogen, siedelte Liphart für eine Reihe von Jahren nach Bonn über. Das geistige Leben der Universitätstadt bot ihm willkommene Anregung, und namentlich sein Verkehr mit A. W. von Schlegel wurde fruchtbringend für ihn.

Im Jahre 1843 unternahm er eine größere Reise durch Spanien in Begleitung eines jüngeren Bruders. Ich habe ihn in seinen letzten Jahren oft von dieser Reise erzählen hören, welche eine besonders lebhafte Erinnerung in ihm zurückgelassen hatte. Die

Reisenden sind den damals zahlreichen Räuberbanden nur dadurch entgangen, dass infolge der Unruhen und Militärrevolutionen nach dem Karlistenkriege, das ganze Land mit Militär erfüllt war und die Räuber sich infolgedessen nicht hervorwagten. Alle bedeutenden Orte Spaniens wurden bereist, der längste Aufenthalt aber in Madrid genommen, in dessen reicher Galerie er neben den Spaniern auch die Italiener wiederfand, in jener Fülle und Bedeutung, wie sie sonst nur noch die Uffizien und der Pitti zusammen genommen aufzuweisen haben.

Nur schwer entschloss er sich nach der Rückkehr aus Spanien, auf Andringen seiner Familie wieder den Wohnsitz in Dorpat zu nehmen. Häufige Ausflüge von dort nach Deutschland und Italien waren nur das Vorspiel für seine definitive Übersiedelung nach Florenz im Jahre 1862. Die äußere Veranlassung dafür war die schwächliche Gesundheit seines Sohnes Ernst, des späteren Malers. Eine Zeitlang wohnte er in der Nähe von Florenz auf dem der Großfürstin Maria Nikolajewna gehörigen Lustschlosse Quarto, dieselbe schätzte sein vielseitiges Wissen und hatte ihn gebeten, die Erziehung ihres Sohnes, des Prinzen Sergius von Leuchtenberg, zu leiten. Er begleitete die Großfürstin auch auf ihren dem Studium der Kunstschätze gewidmeten Reisen durch Italien und nach Paris und London. Durch ihren Einfluss erhielt er in England Zutritt zu sonst schwer zugänglichen Privatgalerien der englischen Aristokratie.

In Italien knüpfte er namentlich mit dem Geschichtschreiber der italienischen Kunst, Cavalcaselle, ein auf Interessengemeinschaft beruhendes Freundschaftsbündnis an und hat manchen Studienausflug in seiner Gesellschaft unternommen. Allmählich breitete sich der Ruf Liphart's als eines vorzüglichen Kenners der italienischen Kunst aus, trotzdem er nicht eine Zeile veröffentlicht hat. In dem engen ersten Stockwerk des Hauses an der Ecke der Via Romana, wo der Eingang zum Giardino Boboli sich befindet, hatte er in zwei Zimmern, die ihm als Schlafzimmer und Wohnzimmer dienten, und einem kleinen Durchgang seine umfangreiche, in einem langen Leben zusammengebrachte Sammlung aufgestellt. Zwischen den wenigen alten Möbeln konnte man sich kaum bewegen, überall standen Gestelle mit großen Mappen voll der kostbarsten Kunstblätter, an den Wänden hingen einige vorzügliche alte Bilder, als Perle ein köstlicher Salomon Ruisdael, und eine Menge von Gipsabgüssen war regellos verteilt, selbst sein Bettschirm war mit Kupferstichen besteckt, aus den Fenstern hatte man einen herrlichen Blick in den Giardino Boboli, die von einer mächtigen Pinie bekrönte Anhöhe hinauf. Dorthin wallfahrtete wer von Kunstgelehrten oder sonst sich für Kunstgeschichte interessirenden Personen nach Florenz kam und so glücklich gewesen war, eine Empfehlung an ihn zu erhalten. Dort habe ich in der Mitte der achtziger Jahre während zweier Winter fast allabendlich mit ihm an dem runden Tisch zusammengesessen, die Blätter seiner Sammlung in ihrer fast endlosen Reihe betrachtend. Damals waren seine Körperkräfte schon stark in Abnahme, und oft saß er, wenn ich eintrat, matt und geknickt auf seinem unbequemen Wiener Rohrstuhl, den er selbst da nicht mit einem bequemeren vertauschte. Aber kaum hatte die Unterhaltung begonnen, dann lebte er auf, und bald war jede Spur von Müdigkeit verschwunden. Immer hatte er ein Buch, das ihn besonders interessirte; der Buchhändler versorgte ihn fast täglich mit den neuesten Erscheinungen, sei es aus Deutschland, Italien, Frankreich oder England, auf allen ihn interessirenden Gebieten. Daraus pflegte er eine halbe Stunde lang vorzulesen, ehe wir uns an die Sammlungen machten. Von italienischen Photographien nach älteren Kunstwerken hatte er alles gesammelt, was überhaupt erschienen ist. Seine Kupferstichsammlung ist in Bezug auf Ostade vollständig bis in alle Plattenzustände der einzelnen Blätter, von Dürers Werk hat er ein in fast allen Teilen ausgezeichnetes Exemplar zusammengebracht. Zahlreich ist auch im übrigen der Bestand an Kupferstichen, Radirungen und Holzschnitten. Auch seine Sammlung von Handzeichnungen ist von bedeutendem Umfange, mit besonderer Vorliebe pflegte er zwei herrliche Rötelzeichnungen von Rubens zu zeigen. Seine Bibliothek ist vollständig in Bezug auf kunstgeschichtliche Werke. War er in der Unterhaltung lebendig geworden, dann offenbarte sich die ganze Frische seines Geistes, das zugreifende Interesse, welches er an allem nahm, dann zogen sich seine Augenbrauen noch mehr in die Höhe und der durch die lange Gewohnheit des Beobachtens gespannte Blick erweiterte sich. Seine Stirn war niedrig, aber der Ausdruck energischen Willens, die tiefen und schmalen Längsfalten auf derselben erhöhten noch die Vorstellung des gespannten Blickes. Er war eine unter mittelgroße gebrechliche Gestalt; den Kopf trug er, wohl nicht nur vom Alter, ein wenig vorgestreckt, das beständige lernbegierige Aufmerken hatte ihm diese Haltung zur Gewohnheit gemacht; so hat ihn Lenbach in mehreren Porträts verewigt.

In seiner Kleidung war er mehr als einfach, er konnte sich nicht vorstellen, dass man ein durchlöchertes Plaid auch aus anderen Gründen, als wenn es nicht mehr warm genug hält, wechseln könnte. Jahrelang hat scheinbar nur der nimmer ruhende Geist noch den schwächlichen Körper zusammengehalten. Öfters kam es damals schon vor, dass er vor Schwäche das Bett nicht verlassen konnte, aber selbst, wenn ich ihn bei meinem Besuch so fand, wollte er von der Betrachtung der Kunstblätter nicht absehen und nahm vom Bett aus an der gewöhnlichen Beschäftigung des Abends teil.

Schon die frühere Verbindung seiner Familie mit dem kaiserlichen Hof brachte es mit sich, dass er seine staatliche Zugehörigkeit zu Russland nicht vergaß, aber von Nationalität fühlte er sich ganz als Deutscher, wie seine Bildung auch auf deutscher Grundlage beruhte. Er nahm bis ins höchste Alter den regsten Anteil an der Politik und betrachtete auch hierin Deutschland immer als sein eigentliches Vaterland, ein durch und durch kerndeutscher Mann, wie sie die deutsch-russischen Ostseeprovinzen so zahlreich und kraftvoll hervorgebracht haben. In den Jahren, in welchen ich ihn kannte, stand er auf einem edlen protestantischen Glaubenspunkte. In der Kunstwissenschaft war er ein Eiferer, wie das bei wahrer Forschung leicht erklärlich ist. Er liebte es, sich in polternder Weise über anders Denkende auszulassen, aber das war nur oberflächlicher Schein, in der Brust trug er ein warmes und mildes Herz. Er hat die Kunstgeschichte wesentlich von ihrer künstlerischen Seite aufgefasst und der historischen Forschung ihre Aufgabe dahin bestimmt, diese Betrachtung zu klären und zu erläutern. Er selbst war mit den Materialien zur italienischen Kunstgeschichte in bewunderungswürdiger Weise vertraut und wusste bei jeder Unterhaltung entlegene Daten anzuführen.

Vieles von seinen Kenntnissen ruht in handschriftlichen Anmerkungen zu seinen Exemplaren kunstgeschichtlicher Bücher und auf der Rückseite von Photographien. Es sind kurze, zum Verständnis Sachkenntnis erfordernde Notizen, deren Entzifferung wegen der kritzeligen Züge seiner Hand neben den Fähigkeiten eines Kunstgelehrten die eines Paläographen erfordern dürfte. In Bezug auf die niederländische und deutsche Kunst war er vorzugsweise feinfühliger Kenner. Auch bei der Bestimmung italienischer Werke ließ er sich in erster Linie von seinem überaus sicheren Stilgefühl leiten, und zahlreiche Gelehrte und Kunstfreunde haben in dieser Beziehung unschätzbare Fingerzeige von ihm erhalten. Dieser feinsinnige Genuss der Kunst war es, wodurch vor allem er anregend wirkte. Wer ihn näher kannte, fand es ganz natürlich, dass dieser Mann nicht produzirte, danach war sein ganzes Verhältnis zur Wissenschaft nicht angethan. Es genügte ihm, seine historischen Forschungen in der angegebenen Weise für sich selbst den Genuss erhöhen und richtig stellen zu lassen. Das beste Resultat der Kunstgeschichte, die Veredelung des Genusses an einer Jahrhunderte zurückliegenden Geistes- und Phantasiearbeit, kann am fruchtbarsten durch persönlichen Verkehr fortgeflanzt werden, darum ist Lipharts Wirken, trotzdem er mit keiner Schrift an die Öffentlichkeit getreten ist, von unschätzbarer Bedeutung gewesen, zumal der Kreis derjenigen, welche Anregung von ihm empfangen haben, ein sehr großer ist, sein Geist lebt in Generationen fort.

Nach dem Tode seines älteren Bruders, in den sechs letzten Jahren seines Lebens, war Liphart Majoratsherr. Seine Sammlungen sind auf das Majorat übernommen worden und werden im Besitz seines Enkels und Majoratserben in Rathshof Aufstellung finden.

Im letzten Sommer noch hat Liphart eine der Kunst gewidmete Reise nach Venedig ausgeführt und den Winter in alter Weise studirend in Florenz verbracht, bis zuletzt seine ausgezeichnete Sehschärfe behaltend, für ihn das köstlichste Gut. Ohne merkbare Krankheit sind Liphart und seine Gattin fast gleichzeitig dahingeschieden. Der 12. und der 14. Februar haben erst sie und dann ihn sanft hinweggenommen.

Düsseldorf. *MAX GEORG ZIMMERMANN.*

DIE INTERNATIONALE KUNSTAUSSTELLUNG IN BERLIN.

III.

Mit dem Eintreffen der Sendungen aus der österreichischen Monarchie, ausschließlich Ungarns, deren von feinem künstlerischen Geschmack geleitete Anordnung in einem großen Oberlichtsaale, zwei anstoßenden Kabinetten, einem Seitenlichtsaale und drei ihm gegenüberliegenden Kompartimenten in den ersten Junitagen vollendet wurde, ist der Schlussstein in das glänzende Gebäude unserer internationalen Ausstellung eingefügt worden, ein Schlussstein nicht mit Ach und Krach, sondern eine der würdigsten und vornehmsten Zierden des ganzen Baues, die den Kunstfreunden, die nicht Gelegenheit

haben, die Frühjahrsausstellungen im Wiener Künstlerhause zu besichtigen, eine große und freudige Überraschung bereitet hat. Nach dem, was uns die österreichische Abteilung der Jubiläumsausstellung von 1886 geboten, schien es, als wäre in der blütenreichen Entwickelung der Kunst in Österreich und seinen Kronländern ein Stillstand eingetreten, der später sogar — für uns Draußenstehende — einen lethargischen Charakter annahm. Jetzt sind mit einem Schlage die Nebel verschwunden, die uns das Kunstschaffen in Wien und in den übrigen Kunststädten des Kaiserstaates verborgen hatten, und wir stehen vor einem Bilde, dessen imposante Wirkung freilich zum Teil einer ungemein geschickten Komposition verdankt wird.

Was wir an dieser Stelle über die letzten drei oder vier Frühjahrsausstellungen im Wiener Künstlerhause gelesen hatten, war nicht gerade geeignet, unsere Erwartungen hoch zu stimmen. Aber abgesehen davon, dass der Kritiker aus der Nähe die Dinge und die hinter ihnen stehenden Personen viel schärfer und nüchterner ansieht als der allem Detail entrückte fremde Beurteiler, sind wir in Berlin insofern im Vorteil, als unsere österreichische Abteilung gewissermaßen die fine fleur von vier Wiener Jahresausstellungen bildet und außerdem von jedem fremden Anhängsel befreit ist. Wir sehen reines „Wiener Blut“ und daneben die slavischen Künstler, die in Paris, Prag und Krakau gelernt, aber auch etwas von der Wiener Luft eingeatmet haben, wodurch ihr Blut flüssiger, ihr Temperament noch sprudelnder geworden ist.

Den älteren Lesern der „Kunstchronik“, auch denen ihrer zwei letzten Jahrgänge, vermag der Berliner Berichterstatter freilich wenig oder nichts Neues zu sagen. Das moderne Kunstausstellungswesen hat einen Wandertrieb erzeugt, der es schließlich dahin bringt, dass jedes irgendwie bedeutende Kunstwerk bereits in jeder Kunststadt und von jedem Kunstfreunde gesehen worden ist, und was noch nicht die Runde gemacht hat, wird durch die illustrirten Zeitungen verbreitet. Eine internationale Kunstausstellung, wie die unsrige, hat in vielen Abteilungen weniger den Reiz der Neuheit als den Wert eines Rückblicks auf ein Jahrzehnt, der unter Umständen — wir weisen nur auf die Ungarn, die Italiener und die Spanier hin — freilich noch höher zu schätzen ist als jener.

Aber wenn wir auch längst Bekanntes und Gepriesenes wiederholen, fühlen wir doch das Bedürfnis, mit Nachdruck auf die hohe Blüte der Wiener Plastik im Großen wie im Kleinen hinzuweisen, die uns hier in einer Reihe auserlesener Schöpfungen vorgeführt wird, unter denen die Monumentalbildnerei — abgesehen von den Gipsabgüssen der sechs prächtigen Reliefs von *R. Weyr* für das Denkmal Grillparzers in Wien und einem Brunnenmodell mit zwei Amoretten von *V. Tilgner* — nicht einmal vertreten ist, so dass gerade der wichtigste Teil fehlt. Zum erstenmal lernen wir in Berlin die originellen, polychromirten Terrakotten und Bronzen von *Arthur Strasser*, dessen Indier in blauer Tunika, der zwischen zwei knieenden Elefanten mit emporgestreckten Rüsseln die Hände zum Gebet erhebt, ein Meisterwerk in der unmittelbaren Nachahmung des Lebens wie in der eigenartigen Erfindung ist, die in einem oxydirten, silberartigen Metall mit feinster malerischer Empfindung getriebenen Reliefs nach fremden und eigenen Kompositionen von *Karl Waschmann* und die gegossenen und geprägten Medaillen von *Anton Scharff* kennen, die durch Geschmack in der Anordnung, Feinheit der Durchführung und richtiges Stilgefühl in der Beurteilung des Zulässigen in der ganzen modernen Medaillenkunst — die französische mitinbegriffen — unerreicht dastehen. *Johannes Benks* köstliche Klytia wird uns in einer Wiederholung in Marmor und Bronze, mit allem Schmuck des Originals und durch Einführung des elektrischen Lichts in die Kelche der über ihrem Haupte zusammengebogenen Sonnenblumen, zu voller Wirkung gebracht. Eine hübsche Schöpfung der Kleinplastik ist auch die bronzene, silberoxydirte Gruppe eines „Wiener Walzer“ betitelten Tänzerpaares in der Tracht der zwanziger Jahre dieses Säkulums von *Karl Weigl*. Eine ernste Richtung wird durch ein in Bronze gegossenes Kreuz mit dem sterbenden Christus in Naturgröße von *Josef V. Myslbek* in Prag und durch einen Märtyrer am Kreuz, dessen einer Arm sich von den haltenden Stricken losgelöst hat, von *V. Ludwig Wurzel* in Prag vertreten. Es ist ein strenger Anschluss an die Natur, aber kein Naturalismus, der verletzend oder abstoßend wirkt.

Auch auf die hervorragendsten Schöpfungen der Malerei müssen wir in summarischem Überblick hinweisen, weil sie zumeist schon gesehen und viel bewundert worden sind. Sie sind nicht sämtlich in der österreichischen Abteilung zu finden. So haben z. B. die Bildnisse von Mitgliedern des deutschen Kaiserhauses, die *H. v. Angeli* in den letzten Jahren gemalt hat, die lebensgroßen Repräsentationsbilder des Kaisers Wilhelm II. und der Kaiserin Auguste Viktoria, die Brustbilder der Kaiserin Friedrich und ihrer Tochter, der Prinzessin Viktoria,

im Ehrensaal Aufstellung gefunden. Die beiden letzteren übertreffen an Innerlichkeit der Auffassung und an Lebendigkeit der koloristischen Darstellung bei weitem die großen Ceremonienbilder. Bei dem des Kaisers ist H. v. Angeli nicht über eine oberflächliche Wiedergabe der äußeren Ähnlichkeit hinausgekommen, vielleicht, weil es ihm an Zeit und Gelegenheit gefehlt hat, tiefer in das energische Wesen des jungen Herrschers einzudringen. Er kann sich darauf berufen, dass es selbst seinem großen Nebenbuhler *F. v. Lenbach* in einem skizzenhaften Pastell und einem gleich skizzenhaften Ölbilde (zwei Brustbildern in der Uniform der Gardes du Corps), die beide im Ausdruck schmerzlich-sentimental, im Ton des Angesichts viel zu gelb und lederfarben gehalten sind, von missglückten Einzelheiten abgesehen, nicht besser gelungen ist. Zwei Maler von viel geringerer Genialität, der Münchener *Rudolf Wimmer* (großes Reiterporträt in Gardes du Corps-Uniform) und *Hermann Prell* (stehende Figur in der Uniform der Hannöverschen Königsulanen) haben die Haltung und den Ton der Repräsentationstücke dieser Art weit richtiger getroffen.

Die österreichische Bildnismalerei ist trotz des Rückganges ihres langjährigen Führers in beständigem Steigen begriffen. Zeugnisse dafür liefern auf unserer Ausstellung das Bildnis des Erzherzogs Rainer in ganzer Figur von *Sigmund L'Allemand*, die Brustbilder eines höheren Offiziers und einer weißhaarigen Dame sowie das Pastellporträt eines jungen Mädchens von *R. v. Meloffer*, das sehr vornehm behandelte, an die mittlere Zeit van Dycks erinnernde Bildnis der Frau Benk von *Julius Schmidt*, der auch mit seinem figurenreichen Bild „Christus lässt die Kindlein zu sich kommen" vertreten ist, und noch höher stehen das mit maßvoller Anwendung der Hellmalerei durchgeführte Bildnis des Meisters William Unger in seiner Werkstatt von *Hans Temple* und die Porträts des polnischen Romanschriftstellers H. Sienkiewicz, des Herrn von Popiel und des Herrn von Buszynski von dem in Krakau lebenden *Kasimir Pochwalski*, drei Meisterwerke moderner Bildnismalerei von staunenswerter Naturwahrheit und höchster malerischer Vollendung, denen die ganze Ausstellung kaum etwas Ebenbürtiges, geschweige denn Überragendes an die Seite zu setzen hat. Daran reichen nicht einmal die zuletzt gemalten Herrenporträts von *Herkomer* heran, und wenn man überhaupt etwas Gleichwertiges von Bildnissen findet, könnten höchstens zwei Damenporträts der Ungarn *Munkacsy* und *Leopold Horowitz* (Frau Gräfin von der Groeben) in Betracht kommen. Zur Bildnismalerei ist auch die höchst lebendige Manöverscene mit dem im Vordergrund zu Pferde haltenden Kaiser Franz Joseph von *Tadeusz v. Ajdukiewicz* zu zählen.

Die Malerei großen Stils und die Geschichtsmalerei einschließlich des historischen Genres ist nur durch wenige, meist schon allgemein bekannte Beispiele wie z. B. den Tod Franklins von *J. v. Payer*, den Fenstersturz zu Prag und das Fest bei Rubens von *Vaclav Brozik*, den Einfall der Vandalen in Rom und den römischen Hochzeitszug von *Adolf Hirschl* und durch vier schon erwähnte Bilder *Jan Matejko's* vertreten; aber daraus ist ebensowenig wie in der deutschen Abteilung ein nachteiliger Schluss auf das Gedeihen und Blühen dieser Zweige der Malerei in Österreich zu ziehen, da die Ausschmückung der großen Monumentalbauten in Wien während der letzten Jahre alle hervorragenden, auf diesen Gebieten bewährten Kräfte fast ausschließlich in Anspruch genommen hat. Dafür hat die österreichische Landschaftsmalerei den vollen Umkreis ihres Könnens, ihre stärksten und feinsten Reize entfaltet, indem sie die neuesten Schöpfungen von *R. Russ* (Gebirgsbach nach dem Gewitter, Porta Furba an der Straße nach Frascati), *J. E. Schindler* (Der feierlich ernst gestimmte Klosterkirchhof im Steinbruch, zwei Motive aus Plankenburg), *H. Dornaut* (ein Wald mit durchschneidendem Kanal im Spätherbst), *E. v. Lichtenfels* (zwei poetisch gestimmte Aquarelle), *Ribarz* (holländische Landschaft), *Ameseder*, *W. Bernatzik* (zwei Landschaften mit Mönchen und Geistlichen, die zugleich als Genrestücke gelten können), *Tina Blau*, *A. Ditscheiner*, *E. Jettel*, *August Schäffer* und *Marie Egner* vorgeführt hat. Ein Gleiches gilt von der Genremalerei und dem Stillleben, insbesondere von jenen Fein- und Kleinmalern, an denen die österreichische Hauptstadt gegenwärtig ganz besonders reich ist, von den Genrekünstlern *Karl Probst* (Florettfechten in einem vornehmen Hause mit Figuren in der Tracht vom Ende des 16. Jahrhunderts), *Josef Gisela* (Im Dienstvermittlungsbureau), *Johann Hamza* (Beim Harfenisten und der Kupferstichfreund), *Friedrich Friedländer*, der unter den österreichischen Invaliden immer neue Modelle und immer neue Motive zu seinen gemütvollen Darstellungen aus dem militärischen Stillleben findet, *C. v. Merode*, dem Meister der Fisch- und Gemüsemärkte, *Anton Müller* (Wildbrethändler), *Karl Zewy*, zu denen sich noch der Münchener *Franz Simm* (Duett mit Figuren aus der Rokokozeit) gesellt, und

von den Meistern und Meisterinnen des Stillllebens und des Blumenstücks: *H. Charlemont*, *Max Schödl*, *Camilla Friedländer* und *Olga Wiesinger-Florian*, die zugleich eine reiche Begabung für die Landschaft besitzt. Wenn wir noch die Scenen aus dem kaiserlichen Volksleben, das Fest des Erstgeborenen und den Geldwechsler von *Karl Wilda*, der ein würdiger Nachfolger L. C. Müllers zu werden verspricht, den Schneepflug im bayerischen Hochgebirge von *Julius v. Blaas*, drei charakteristische Bildchen von *A. v. Pettenkofen*, „Auf der Flucht", eine Episode aus den ungarischen Kämpfen von 1849, von *J. Recsey*, zwei ländliche Idyllen von *Vaclav Brozik*, der im Gegensatze zu seiner naturalistischen Umgebung in Paris das poetische Element im Leben der Ackerbauer bei feiner landschaftlichen Stimmung betont, die Aquarelle von *R. Alt*, *Passini*, *L. H. Fischer*, *E. Zetsche* und die drei Radirungen *W. Ungers* nach Rembrandt, Frans Hals und van Dyck erwähnen, haben wir wenigstens die Glanzpunkte der österreichischen Abteilung gestreift. Es sind ihrer sehr viele, und fast aus jedem dieser Werke tönt uns eine verständliche, sympathisch berührende Sprache entgegen, an der wir ebenso sehr den Wohllaut und die Ausdrucksfähigkeit wie die geschmackvolle Diktion bewundern.

ADOLF ROSENBERG.

KUNSTLITTERATUR.

x. — Die Reihe der von der *Seemannschen* Verlagsbuchhandlung in Leipzig herausgegebenen *Kunsthandbücher* ist vor kurzen um einen neuen und zwar den *achten* Band vermehrt worden. Dieser behandelt die *Mosaik- und Glasmalerei* und hat den am 25. Dezember 1889 verstorbenen Professor an der Königl. technischen Hochschule zu Charlottenburg, *Karl Elis*, einen der vorzüglichsten Fachmänner, zum Verfasser. Das bei Elis' Tode noch nicht ganz abgeschlossene Werk wurde von *J. Andree*, Lehrer am Kunstgewerbemuseum zu Berlin, vollendet und herausgegeben. Die Schilderung der Technik sowohl, wie auch der historischen Entwickelung beider Dekorationsweisen ist durch eine große Anzahl von Abbildungen erläutert, die zum Teil auf Originalaufnahmen des Verfassers und des Herausgebers beruhen.

x. — Das *Handbuch der Liebhaberkünste* von *Franz Sales Meyer* hat einen seltenen, aber wohlverdienten Erfolg gehabt, insofern sich bereits nach anderthalb Jahren eine *zweite Auflage* (geb. M. 10.50) nötig machte. Die Zahl der häuslichen Kunstarbeiten, zu denen der Verfasser die bündigsten, auf eigener Prüfung beruhenden Anweisungen giebt, ist in der neuen Auflage um vier vermehrt, also auf 34 gebracht worden, so dass man kaum irgend eine jener zum nützlichen Zeitvertreib dienenden Beschäftigungen vermissen wird, welche eine im Zeichnen einigermaßen geübte Hand zur Voraussetzung haben. Wir möchten noch erwähnen, dass neben den 260 Abbildungen, die das Buch selbst enthält, von der Verlagshandlung, E. A. Seemann in Leipzig, eine aus 72 Tafeln bestehende Sammlung von *Vorbildern für häusliche Kunstarbeiten* (in Mappe M. 7.50) herausgegeben wurde, die leicht benutzbare Entwürfe von der Hand tüchtiger Künstler enthält und ihre Entstehung der Anregung und Mitwirkung des Verfassers der „Liebhaberkünste" verdankt.

NEUE KUNSTBLÄTTER.

x. *Neue Kupferstiche.* Im Kunstverlage von Franz Reichardt in München sind soeben drei neue Gralstischelblätter erschienen, die hinsichtlich ihrer stecherischen Qualitäten mit zum Besten zählen, was die neuere deutsche Kunst geschaffen hat. Sie rühren von dem geschätzten Kupferstecher *Joh. Friedrich Vogel* her, der es auch in diesen Fällen wieder trefflich verstanden hat, sich durchaus der Technik des Malers anzuschließen und sie in ihrer farbig charakteristischen Erscheinungsweise stecherisch entsprechend wiederzugeben. Das eine der Blätter ist die Reproduktion nach einem der äußerst zahlreichen Kaiserporträts, die der Hofmaler Rudolf Wimmer seit einer Reihe von Jahren in rascher Folge zur höchsten Zufriedenheit des fürstlichen Bestellers ausgeführt hat. Der Monarch trägt auf dem genannten Bilde die Uniform der Gardehusaren; der reich mit Pelz verbrämte Dolman bedeckt die linke Achsel, die Hände ruhen auf dem Korb des Säbels, der unbedeckte Kopf ist scharf ausblickend nach der linken Seite gewendet; das Ganze ist Kniestück. Das zweite größere Blatt zeigt „Seni vor der Leiche Wallensteins", das bekannte Bild Karl von Piloty's aus der neuen Pinakothek zu München, an dessen Wiedergabe der Stecher die hauptsächlich ins Auge fallenden Eigenschaften des Bildes, die Behandlung des Stofflichen nämlich, scharf zu betonen wusste. Das dritte Blatt endlich behandelt als Gegenstand jenes wunderbare Rubens'sche Bild der älteren Pinakothek, das unter dem Namen „Der Früchtekranz" bekannt ist und eine Reihe von nackten Kinderfiguren zeigt, welche einen schweren Feston herbeischleppen. Vogel hat hier die leuchtende, weich modellirte Karnation des großen Niederländers vorzüglich erfasst und in seine Kunst übersetzt.

Sn — *Das neue Dresdener Galeriewerk* ist vor kurzen um ein neues Blatt vermehrt worden, welches das Bild von *Heinrich Hofmann* „Jesusknabe im Tempel lehrend" in einem markig behandelten, die koloristische Wirkung in trefflicher Weise zur Geltung bringenden Kupferstiche von *Eduard Büchel* wiedergiebt. Der Preis für Remarquedrucke ist 200 M., gewöhnliche Drucke auf chinesischem Papier sind für 30 M., auf weißem Papier für 25 M. zu haben. Bildfläche 35:47 cm.

KUNSTHISTORISCHES.

*** *Eine neue Erklärung einiger Einzelheiten auf Raffaels „Madonna di Foligno"* in der Galerie des Vatikans hat der Naturforscher H. A. Newton im „American Journal of Science" versucht. Sie bezieht sich auf die Himmelserscheinungen, die Raffael auf diesem Bilde dargestellt hat. Die Madonna thront auf Wolken, die sich über eine Landschaft mit Gebäuden hinziehen. Über den Wolken steigt ein Regenbogen empor, der so angebracht ist, dass die Wolken unter den Füßen der Jungfrau zu ruhen scheinen. Unter dem Regenbogen sieht man eine Feuerkugel von hellroter Farbe, die vorn rund ist und sich nach hinten etwas zuspitzt. Von der Kugel leicht getrennt, strahlt ein langer, rötlicher Wolkenzug aus, der sich über den Himmel zurückkrümmt längs der Bahn, welche die feurige Kugel zurückgelegt. Diese Kugel und ihre Bahn wurden bisher

verschieden gedeutet. Zumeist wurde sie für ein Geschoss (eine Bombe) gehalten. Doch hat schon A. Springer darauf aufmerksam gemacht, dass es sich auch um ein Meteor handeln könne, und diese Deutung scheint nach den Forschungen Newtons die richtige zu sein. Raffael hat das Bild zwischen 1511 und 1512 für einen Kämmerer des Papstes Julius II., Sigismondo Conti aus Foligno, gemalt. Nach früheren Deutungen sollte das brennende Geschoss eine Anspielung auf den Krieg sein, der im Sommer 1511 zwischen den Franzosen und ihren Verbündeten einerseits und dem Papste andererseits geführt wurde, während dessen die Franzosen Norditalien besetzt hatten und in der Schlacht bei Ravenna am 12. April 1512 den Papst mit seinen Kriegsgenossen schlugen; gleichwohl mussten die Franzosen im Juni 1512 Mailand und Norditalien räumen. Neuere Kunstkritiker haben wiederholt betont, dass die auf dem Bilde dargestellte Feuerkugel und ihre Bahn einem brennenden Geschoss und seinem Laufe so wenig ähnlich ist, dass man sich sträuben muss, Raffael eine so unwahre Darstellung zuzumuten. Dagegen hat sie mit einem Meteor und seiner Bahn eine so auffallende Ähnlichkeit, dass Newton die Ansicht ausspricht, Raffael habe eine solche Naturerscheinung auf dem Bilde verewigen wollen. In der That hat nämlich im Jahre 1511 und zwar in der Nacht zum 4. September ein Meteorsteinfall an den Ufern der Adda bei Cremona stattgefunden. Newton giebt mehrere zeitgenössische Beschreibungen dieses Meteoritenfalles wieder, von dem sich leider keine Probestücke erhalten haben. In den Aufzeichnungen von Zeitgenossen wird die Erscheinung der leuchtenden Feuerkugel, die Detonation und das Niederfallen von mehr oder weniger großen Steinen sehr genau beschrieben, und da einerseits die Naturerscheinung damals nicht entfernt so bekannt war wie heute, andererseits die damalige Zeit noch stark zu einer religiösen Deutung der Naturerscheinungen neigte, so war es natürlich, dass ein so seltenes und auffallendes Phänomen als ein sichtbares Zeichen göttlicher Hilfe in der Kriegsnot angesehen wurde. Dieser Auffassung Newtons, die ihre beste Stütze in der Naturwahrheit des Bildes findet, schließt sich auch Daubrée in einer Zuschrift an die Pariser Akademie an.

PERSONALNACHRICHTEN.

**. *Die Centraldirektion des Deutschen Archäologischen Instituts* hat die Herren Dr. *Ferdinand Noack* aus Holzhausen, Dr. *Erich Pernice* aus Greifswald, Dr. *Johannes Toepffer* aus Berlin und Dr. *Julius Ziehen* aus Frankfurt a. Main zu Stipendiaten des Instituts in der Abteilung für klassische Archäologie, sowie den Herrn Dr. *Joseph Führer* aus München zum Stipendiaten des Instituts in der Abteilung für christliche Archäologie für das Jahr 1891 gewählt, und diese Wahlen sind seitens des Auswärtigen Amts bestätigt worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

|| *Die internationale Ausstellung künstlerischer Photographien*, welche der Klub der Amateurphotographen in Wien kürzlich im k. k. Museum für Kunst und Industrie veranstaltet hatte, bot ein glanzvolles Bild von den technischen und künstlerischen Errungenschaften der photographischen Technik. Seit der Einführung der hochempfindlichen Gelatintrockenplatten hat in der Photographie das Amateurwesen einen enormen Aufschwung genommen, und gerade dem Liebhaberphotographen fällt ein großer Anteil an der künstlerischen Vervollkommnung der heutigen Lichtbilder zu. Erfordert es schon an und für sich viel Studium und vor allem ein künstlerisch geschultes Auge, aus der Natur „Bilder" in richtiger Beleuchtung heraus zu heben, so muss der Photograph in zweiter Linie die physikalisch-chemischen Mittel völlig in seiner Gewalt haben, um die Motive naturwahr auch in geringerer Lichtskala festhalten und sie so wiedergeben zu können, wie sie der Künstler der Natur entlehnt. Es unterliegt keinem Zweifel, dass, wenn der Photograph diesen Forderungen gerecht wird, künstlerisch gestimmte Bilder zustande kommen können. Bei der Mannigfaltigkeit der neueren Reproduktionsmethoden und der verschiedenartigen Tonung der Bilder wird es auch möglich, der mechanisch erzeugten Aufnahme mehr oder minder den Charakter der Handzeichnung zu verleihen, so dass auch im Vortrag ein künstlerischer Anstrich dazu kommt. Die ausgestellten 600 Nummern, welche von einer Künstlerjury ausgewählt wurden, zeigten zunächst in den Porträt- und Gruppenaufnahmen, insbesondere aber in der Landschaft, Bilder von solcher Vollendung, dass diese nicht nur für Freunde der Photographie, sondern auch für Künstler von hohem Interesse waren. Das Grundprinzip, welches die Jury leitete, war die Bedingung, dass in den Aufnahmen die künstlerische Auffassung dominire und ein idealer Gedanke zum Ausdruck gebracht werden müsse. Es wurde daher in einzelnen Fällen selbst die technische Vollendung in zweite Linie gesetzt und jede geschäftsmäßige Reproduktion ausgeschlossen. Ins Detail der Ausstellung einzugehen, verbietet uns der Raum; nur einige besonders hervorragende Namen seien aus der Zahl der Einsender (400) hervorgehoben. In landschaftlichen Stimmungsbildern und großen Momentaufnahmen (See- und Strandscenen) brilliren vor allem die Engländer und Amerikaner: darunter *F. Thurston* (Luton), *George Davison* (London), *Raph. W. Robinson* (Redhill), *A. R. Dresser* (Bexley Heath) und *W. Clem. Williams* (Halifax). In Porträtstudien hatte Meisterhaftes *R. Faulkner* (London) ausgestellt. Daran reihen sich die photographischen Strandbilder von *Dreesen* (Flensburg), die schönen Landschaftsstudien von *G. Schulz* (St. Petersburg) und die malerischen Aufnahmen von *Mor. Nähr* und *Otto Schmidt* (Wien). Mit vorzüglichen Porträtstudien war auch die k. k. Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie in Wien vertreten. Wir notiren nur noch die prächtigen Blumenstücke von *Henry Stevens* (Addlestone), Gletscherbilder von *Vittorio Sella* (Biella) und die reizvollen Genrescenen und Salonbilder von *Albert* und *Nathaniel Rothschild* (Wien).

x. — *Die internationale Kunstausstellung in Berlin* nimmt in finanzieller Beziehung einen, wie es scheint, sehr günstigen Verlauf. In der ersten Juniwoche wurden zwölf Gemälde, darunter *Michetti's* „Fronleichnamsfeier in den Abruzzen" für den Kaiser angekauft, in der zweiten Juniwoche sechzehn Gemälde und vier plastische Werke. Insgesamt wurden bisher für rund 230000 Mark Kunstwerke abgesetzt.

**. *Die Gemäldegalerie des Louvre* ist durch eine Schenkung des Kunstsammlers *Ch. F. L. Moreaux* um sechs Gemälde niederländischer Meister bereichert worden, einen „Waldesrand" von *Jakob van Ruisdael*, eine Landschaft bei Sonnenuntergang von *Pynacker* (beide aus der Galerie Fesch), einen Hühnerhof, der von Adlern überfallen wird, von *Hondekoeter*, ein Blumenstück von *Jan van Huysum*, ein Stillleben von *Jan Weenix* und eine Landschaft mit Staffage von *D. Teniers d. j.* Die Gräfin von Beaumont-Castries hat dem Louvre das Gemälde von *P. Baudry* „Die Wahrheit" das im Salon 1882 ausgestellt war, vermacht.

§ *Darmstadt* im Juni. *Kunsthalle.* Es ist als ein Verdienst der Kunstvereinsleitung anzuerkennen, dass dieselbe sich's angelegen sein lässt, neben Einzelwerken bildender Kunst, auch ganze Folgen von künstlerischen Leistungen auszustellen, welche geeignet sind, die Wirksamkeit hervorragender Meister in verschiedenen Abschnitten ihrer Entwickelung zur Anschauung zu bringen. Nach einer Studienserie von *A. v. Werner* zu dessen Kongressbild und einer Sammlung bald ernster bald heiterer Vorgänge aus dem Alltagsleben von *Allers* sind nun etwa siebzig Zeichnungen, Ölskizzen und fertige Gemälde des Münchener Landschafters *Phil. Röth* gefolgt, welche, abgesehen von ihrer künstlerischen Bedeutsamkeit, schon in Anbetracht der Person des Meisters — derselbe ist ein geborener Darmstädter — in hiesigen Kreisen das lebhafteste Interesse erwecken. Der Künstler verdankt Düsseldorf und München seine Ausbildung, und schon am ersteren Orte trat er mit namhaften Proben seines Talentes in die Öffentlichkeit. Indes war es während seines Düsseldorfer Aufenthaltes nicht die dortige Schule allein, die er auf sich wirken ließ. „Wo ist Röth?", konnte man fragen hören, wenn der Künstler tagelang im Malkasten sich nicht sehen ließ. „Er wird wieder in Holland sein", gaben Kundige zurück, worauf manche mit einem „was thut der in Holland?" verwundert die Köpfe schüttelten. Nun, Röth selbst gab sehr bald Aufschluss durch Arbeiten, welche zeigen, wie er, ohne sein Talent fremden Einflüssen hinzuopfern, es verstanden, durch das Studium der großen holländischen Landschaftsheroen des 17. Jahrhunderts diejenigen Vorzüge sich anzueignen, welche seiner innersten Natur entsprachen, deren Wesen frei und selbständig blieb. Von da ab und bis zur Stunde ist das Gefühl für Poesie, vereint mit Wahrheit und Vollkommenheit der Darstellung, ein vorwaltender Zug in seinen Landschaften. Mit trefflicher Zeichnung verbindet er die Kenntnis des Lichtes in seinen mannigfachen Erscheinungen, die er je nach der Tages- und Jahreszeit bald in warmer bald in kühler Stimmung sorgfältig durchgeführt wiedergiebt. Nie geht Röth über einfache Motive hinaus, ein Maßhalten, das schon seine Veduten aus dem Düssel- und Mainthal kennzeichnet. Aber auch seitdem der Künstler die Meisterschaft errungen und, nach München übergesiedelt, in der Nähe der Alpenwelt weilt, bleibt er unentwegt sich selber treu, indem er seine liebevolle Naturempfindung und — um uns so auszudrücken — seine nervenberuhigende Landschaftsschilderungen fortgesetzt auf Ruhe in der Natur und sanfte Bodenbildungen einschränkt, dagegen die Schauer des Hochgebirges anderen überlässt. Seine Fernsichten auf kleine Wohnplätze im Flachland über Wiesen und Felder hinweg, wie seine Waldestiefen mit Hütten und Heerden an stillen Gewässern, wirken so wahr und ergreifend, als habe der Beschauer solche Ausblicke wie unerwartete Ziele einer Touristenwanderung vor Augen. Selbst die schlichtesten Veduten, wie beispielsweise Schilfufer im Amperthal von Bäumen beschattet oder lauschige Winkel am Starnberger und Wessilinger See, weiß Röth durch seine Art der Auffassung und Behandlung zu höchst anziehenden Gemälden zu gestalten; und immer sind diese Schöpfungen von poetischem Zauber erfüllt, mag heitere Wonne oder süße Melancholie den Grundton bilden. — Die Pforten der großherzogl. Gemäldegalerie haben sich längst dem Meister geöffnet; nun sind köstliche Baumstudien zur Aufnahme in das Handzeichnungskabinett bestimmt. — Erwähnt sei noch, dass Phil. Röth Jurymitglied der heurigen Münchener Jahresausstellung ist, eine Wahl, die ebenso den Künstler wie die Wähler ehrt, insofern letztere, aller Einseitigkeit abhold, jedes tüchtige Streben anerkennen. — Außer dem Röthcyklus sind in der Kunsthalle als neue Erscheinungen mehrere Arbeiten der in Frankfurt lebenden englischen Bildhauerin Miss *Guild* ausgestellt, darunter einige Porträtbüsten, die ein tüchtiges Können nach der Seite der Bildnisähnlichkeit mit pulsirendem Leben in der Karnation verbinden. Die Arbeiten sind zwar nur in Gips ausgeführt, erregen aber eben darum den Wunsch, das Talent der Künstlerin in der Bearbeitung des Marmors kennen zu lernen.

• *Feuerbachausstellung in Karlsruhe.* Die Direktion der großherzogl. Galerie veranstaltete in den Räumen derselben eine Ausstellung von Werken *Anselm Feuerbachs*, deren Glanzpunkt das ausmächtigt durch die Liberalität der badischen Stände angekaufte „Gastmahl des Platon" bildet. Mit den vier übrigen Bildern der Galerie zählt die Ausstellung im ganzen 36 Nummern, zum Teil aus dem Privatbesitze S. Königl. Hoheit des Großherzogs, zum Teil aus Karlsruher, Pforzheimer und Münchener Privatsammlungen. Eine willkommene Ergänzung bieten die im Kupferstichkabinett in reicher Übersicht ausgestellten Photographien und Handzeichnungen des Meisters. „Was die gegenwärtige Ausstellung ebenso genussvoll wie lehrreich macht" — schreibt *W. Lübke* in der Karlsr. Zeitg. vom 31. Mai — „ist der Umstand, dass sie alle Epochen der künstlerischen Lebensarbeit Feuerbachs — die Pariser, die venetianische und die römische — umfasst und also in engem Rahmen das Bild seiner schöpferischen Thätigkeit spiegelt. Merkwürdigerweise enthält unsere Auswahl die beiden äußersten Pole derselben denn das erste und das letzte Werk des Meisters ist vertreten: das erste ist jene anmutige Gruppe des alten Faunes, der seinen Enkel im Flötenspiel unterrichtet, 1847 noch in Düsseldorf entstanden; das letzte ist jene wundervolle Aquarellskizze zu dem „Konzert" in der Nationalgalerie zu Berlin, 1877 zu Venedig als Abschluss seines Erdenwallens gemalt. Diese Skizze, voll höchster Feinheit und intimster Zartheit der Empfindung, ist kürzlich aus dem Nachlass des Künstlers in den Besitz der großherzogl. Galerie übergegangen. Aus derselben Zeit und der gleichen Herkunft stammt das edle unvollendete Selbstporträt im Profil, welches durch die Munifizenz des Ministeriums der Justiz, des Kultus und Unterrichts der Galerie zu teil geworden ist. Ein drittes Stück aus dem Nachlass ist die interessante Blumenstudie für die zweite Darstellung des Gastmahls, um 1868 entstanden."

O. M. *Im Lichthofe des Kunstgewerbemuseums zu Berlin* ist neu ausgestellt die Sammlung *türkischer und persischer Wandfliesen*, welche das Museum aus dem Nachlasse des Sir Frederik Smythe in Konstantinopel erworben hat. Diese Fliesen bilden große Felder und Thüreinfassungen und stammen zumeist aus der Blütezeit des 15. Jahrhunderts. Als Ergänzung dieser Sammlung sind Fayencen, Bronzen, Teppiche, Seidenstoffe, Stickereien und Bücherbände gleicher Zeit und Herkunft ausgestellt, welche die in den Fliesen enthaltenen Ornamente in vielgestaltiger Verwendung zeigen.

x. — *Das Britische Museum* ist unlängst in den Besitz von über 10000 Zeichnungen und Skizzen *George Cruikshanks* durch letztwillige Verfügung der Witwe des 1870 verstorbenen Künstlers gelangt, dessen Illustrationen insbesondere zu den Werken von Boz Dickens sich einer ungemeinen Beliebtheit erfreuten.

x. In dem *Salon der Zurückgewiesenen zu Paris* ließ die Polizei noch vor der Eröffnung zwei Gemälde wegen ihrer politischen Tendenz beseitigen, das eine von *Jean Monchablon*: „Ein unbereichbarer Fehler" (Elsass-Lothringen), das andere von *René Vauquelin* „Finis coronat opus", das schon früher gemaßregelt wurde. Das erstgenannte Bild

stellt angeblich den Kaiser Wilhelm dar, auf dem Bilde werden zwei Frauen (Elsass und Lothringen) von Pferden zerstampft. Das zweite Bild zeigt eine Pyramide von Leichen chinesischer Soldaten. Die Spitze der Pyramide bildet der Kopf Jules Ferry's.

x. — *Der Salon* der Champs Elysées in *Paris* hat einige deutsche Maler mit ehrenvollen Erwähnungen ausgezeichnet, nämlich *Verworner* in Dresden für ein Damenbildnis in ganzer Figur, *Rüseler* in München für sein Bild „Der Wirtin Töchterlein" und *Otto Strützel* für eine Landschaft.

DENKMÄLER.

*** *Die Ausführung eines Denkmals Kaiser Wilhelms I. für Bromberg* ist dem Bildhauer Prof. *A. Calandrelli* in Berlin übertragen worden. Es soll als Reiterstandbild für 73 000 M. ausgeführt werden und bis 1. April 1894 vollendet sein.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *Die Ergebnisse der Ausgrabungen in Sendschirli in Nordsyrien,* die im Auftrage des Berliner Orientkomitees und mit Unterstützung der preußischen Regierung von Dr. *von Luschan* und Ingenieur *Koldewey* unternommen worden sind, sind jetzt in der ägyptischen Abteilung des Berliner Museums, soweit sie in den Besitz des preußischen Staates übergegangen sind, zur provisorischen Aufstellung gelangt. Den Berichten der „Post" entnehmen wir über diese Funde und die Geschichte ihrer Entdeckung die folgenden Einzelheiten. Es handelt sich dabei um eine kunstgeschichtlich sehr wichtige Frage, nämlich um die Lösung des Problems der Hethiter, jener Völkerschaft, welche im Norden von Judäa bereits in den altbiblischen Zeiten saß und den unmittelbaren Zusammenhang zwischen Ägypten und Kleinasien, also auch Griechenland herstellt. Die Frage ist aufgeworfen worden, ob nicht die gesamte altgriechische Kunst und Kultur auf die Hethiter (oder Ethiter) zurückzuführen sei. Zwischen dem Menderes (dem alten Mäandros) und Euphrat fanden sich Monumente einer Kunst, die nichts mit der benachbarten assyrischen Kunst zu thun hat. Sie weist auf ein selbstständiges Volk hin, das nach der Annahme vieler Gelehrten, wenn auch seine Schriften noch nicht entziffert sind, mit den von vielen alten Denkmälern überlieferten Hethitern identisch ist. Allmählich ist dieses Volk durch Semitisirung in seinen Nachbaren und Besiegern aufgegangen. Die Inschriften auf den Bildwerken zeigen eigentümliche Charaktere, die etwa mit den Hieroglyphen zu vergleichen sind. Noch steht es nicht fest, ob die Schriftzeichen für eine oder mehrere Sprachen zur Verwendung kamen. Der englische Assyriolog Sayce hat zuerst auf diese Erscheinungen hingewiesen und gefunden, dass die betreffenden Denkmäler ins 12. oder 13. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung zurückgreifen. Sie sind daher im Alter mit den Funden Schliemanns in den Königsgräbern von Mykenä zusammenzustellen. Das positive Material der hethitischen Denkmäler besteht chronologisch geordnet aus dem Felsenrelief von Magnesium, aus Inschriften, Thonöfen, einem zweiten Felsenrelief vor einem Palast und aus von der Expedition gemachten Funden, als den wichtigsten. Den Griechen waren bereits einige dieser Denkmäler bekannt. Das früher gleichfalls hierher gezählte Grab des Sardanapal ist als römischer Tempel erkannt worden. Alle diese Monumente haben das Gemeinsame, dass sie nicht griechisch sind. Von den Hethitern erfahren wir in der Bibel. Von den Ägyptern und anderwärts; die Nachrichten reichen bis ins 15. Jahrhundert zurück. Sie zerfielen in zahlreiche Königreiche und ihre Beziehungen zu den Ägyptern waren nicht immer freundliche. Sie wurden mehrfach von den letzteren besiegt; der altägyptische Dichter Pentaur besingt ihre Besiegung in einer seiner Hymnen. Ihre alte Hauptstadt war Chardeniesch. Dann hören wir bei den Griechen über die Hethiter. Salmanassar besiegte sie endgültig und zerstörte ihre Herrschaft. In der Bibel stehen die betreffenden Stellen Genes. 10, 15 u. Genes. 23, 3—18. Indessen ist die Frage noch nicht mit Sicherheit zu beantworten, ob die erwähnten Denkmäler gerade diesem Volke angehören, und ob sie überhaupt alle einem Volke zuzuschreiben sind. Herr Dr. von Luschan hat im Jahre 1886 seine Expeditionen nach Syrien zum Zwecke von Ausgrabungen begonnen. Mitten in ungesunden sumpfigen Gegenden hat er mit seiner mutigen Gattin Jahre lang unermüdlich geforscht. Zuerst in Gemeinschaft mit Puchstein und von 1888 an im Auftrage des Orientkomitees. Als ersten Ort wählte man Sendschirli, weil daselbst schon früher in einem Sumpfe Teile von Skulpturen aufgetaucht waren. Man fand in der ersten Kampagne ein großes Thor, dessen eine Hälfte in Berlin ist, während die andere in Konstantinopel bleiben musste. Ferner grub man schon damals einen assyrischen Monolithen aus und später ein zweites Thor. An Skulpturen machte man allmählich eine reiche Ausbeute: einen Reiter mit dem Kopfe eines Kriegers, Greifen, Löwen, Hirsche, Sphinxe. Alle diese Fundstücke sind nach Konstantinopel gewandert. Die wissenschaftlichen Ergebnisse der ersten Kampagne waren sehr gering. Ganz anders gestaltete sich die zweite Kampagne. Man fand die eigentliche Stadt Sendschirli, welche von einem unregelmäßig gestalteten Hügel von Trümmern verdeckt war. Sie ist von einer kreisrunden Mauer mit drei Thoren und etwa dreihundert Türmen in Pfeilschußentfernung von einander eingeschlossen. Zwischen dieser Mauer und dem Hügel befand sich die untere Stadt, welche aus Hütten bestanden haben mag. Die innere Hügelstadt war nochmals von einer starken Mauer umschlossen, die ebenfalls turmflankirte Thore besaß. Eines dieser Thore trug den Löwenschmuck. Im ganzen sind fünf Löwenskulpturen gefunden, doch sind es zweifellos sechs gewesen. Ferner fanden sich eine innere Burgmauer, drei Paläste, eine Anlage mit fächerartigen Räumen, wohl eine Kaserne, vom eigentlichen Palast durch eine Mauer getrennt. An Bildwerken fand man im oberen Palast eine Grabstele, im untern Palast gar nichts, im Westpalast eine grosse zusammenhängende einheitliche Komposition und große Säulenbasen zu Holzsäulen. Diese Bauwerke werden vom Entdecker auf 730 v. Chr. datirt. 670 fand eine große Siegesstele ihre Aufstellung, dann erfolgte ein verheerender Brand und 600 bis 580 der Neubau. Dazu kamen etwa 3000 Kleinfunde: Gewichte, Siegel, Knochengeräte, Thongefäße und Waffen. Gräber sind in größerer Ausdehnung nicht gefunden worden. Ingenieur *Koldewey* erklärt als das Charakteristische der Bauweise die Unterlage aus gehackten Steinen und dem darauf ruhenden Holzrost. Die Bauten sind Ziegelbauten. Die Anlage der Gebäude hat durchgängig nach einem Muster stattgefunden. *Koldewey* hat in der Architektur von Sendschirli nichts entdecken können, was auf syrische, ägyptische oder griechische Einflüsse zurückwiese. Die von der Kampagne von 1888 herrührenden Fundstücke, besonders das Fragment des Standbilds von Panamu, die grosse Siegesstele, die kleinere altaramäische Grabinschrift, eine große Friskomposition und mehrere Reliefbruchstücke sind bereits seit längerer Zeit im Berliner Museum untergebracht und vervollständigen in Gemeinschaft mit den neuen Fundstücken das Bild dieser hervorragenden Kultur des orientalischen Altertums, von der man annimmt, dass sie

das Zwischenglied zwischen den altägyptisch-phönizischen und altgriechischen Kulturstufen darstellt. Im Treppenhause des Museums werden die kolossalen Löwen errichtet, welche man vor dem inneren Thore der Hügelstadt in Sendschirli gefunden hat; drei von ihnen sind nach Berlin gewandert, während die beiden andern nach Konstantinopel abgegeben werden mussten. Diese Skulpturen sind äusserst charakteristisch für die Kunst des fraglichen Volkes. Sie haben fast gar keine Ähnlichkeit mit den assyrischen Löwenmotiven; zudem sind sie nicht in Relief, sondern vollplastisch gehalten. Sehr realistisch ist der Kopf mit dem geöffneten Rachen gestaltet, aus dem eine gewaltige Zahnreihe hervorragt; Inschriften finden sich bei diesen Skulpturen nicht. Ein zweites wichtiges, in Berlin aufgestelltes Stück ist ein Standbild mit Kopf, dessen Charakterisirung an die altägyptischen Sphinxköpfe erinnert: der Rumpf ist mit einer Inschrift von altaramäischen Schriftzeichen bedeckt, deren Entzifferung noch nicht in Angriff genommen ist. Ferner sind einige hundert Kleinfunde auf einer Tafel ausgelegt. Unter ihnen befinden sich schöne Erzeugnisse des Kunsthandwerks, Gebrauchs- und Luxusgegenstände, Waffen, Geschirre u. v. a. Wohl zu einer größeren Skulptur hat der lebensgroße Kopf eines Pferdes mit Zaumzeug gehört. Er macht in seinem langgestreckten, ramsnasigen Charakter auf den ersten Blick den Eindruck eines Kamelkopfes, doch belehrt uns der Vergleich mit einer Bronzearbeit, welche ebenfalls einen Pferdekopf bis an den Widerrist darstellt, von der Unrichtigkeit der Annahme. Das letztere Stück ist eine geradezu bewundernswerte Arbeit; es hat wahrscheinlich als Handstück für die Lehne eines Stuhles gedient. Wir finden an Bronzegegenständen ferner ein gut erhaltenes, ziemlich schmuckloses Schwert, mehrere Messer, Sicheln und Petschafte. Auch Feuersteinwaffen und Äxte sind in großer Auswahl vorhanden. Mehrere Thongefässe zeigen Bemalungen, deren Ornamentik an die trojanische erinnert. Es dürften Importstücke sein. Die kleineren urnenförmigen Gefäße mögen Toiletten-, Salben- und Schmuckzwecken gedient haben. Sehr bezeichnend sind zwei Frösche aus gebranntem Thon, deren Bestimmung noch dunkel erscheint. Unter den Schmuckgegenständen treffen wir geschmackvolle Nadeln und Schnallen mit zierlicher Ornamentik. Zu den Überraschungen gehören einige Fragmente von Glasgefässen, opalisirend wie das altgriechische Glas, aber von seltener Reinheit. Mehrere Gewichte zeichnen sich durch ihre merkwürdigen Formen aus. Auch Bernsteinschmuck haben die Bewohner von Sendschirli gekannt. Kinderspielzeug aus gebranntem Thon stellt Tiere und Puppen dar.

KONKURRENZEN.

*** *Für die Firstgruppen des Albertinums in Dresden* war ein Wettbewerb ausgeschrieben worden, der jetzt, wie wir dem „Dresdener Journal" entnehmen, nach dem Vorschlage des Preisgerichts durch die Generaldirektion der königl. Sammlungen für Kunst und Wissenschaft folgendermaßen entschieden worden ist. Für die Gruppe der Kunst erhielten den I. Preis die Herren *Rudolph Weiße* und *Robert Oeckelmann;* den II. Preis Herr *Friedrich Offermann.* Für die Gruppe des Herrscherruhms den I. Preis Herr *Richard König;* den II. Preis die Herren *R. Weiße* und *R. Oeckelmann.* Für die Gruppe der Saxonia den I. Preis die Herren *R. Weiße* und *R. Oeckelmann;* den II. Preis Herr *Bruno Fischer.*

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

L. *Professor Wilhelm Sohn* in Düsseldorf hat kürzlich das lebensgroße Bildnis einer Dame vollendet. Die junge Dame, eine heroische Erscheinung, steht in einem Park am Fuß einer Marmortreppe, in den Händen hält sie einen grünen Kranz, der Blick des sicher erhobenen Hauptes ist hinaus gerichtet. Die poesievolle, feinsinnige Stimmung heiterer Farben, in welcher neben der seelischen Vertiefung Sohns Bedeutung beruht, findet sich auch in diesem Kniestück, der Ton des weißen Atlaskleides ist durch den daneben stehenden kaltweißen Marmorpfeiler warm herausgehoben. Sohns Wirksamkeit nach außen ist in der letzten Zeit fast nur noch eine persönliche durch seine aufopfernde Lehrthätigkeit, welche beständig zahlreiche Schüler und Schülerinnen bildet. Um so mehr ist es zu bedauern, dass dieses Bild nicht zur Ausstellung gekommen, sondern sogleich in den Besitz der Familie der Dargestellten übergegangen ist.

L. *Karlsruhe, 15. Juni.* Das Kunstereignis bei uns ist, neben der Feuerbachausstellung, die Enthüllung der von *Heinrich Wittring* ausgeführten und in Lauchhammer in Bronze gegossene Nymphengruppe. Zwei Nymphen sind am Wasser auf Felsen gelagert, während eine dritte, stehende die Spitze der pyramidal aufgebauten Gruppe bildet, und eine Anzahl nackter Kinder in mutwilligem Spiel sich tummelt. Die feine Schönheit der weiblichen Gestalten, die Anmut der Kinder, der Ausdruck jungfräulicher Unschuld und naiver Lebensfreude, endlich die meisterhafte Komposition, die von allen Seiten sich in harmonisch geschwungenen Linien aufbaut, verleihen diesem Werke eines noch jungen, wenig bekannten Künstlers hohen Wert. Die Aufstellung auf einer Felsgruppe mitten im Teich des Erbprinzengartens vollendet den reizvollen Eindruck des Ganzen. Die Gruppe ist das Geschenk eines patriotischen und kunstsinnigen Bürgers, des Herrn *Lorenz.* Wir haben auf dem Gebiete der Idealplastik in Deutschland seit langer Zeit nichts so Vorzügliches gesehen.

*** *Zum Bau des vierten Turmes am Dome zu Naumburg* hat der deutsche Kaiser, wie die „Kreuzzeitung" meldet, aus seiner Privatschatulle 200 000 M. bewilligt.

H. A. L. Seit Mitte April hat der durch eine permanente Ausstellung im Breslauer Museum der bildenden Künste vorteilhafte bekannte Kunsthändler *Th. Lichtenberg* in Dresden auf der Ferdinandstraße neben den Räumen der Philharmonie eine Filiale seines Breslauer Geschäftes eröffnet, von der man nur wünschen kann, dass durch sie das Geschäft mit Bildern in Dresden neu belebt werden möge. Die gegenwärtig ausgestellten Kunstwerke entsprechen durchweg den Anforderungen, die man heutzutage in technischer Hinsicht zu machen gewöhnt ist, und es schadet nichts, dass darunter einige Nummern sich befinden, die wie *Henrich Siemiradski's* Gemälde: „Die Vase oder das Mädchen" schon seit langer Zeit den Kunstfreunden bekannt sind. Ein Vorzug der neuen Dresdener Kunsthalle ist ihre leidliche Beleuchtung, die so gut ist, als man sie in den engen Geschäftsstraßen der Altstadt überhaupt haben kann.

AUKTIONEN.

⊙ *Die Versteigerung der Sammlung des Verlagsbuchhändlers Buchner in Bamberg,* die vom 4. bis 10. Juni im Lepkeschen Kunstauktionshause in Berlin stattfand, hat insgesamt 197 146 M. ergeben. Den höchsten Preis — 25 000 M — erzielte der 1726 von dem Mainzer Schreiner Ludwig Rhode angefertigte Zierschrank, Nr. 1; derselbe ist, wie man hört, nebst einigen anderen besonders hochgetriebenen Stücken zurückgekauft. Im allgemeinen hat der Erfolg wohl den Erwartungen der Verkäufer nicht entsprochen; es sind eine

große Menge recht guter Sachen ziemlich billig weggegangen. Am besten wurden Möbel, Uhren und Porzellane bezahlt. Die Preise der Hauptstücke mögen hier stehen

Nr.	Mark	Nr.	Mark
1. Zierschrank	25000	16. Kabinett	1050
2. Sekretär	4250	17. Sekretär	2050
3. do.	1505	98. Boulcuhr	550
5. Kabinett	9000	107. Standuhr	1600
6. do.	3500	519. Böttcherkrug	405
8. Schrank	1900	575. Frankenth. Tänzer	1905
11. do.	3560	612. Sèvresschale	4950

Von den Gemälden brachte das dem *Tizian* zugeschriebene Bildnis der Eleonore Gonzaga, eine Wiederholung des Porträts in der kaiserl. Galerie zu Wien, 16000 M., eine Judith von *Paolo Moranda* 8600 M., eine mit dem Monogramm und der Jahreszahl 1517 bezeichnete Madonna mit dem Kinde von *Schäuffelein* 7000 M. und zwei lebensgroße Bildnisse eines vornehmen Ehepaares in halben Figuren aus dem Jahre 1529 von *Lukas Cranach* 8200 M.

*** *Aus Pariser Kunstauktionen.* Die am 5. Juni veranstaltete Versteigerung der Sammlung von 40 modernen Gemälden von *Jules Roederer*, die auf zwei Tage berechnet war, wurde in einer Stunde abgemacht. Der Gesamterlös der Sammlung, die etwa 87000 Frs gekostet haben soll, betrug 1021250 Frs. Den höchsten Preis erzielte eine Pastellzeichnung von *J. F. Millet* zu oder nach seinem „Angelus" mit 100000 Frs. Noch charakteristischer für die Modeliebhabereien der Pariser Kunstliebhaber und Kunsthändler ist, dass ein Teich mit Eichen am Ufer von *Th. Rousseau*, der dem Sammler nur 4000 Frs. gekostet hatte, mit 90000 Frs. bezahlt wurde. Der „Steg" desselben Meisters erzielte 72000 Frs., eine Weide in der Normandie von *Troyon* 67000 Frs. — Ende Mai wurde ein in Frankreich sehr populäres und durch Nachbildungen verbreitetes Gemälde „Die letzten Patronen" (1873) von *A. de Neuville* von Herrn Hériot für 175000 Frs. angekauft. Die Bilder dieses Kriegsmalers sind in den letzten Jahren ganz außerordentlich im Preise gestiegen. Anfang Juni wurde bei der Versteigerung der Galerie des Weinhändlers *D'Ay* ein Bild A. de Neuvilles „Der Angriff auf ein verschanztes Haus in Villersexel" (1875) mit 115000 Frs. bezahlt. Selbst kleine Militärscenen, Einzelfiguren und Studien des Künstlers sind in den letzten Auktionen auf 8—9000 Frs. gekommen. — Anfang Juni tauchten im Hotel Drouot auch zwei von den großen Studienköpfen der heiligen drei Könige von *Rubens* aus der Sammlung Wilson wieder auf. Der „Griechische Magier" erzielte 22500 Frs., der assyrische 21500 Frs.

A. P. *Köln.* — Vom 30. Juni bis 10. Juli findet bei Lempertz eine Massenversteigerung statt, die außer zahlreichen Einzelbeiträgen eine größere Sammlung enthält: die Kollektion Hertlein-Würzburg, später Metzler-Kreuznach. Es ist eine von jenen Auktionen, die vieles bringen und daher manchen etwas bringen werden, und wer die nötige Zeit und Geduld hat, ruhig acht Tage auszuhalten, kann hier manchen guten Fang machen. Der Katalog zählt nicht weniger als 2945 Nummern auf, von denen eine große Anzahl auf 7 Lichtdrucktafeln abgebildet ist. Alle Zweige der Kleinkunst sind hier vertreten, vorwiegend Erzeugnisse der Kunsttöpferei: Steinzeug und Steingut, Fayencen, große Mengen Porzellane. Arbeiten in Glas, darunter schöne Emailgläser, Majoliken. Die Arbeiten in Silber bestehen meist in kleinen Geräten: Bechern, Schalen, Näpfen, Zuckerdosen, Leuchtern, also dem eigentlichen Tischgerät. Uhrgehänge, Buchschließen, Dosen aller Art, auch von Porzellan, Email, Bronze sind vorhanden, sowie Arbeiten in Bronze, Messing, Zinn. Textilarbeiten. Eine größere Gruppe Holzschnitzereien und Möbel, Malereien in Miniatur machen mit einer Anzahl Gemälden den Beschluss.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

(Bei der Redaktion der **Zeitschrift für bildende Kunst**, bezw. des **Kunstgewerbeblattes** eingegangen.)

Krauth, Th. und Fr. S. Meyer, Das Schlosserbuch. Mit 850 Textabbild. und 10 Volltafeln. (Leipzig, Seemann.) broch. M. 18. —, gebd. M. 21. 50.
Lübke, Wilhelm, Lebenserinnerungen. (Berlin, Fontane.) M. 6. —
Meyer, Franz Sales, Die Liebhaberkünste. Zweite verb. Aufl. Mit 260 Abbild. (Leipzig, Seemann.) gebd. M. 8. 25.
Rapp, K., Katechismus der Malerei. (Leipzig, Waber.) M. 3. —
Seidlitz, W. v., Raffaels Jugendwerke. (München, Verlagsanstalt f. Kunst u. Wissenschaft.) M. 1. 50.
Völker, J. W., Die Kunst der Malerei. 3. Aufl., bearb. v. E. Preyer. (Leipzig, Barth.) M. 2. —

ZEITSCHRIFTEN.

Mittellungen aus dem k. k. Österreich. Museum für Kunst und Industrie. 1891. Heft 6.
Die photographische Ausstellung im Österreichischen Museum. Von J. v. Falke. — Die Ausstellung orientalischer Teppiche im k. k. Österreichischen Handelsmuseum. Von A. Riegl. — Sèvres und das moderne Porzellan. Von Dr. F. Linke. (Forts.)
Bayerische Gewerbezeitung. 1891. Nr. 11.
Die technische Verwertung der Harze. Von Dr. H. Stockmeier.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann*. — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. KÖLN Kaiser-Wilhelmring 34.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 31. 23. Juli.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 6 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

Nr. 32 der Kunstchronik erscheint am 20. August.

REMBRANDT, LAUTNER UND MOES.

Eine Auseinandersetzung.

Herr E. W. Moes, ass. Bibliothekar der Universität Amsterdam, hat dieser Tage ein Schriftchen in die Welt gesetzt, das außer einer Kritik des Lautnerschen Buches, „Wer ist Rembrandt?", die in der Kunstchronik No. 26 veröffentlichte Anzeige und „eine Ährenlese aus der Presse", d. h. eine Sammlung von meist aus fortschrittlichen Blättern stammenden Äußerungen zu gunsten des jüngsten Rembrandtforschers enthält. Zu diesem litterarischen Mosaik kommt noch eine Widmung an „Herrn Geh. Reg. Rat Dr. Wilhelm Bode, den großen Rembrandtkenner", und ein Vorwort, in welchem der Verfasser seinem Missfallen über die ihm angeblich von dem Unterzeichneten widerfahrene Unbill in ziemlich erregter Weise kund giebt und das mir vorher brieflich angedrohte Strafgericht über mich verhängt.

Ich würde nun in meines Nichts durchbohrendem Gefühle dies Strafgericht, ohne zu zucken, ruhig über mich ergehen lassen, wenn der verehrte Strafrichter sich bei seinen Ausführungen an der Stange der Wahrheit gehalten hätte. Diese Stange ist ihm aber leider ganz und gar aus der Hand gerutscht, wie das denn wohl zu Zeiten kommen mag, wenn einem an und für sich ganz braven Manne im Eifer für eine gerechte Sache zeitweilig der Verstand abhanden gekommen ist. Und so bin ich denn widerwillig in die unbequeme Lage versetzt worden, mit Herrn Moes ein Hühnchen zu rupfen und die Leser der Kunstchronik zu Zeugen für Recht oder Unrecht meiner Handlungsweise anzurufen.

Schon der Titel des Schriftchens, der sich, wie mich bedünkt, mehr durch sein magisches Helldunkel als durch Sprachrichtigkeit und Logik auszeichnet, schließt eine bewußte Unwahrheit ein. Er lautet:

Ein moderner Herostrat.

Verweigert in der Kunstchronik, Wochenschrift u. s. w.

Dieser moderne Herostrat ist nämlich Lautner, und was von mir als verantwortlichem Redakteur (nicht Verleger) verweigert wurde, war der Abdruck der Grobheiten, mit dem die Moessche Besprechung des Lautnerschen Buches anfängt und endigt.

Der sprachliche Gallimathias des Titels findet nun zwar in dem Vorworte eine den Sinn beschränkende Aufklärung, aber der Vorwurf, dass etwas verweigert wurde, was nach Herrn M. nicht hätte verweigert werden dürfen, bleibt bestehen, und zwar wird meine Weigerung aus dem Umstande erklärt, dass ich bald bemerkt hätte, er (Herr M.) habe keine Rücksicht auf den von dem Herausgeber der Kunstchronik vertretenen Standpunkt genommen.

In meinem Briefwechsel mit Herrn M., der sich auf wenige Postkarten und zwei Telegramme beschränkt, ist aber von dem Standpunkte des Herausgebers nirgends die Rede, konnte auch kaum die Rede sein, da die Ankündigung in diesem Blatte das Für und Wider offen lässt. Der Hergang der Dinge war vielmehr folgender.

Herr Dr. *Bredius*, unser sehr geschätzter Mitarbeiter, sandte mir am 20. Mai a. c. einen „offenen Brief an Herrn Max Lautner" und einige Tage später einen Nachtrag dazu mit der Bitte um baldigen Abdruck in der Kunstchronik. Ich sagte dies beide

Male mit dem Vorbehalt zu, dass der Herausgeber d. Bl., Professor v. Lützow, sich mit der Fassung einverstanden erklärte und bezeichnete es als dringend wünschenswert, dass diesem neuesten Versuche des kunstforschenden Nachwuchses, bisher allgemein anerkannte Thatsachen mit einem Schlage auf den Kopf zu stellen, eine scharfe Beleuchtung zu teil werde, zumal da die Verbollung Rembrandts im Kreise der Leute, die die Kosten ihrer geistigen Nahrung mit dem Abonnement auf ein Tageblatt bestreiten, gläubig hingenommen werde. Der Herausgeber d. Bl. erklärte alsbald sein Einverständnis mit dem Abdruck, wünschte jedoch die knappe Briefform beseitigt und einen Zusatz angefügt zu sehen, durch den der thatsächliche (auf die Nachtwache bezügliche) Inhalt jedem Leser, auch wenn er das Lautnersche Buch nicht zur Hand habe, ohne weiteres verständlich werde. Das Schriftstück nahm nun im Einverständnis mit Herrn Bredius folgende Gestalt an:

Zu *Rembrandts „Nachtwache“* erhalten wir eine durch das neulich angezeigte Lautnersche Buch hervorgerufene Zuschrift des Herrn Dr. *Abraham Bredius* im Haag, in der auf eine von Lautner nicht berücksichtigte Stelle in Dr. P. Scheltema's „Aemstels Oudheid“, Band VII (1885) hingewiesen wird. Dort findet sich die

„Memorie ende lyste van de publycke schilderyen op de drie doelens bewaert wordende, *soo als ick die geconden hebbe na myn wederkomste tot Aemstelduin in February 1653.*“

Und darin heißt es weiter:

„Memorie ende lyst van schilderyen op de *Cloveniers doelen.*

No. 4. Daernaest (op de groote kamer boven) aenvolgende: *Frans Banning Cock* Capn., ende *Willem van Ruytenburg*, Lnt. *geschildert van Rembrand Ao 1642.*“

Diese über jeden Verdacht der Fälschung erhabenen Notizen von der Hand des Amsterdamer Bürgermeisters Gerard Schaep Pieterszz beweisen, was Lautner leugnet, dass Frans Banning Cock den „Cloveniers Doelen“ angehörte und dass die ihn darstellende „Nachtwache“ von Rembrandt herrührt. — Ihre Bestätigung findet diese Überzeugung durch eine weitere uns eben zugehende Notiz des Herrn Bredius. Man lese, schreibt derselbe, Dr. Joh. Dyserincks Aufsatz: „De Nachtwacht van Rembrandt in „De Gids“ 1891, S. 245. Dort findet sich nachfolgender Beschluss der Amsterdamer Bürgerräter:

„Den 23. May 1715 present de Heeren Pancras, Velters, en Hooft Thesaurieren. Is geordonneert, omme *het groote stuck schildery van Rembrandts hangende op de Saal van de Cloveniersdoelen schoon te maken en als dan hetzelve te plaetsen op de Krygsraatskamer van het stadhuys.*“

Endlich teilt uns Herr Dr. Bredius noch mit, dass man nach der Regenerirung der „Nachtwache“ den Namen *Claes van Cruysbergen* auch wieder deutlich auf der Liste lesen kann.

Die Veröffentlichung erfuhr indes dadurch einen Aufschub, dass mir Herr Bredius mitteilte, Herr Moes sei mit einer eingehenden Besprechung des Rembrandtbuches beschäftigt, die er mir in wenigen Tagen senden könne. Ich sagte die Aufnahme dieser Besprechung, sofern sie *sachlich gehalten* sei, unverzüglich zu und empfahl, die bereits im Satz stehende Widerlegung der die Nachtwache betreffenden Behauptungen Lautners nunmehr als Nachtrag zu der Arbeit des Herrn Moes zu bringen.

Schon tags darauf erhielt ich das Manuskript der Moesschen Besprechung, der ich indes das Prädikat der Sachlichkeit nicht zuzuerkennen vermochte. Herr Bredius bemerkte bei der Übersendung wörtlich: „Ich glaube, dass dies Stück noch heftiger ist als mein kurzer offener Brief“ und mag vielleicht im stillen die Schlussfolgerung gezogen haben, dass das Stück in der von Herrn M. beliebten Redeweise für mich nicht annehmbar sei. Ich ließ Herrn Bredius darüber keinen Augenblick im Zweifel und schrieb ihm, dass ich für die groben Ausfälle gegen die Person Lautners die Verantwortung nicht übernehmen könne, die anstößigen Stellen daher und auch hier und da einige undeutsche Ausdrücke und etliche Undeutlichkeiten beseitigen werde. Um keine Zeit zu verlieren, nahm ich die Redaktion in diesem Sinne sogleich vor und ließ das Ding absetzen, das nun folgenden Wortlaut erhielt:

Noch einmal: Wer ist Rembrandt?

In Nr. 26 der Kunstchronik findet sich eine ausführliche Anzeige des Buches von Max Lautner, dessen wesentlicher Inhalt auf eine Herabsetzung des großen holländischen Meisters zu gunsten seines Schülers, Ferdinand Bols, hinausläuft. Die Anzeige orientirt über die Ergebnisse der von dem Verfasser angestellten Forschungen, ohne jedoch in eine Kritik der Gründe einzugehen, auf welche dieser seine Schlussfolgerungen aufbaut, und enthält am Schluss eine Aufforderung an die jüngeren holländischen Gelehrten, sich des Werkes kritisch anzunehmen.

Ich komme dieser Aufforderung nach, — freilich nicht ohne Widerstreben. Als mir vor einigen Monaten die Ankündigung des Buches unter die Augen kam, glaubte ich, es handle sich um einen unschuldigen Scherz, um ein Gegenstück zu der ägyptischen Humoreske von Seyppel. Ich war aber arg enttäuscht, als mir das Buch selbst in die Hände fiel und ich gewahr wurde, dass es dem Verfasser nicht um einen Scherz, sondern allen Ernstes um eine völlige Entstellung des Bildes zu thun sei, unter dem man sich bisher die künstlerische und menschliche Erscheinung Rembrandts vorgestellt hatte. Nachdem ich mich dann durch die 500 Seiten, die der Verfasser auf seine Arbeit verwendet hat,

durchgelesen, gewann ich die Überzeugung, dass die beste Kritik des neuen Rembrandt-Biographen die sein würde, sein Buch totzuschweigen. Da aber die Anzeichen sich mehren, dass er für seine neue Lehre in Deutschland Gläubige findet, so sehe ich mich wohl oder übel veranlasst, die Haltlosigkeit seines — mit einer allerdings verblüffenden Zuversicht — entwickelten Systems des näheren nachzuweisen. Es würde sich jedoch der Mühe nicht verlohnen, auf alle Einzelheiten einzugehen, die Lautner vorbringt, um seinen Zweck zu erreichen; es muss genügen, einige der eklatantesten Fälle hervorzuheben, bei denen seine Beweisführung hinkt und aller sicheren Unterlage entbehrt. Ich will dem Leser jedoch nicht zumuten, das Buch selbst zur Hand zu nehmen, und werde deshalb dessen Inhalt, soweit als er in Frage kommt, mit einigen Zeilen anzuführen genötigt sein.

Aus den Aktenstücken, die in letzter Zeit über das Leben Rembrandts veröffentlicht sind, sowie aus alten und neuerdings aufgedeckten Quellen geht hervor, dass der Meister seit dem Tode seiner Saskia in Geldverlegenheit geraten war. Dagegen werden 458 Bilder und etliche Radirungen und Zeichnungen als seine Werke aufgezählt und diese von Lautner insgesamt auf 229000 Gulden (mehr als anderthalb Millionen Mark heutigen Geldes) geschätzt. Bei einer solchen Einnahme könne man nicht wohl in Geldverlegenheit geraten, meint Lautner. Ergo: diese 458 Bilder, Radirungen, Zeichnungen sind keine Werke Rembrandts. Dass beinahe alle mit Rembrandts Namen bezeichnet sind, ist für Lautner unwesentlich, denn ein neu erfundenes photographisches Verfahren lässt fast auf jedem dieser Bilder den Namen Bol oder doch die Buchstaben Bl hervortreten, sogar auf der „Nachtwache". Ferdinand Bol ist also der Künstler, der all die Herrlichkeiten geschaffen hat, und aus den Aktenstücken, die über diesen Schüler Rembrandts vorhanden sind, geht denn auch hervor, dass er seine Rechnungen immer prompt bezahlt, viel Geld verdient hat und als reicher Mann gestorben ist.

Durch die wunderbare Entdeckung aller dieser Bol-Bezeichnungen gewinnt nun die Beweisführung Lautners scheinbar einen festen Ausgangspunkt. Sie fängt aber an, sofort verdächtig zu werden, wenn wir vernehmen, dass Bol seine Schriftzüge so versteckt angebracht hat, dass nur ein am Ende des 19. Jahrhunderts erfundenes photographisches Verfahren sie wieder ans Licht zu bringen vermochte, ganz abgesehen davon, dass die fraglichen Bezeichnungen auf ein und demselben Bilde mehrmals und mitunter an sehr wunderlichen Stellen, auf einem Schweriner Bilde z. B. in einem Auge[1]), vorkommen.

Ich war nun wirklich neugierig, auf dem Bilde der „Nachtwache" das Wahrzeichen Bols an der Stelle ausfindig zu machen, wo es Lautner entdeckt hat, nämlich auf dem Kleide des kleinen Mädchens; aber ich sah nichts, obwohl ich ganz gesunde Augen habe, auch nicht mit der beigegebenen Photographie in der Hand. Nur das sah ich, dass sich durch die Unebenheiten in der Farbe und im Firnis zahllose kabbalistische Zeichen gebildet haben, und darunter auch wohl dann und wann eine Figur, die mit einem Buchstaben Ähnlichkeit hat. So las ich oberhalb der Stelle, wo die Bol-Bezeichnung stehen soll, ziemlich deutlich Ho — also vielleicht eine Hobbemabezeichnung nach der Lautnerschen Theorie.

Über die „Nachtwache" hat Lautner übrigens vieles zu sagen und die verwirrten Angaben, die sich über die Verstümmelung des Bildes in älteren Quellenschriften finden, boten ihm eine günstige Gelegenheit, den Wirrwarr noch mehr zu verwirren. Schade nur, dass Lautner keine Kenntnis von der gründlichen Untersuchung der Geschichte des Bildes gehabt hat, die van Dr. Dyserinck in der Zeitschrift De Gids im vorigen Jahre veröffentlicht wurde. Als ein Kuriosum, das zugleich ein Schlaglicht auf das Kunstverständnis unseres Rembrandtsbiographen wirft, sei noch erwähnt, dass dieser auch auf der bekannten kleinen Kopie der „Nachtwache" in der Nationalgalerie zu London Bols Namen gefunden hat und darum auch dieses Bildchen als einen Original-Bol proklamirt. „Außer dieser interessanten Bezeichnung finden sich noch mehrere andere auf dem Bilde vor, welche nicht schwierig zu entdecken sind".

Bols Leben muss nun wohl rein und fleckenlos gewesen sein, da er solche Bilder geschaffen hat, im Gegensatze zu dem Leben Rembrandts, dessen Sittenlosigkeit Lautner in grellen Farben malt. Schade nur, meint Lautner, dass sein Leben noch zu wenig studirt ist. Damit spricht er eine Wahrheit aus, aber freilich nur eine solche, die lediglich für ihn selbst gilt, denn er hat sich nicht einmal die Mühe genommen, die gedruckten Quellen nachzulesen. Sonst würde er, wenn er den Katalog des Museums zu Utrecht benutzt hätte, mit Schrecken erfahren haben, dass Bol schon vor seiner Verhei-

1) Bei Lautner steht: „in Augenhöhe". Sollte Herr Moes vielleicht ebenso gut deutsch wie Lautner holländisch verstehen? Anm. d. Red.

ratung Vater gewesen ist. Dass ich diesen Fall hier anführe, geschieht nicht etwa, um Bol wegen Unsittlichkeit anzuklagen — denn die Menschen des 17. Jahrhunderts sind nicht nach heutigem Maßstabe zu messen, — sondern um zu zeigen, wie wenig Lautner sein Quellenmaterial, sei es aus Absicht oder aus Unwissenheit, benutzt hat.

Schlimmer freilich noch als seine Unkenntnis von dem Leben Bols ist die Thatsache, dass er den *Maler* Bol kennen zu lernen nicht für nötig erachtet hat. „Die Zahl der ihm zugeschriebenen Bilder beläuft sich in der Gesamtheit auf etwa 64—70 Stück", sagt Lautner und fügt hinzu, dass er leider viele dieser ihm zugeschriebenen Bilder nicht kenne. Mir sind nun aber, ohne dass ich eine besondere Forschung danach angestellt hätte, an 150 Gemälde von Bol bekannt, und darunter 75, deren Echtheit dokumentirt ist, während dabei noch alle in Auktionen und Inventaren genannten Bilder außer acht gelassen sind. Sollte Herr Lautner sich nachträglich bewogen fühlen, Bols eigene Gemälde zu studiren, so möchte ich ihm vor allen Dingen den auf dem Amsterdamer Rathause befindlichen „Naäman" zur Beachtung empfehlen, denn dieses Bild ist *vom Jahre 1661*, demselben Jahre, in dem auch die „Staalmeesters" entstanden sind, auf welchem Bilde er ebenfalls Bols Namen einige Male gelesen zu haben behauptet.

Rembrandts zahlreiche Selbstbildnisse, die uns den Meister auf fast allen seinen Lebensstufen, seit er die Künstlerlaufbahn betrat, vorführen, sei es als Jüngling in Leiden, als lebensfrohen Ehemann mit seiner Saskia auf dem Schoße oder als finster blickenden Greis, bilden natürlich ein schwer zu überwindendes Hindernis für die Verkehrung der Thatsachen in ihr Gegenteil. Mit einer Kühnheit, die in Erstaunen setzen müsste, wenn sie nicht zum Lachen reizte, teilt nun Lautner diese Selbstbildnisse mit souveräner Willkür in fünf Gruppen: I. Selbstporträts von Bol — als ob wir nicht genau wüssten, wie Bol ausgesehen hat, z. B. auf dem Regentenstück von Anraadt, 1675 gemalt, Nr. 10 im Rijksmuseum —; II. Porträts von Bols Bruder Johannes; — III. Porträts von Bols Vater; — IV. Bildnisse seines Schwiegervaters Elbert Dell; — V. Porträts und Studienköpfe, zu denen ihm Freunde, Bekannte und Fremde gesessen haben. Den Beweis für die Richtigkeit dieses Quidproquo bleibt er aber schuldig.

Wie ernsthaft übrigens unser vielversprechender Kunsthistoriker seine Sache genommen hat, geht am besten aus seinem eigenen Bekenntnis hervor, dass er das Porträt des Bürgermeisters Six nicht selbst gesehen habe. (Ist er vielleicht gar nicht in Amsterdam gewesen?) Darum begnügt er sich mit einer naiven Vermutung. „Eine genaue Untersuchung des Bildes bei geeigneter (!) Beleuchtung wird wahrscheinlich (!) recht „gute" Bol-Bezeichnungen ergeben".

Um noch einen Fall der offenbarsten Verdrehung von Thatsachen anzuführen, sei erwähnt, dass nach Lautner auch die „Anatomie" im Museum des Haag von Bol gemalt ist und seine Bezeichnungen (Mehrzahl) trägt. Nun war aber Bol, als das Bild entstand, kaum 16 Jahre alt. Das Gemälde stellt, wie wir erfahren, auch gar nicht die Anatomie des Professors Tulp vor, „wie aus den festgestellten Porträts dieses seiner Zeit hochverehrten und verdienstvollen Mannes hervorgeht". Das ist nun freilich ein recht böser Fall für Herrn Lautner, denn die *Originalbilder dieser festgestellten Porträts, die er so gut zu kennen scheint, befinden sich im Hause des Herrn Six zu Amsterdam*, wo auch ein Bild von Tulps Schwiegersohn, des Bürgermeisters Jan Six, hängt und *wo unser Kunsthistoriker nach seinem eigenen einige Seiten vorher abgelegten Bekenntnis nicht gewesen ist.*

Ein Abschnitt in seinem Buche ist mit „Statistisches" überschrieben, und hier erreicht der Verfasser den Gipfel seiner Weisheit. Er rechnet, als ob es sich um den Kurs von Getreide oder Kolonialwaren handle, darin aus, wie viel Rembrandt verdient haben müsse, wenn er der Urheber der ihm zugeschriebenen Werke gewesen wäre. „Außer Rembrandt ist kein anderer Maler in Hollands bester Zeit in Amsterdam untergegangen". Ihr armen Hobbema, van der Neer und Ruisdael, was würdet ihr zu dieser Entstellung der Wahrheit sagen! (Oder sind etwa die Landschaften Ruisdaels auch vielleicht von Bol? Es wäre gut, sie einmal von Herrn Lautner photographisch untersuchen zu lassen.)

Rembrandts Leben baut Lautner nun auf den Ergebnissen seiner Forschung ganz neu auf und verfährt dabei „nach bestimmten Principien, psychologischen Calcülen". Ich meine, ein bisschen mehr Kenntnis der holländischen Sprache, als ihm zu Gebote stand, würde der Sache mehr genützt haben als diese „Calcüle". Denn dann wären vielleicht folgende Zeilen ungedruckt geblieben. „Allerdings ist es eigentümlich, dass er (Philips Angel) ihn den weit *berüchtigten* und nicht den weit *berühmten* Rembrandt nennt". Hier steht im holländischen Text „wyd beruchtt". O si tacuisses! Aus dergleichen

selbstverschuldeten Missverständnissen, aus dem Klatsch von Weyerman und Pels und aus engherzig gedeuteten Aktenstücken zieht Lautner zum guten Ende den erbaulichen Schluss, „dass Rembrandt ein unverbesserlicher ordinärer Betrüger war".

Damit genug von diesem sensationellen Buche, über das hoffentlich nicht viel mehr geschrieben und das nach kurzer Zeit samt seinem Verfasser verdientermaßen der Vergessenheit anheimfallen wird.

Das ist also das „gänzliche Zerrbild" seines Artikels[1]), dessen Abdruck Herr Moes in dieser Gestalt verweigern zu müssen glaubte, obwohl ihm freistand, in dem Korrekturabzuge etwaige Änderungen — natürlich nur auf den sachlichen Inhalt bezügliche — ad libitum vorzunehmen. Der Gute hat sich's selbst zuzuschreiben, wenn das „Zerrbild" nun doch der Welt nicht vorenthalten bleibt, und ich für meine Person genieße die freudige Genugthuung, dass die Liebesmühe, die ich mir mit Herrn Moes gegeben habe, doch nicht ganz und gar verloren ist. Das Urteil über meine Handlungsweise überlasse ich aber getrost dem günstigen Leser, der etwa Lust und Zeit hat, das Urbild mit dem Zerrbilde im einzelnen zu vergleichen. —

Armer Rembrandt! Was musst Du nicht alles über Dich ergehen lassen. Erst warst Du ein Erzieher, halb Künstler und halb Bauer, ein leuchtendes Vorbild der strebsamen Jugend deutscher Nation, und dann — ein Erzschelm, ein Lump, der eigentlich den Galgen verdient hätte. Ohne das Dazwischentreten des Herrn Moes würde Dich die Nachwelt gar noch in effigie — wozu ja recht viel Gelegenheit geboten ist — verbrannt haben. Oder sollte sie etwa die Moral aus einer bekannten Campeschen Fabel vorziehen, die mutatis mutandis so lauten würde:

Nicht wahr, der Rembrandt schalt doch wieder?
O nein, er lächelt still hernieder
Und wird von uns, wie jedermann bekannt,
Noch immer Rembrandt, niemals Bol genannt.

Leipzig, 28. Juni 1891.

E. SEEMANN.

1) Was Herrn M. am meisten verdrossen zu haben scheint, ist, wie ich vermute, die Abänderung der mysteriösen Überschrift. Dieserhalb möchte ich mich noch bescheidentlich rechtfertigen. Abgesehen von dem animus injuriandi, den ein nicht ganz unbefangener Amtsrichter darin finden könnte — und die Herren Juristen sind ja, wie aus der kürzlich erfolgten Verurteilung eines harmlosen Zeitungskorrektors zu schließen ist, mitunter etwas befangen in ihrer Rechtsauffassung — schien es mir unbarmherzig, Herrn Moes in die Lage der Frau mit dem Krokodil gebracht zu sehen. Denn das medium comparationis kann im vorliegenden Falle nicht sowohl die Thatsache der Brandstiftung sein als vielmehr die Absicht des Herostrat, seinen Namen durch ein Kapitalverbrechen auf die Nachwelt zu bringen. Nun spricht aber Herr Moes am Schluss seiner Betrachtung der Lautnerschen „Frevelthat" prophetisch des Sängers Fluch über den Mann und sein Werk aus. Ist der Fluch wirksam, so wird der Herostrat hinfällig, wird aber der Herostrat aufrecht erhalten, so ist Herr Moes ein schlechter Prophet gewesen. Ich hatte die gute Absicht, Herrn Moes dies verdrießliche Dilemma zu ersparen. Es hat nicht sein sollen.

FÜR DEN WIENER STEPHANSTURM.

Schon vor einem Vierteljahrhundert, als der Gedanke auftauchte, den zweiten nördlichen Turm von St. Stephan auszubauen, haben wir uns mit der großen Mehrheit der Bevölkerung entschieden gegen dieses Projekt erklärt. Heute bringt man die Sache von neuem aufs Tapet. Friedrich Schmidt soll sich dahin geäußert haben, nicht wenn gerade das nötige Geld beisammen sei, müsse der zweite Turm ausgebaut werden, sondern bei dem Eintreten eines „für Stadt und Staat epochemachenden großen Ereignisses". Und dieses, meint man, sei jetzt mit der eben sich vollziehenden Vereinigung der Vororte mit Wien gekommen!

Ein Feuilleton der Wiener „Neuen freien Presse" beleuchtet das Schiefe dieser Argumentation in einer trefflichen Auseinandersetzung, welcher wir das Nachfolgende entnehmen:

„Betrachten wir, was neuestens zur Unterstützung der schon so oft auf die Tagesordnung gebrachten und immer wieder abgesetzten Forderung angeführt wird, so darf wohl ohne Verletzung der Pietät für einen verstorbenen, mit Recht hochgeschätzten Künstler ausgesprochen werden, dass die oben erwähnte Argumentation in der vorliegenden Fassung anfechtbar erscheint, und in noch höherem Grade die darauf begründete Schlussforderung: das durch Einbeziehung der Vororte vergrößerte Wien könnte sich nicht mehr, wie das „beschränkte", mit einem Turme begnügen. Zunächst ist das erforderliche Geld allerdings nicht die Hauptsache, aber auch nicht einzig, wie jener Freier um ein reiches Mädchen sagte, eine angenehme Zugabe. Eine große Hauptsache jedoch ist unstreitbar ein Künstler, der in jedem Sinne als einer solchen Aufgabe gewachsen gelten kann. Dombaumeister Schmidt durfte sich deren Lösung zutrauen, aber mit dem von ihm entworfenen Plane ist sie doch noch nicht gelöst. Vielmehr müsste, von anderem abgesehen, der Satz wohl so stilisirt werden: Der rechte Moment ist gekommen, wenn der rechte Mann da ist. Vielleicht ist der schon da, allein wir glauben nicht, dass

heute jemand in der Lage wäre, ihn namhaft zu machen. Und ob es ratsam sei, in Ermangelung eines unzweifelhaft Berufenen unter Kräften zweiten Ranges eine Wahl zu treffen, das wird durch neuere Bauten in allen Ländern verneinend beantwortet. Zur Entschuldigung des mehr oder minder Unbefriedigenden dient da häufig die Zwangslage, die Bedürfnisse erforderten einen Neubau, oder die Wiederherstellung ließ sich nicht aufschieben, wenn ein altes Werk überhaupt erhalten werden sollte. Hier aber ist wohl die Notwendigkeit einer Erneuerung des Dachgebälkes der St. Stephanskirche unbedingt anzuerkennen, während zwingende Gründe für einen zweiten Turm keineswegs beigebracht werden. Den Zusammenhang mit dem äußeren Anwachsen Wiens verstehen wir offen gestanden nicht. Die Stadt wird in künftigen Zeiten noch mehr von ihrer Umgebung sich einverleiben, wie jede große Stadt: soll jeder bedeutsame Schritt in diesem natürlichen Prozesse durch eine Vermehrung der Domtürme gekennzeichnet werden? Der eine Turm soll das Wahrzeichen der „Schwäche der bisherigen Geschlechter“ und des „leidigen Geldmangels“ gewesen sein; „erst wenn der zweite Turm fertig dasteht“, heisst es, „mag der Wiener stolz sein auf seinen St. Stephan.“ Haben wir wirklich solchen Anlass, uns gegenüber den vorausgegangenen Geschlechtern unserer Stärke zu rühmen? Und wenn jetzt mehr Geld im Umlauf ist, so dürfte das Verhältnis bei Berücksichtigung der heute unabweislichen Bedürfnisse sich kaum so günstig darstellen. Endlich meinen wir, auf St. Stephan mit einem Turm auch ferner stolz sein zu können.

Nicht nur Wien ist stolz auf ihn. Er, und zwar ausdrücklich der Stephansturm, ist in ganz Deutschland, wenn wir so sagen dürfen, eine populäre Gestalt. Als vor einem halben Jahrhundert die Nachricht durch die Zeitungen lief, der Stephansturm neige sich und müsse abgetragen werden, beschäftigte diese Angelegenheit alle Welt. Gesehen hatten ihn da draußen die wenigsten, denn eine Reise nach Wien gehörte noch nicht zu den Alltäglichkeiten; doch aus Abbildungen oder doch dem Namen nach kannte ihn jeder, an der Nord- und Ostsee wie am Rhein und am Bodensee. Das Straßburger Münster lag in Feindesland, der Kölner Dom bestand fast nur aus dem Chore, aber der Stephan mit seinem mächtigen Turme war als das stolzeste Bauwerk auf deutschem Boden der Vorstellung aller so geläufig — wie ihrer Zunge das Lied vom Prinzen Eugen, dem edlen Ritter. Und vollends jedem Österreicher war und ist er ans Herz gewachsen, so wie er ist. Er giebt dem Städtebilde, dessen man sich von den Höhen des Wienerwaldes erfreut, das besondere Gepräge. Bereichert worden ist es im Laufe der letzten Jahrzehnte auch durch eine ganze Reihe schlanker Doppeltürme, aber noch immer wird alles überragt von dem nach oben deutenden steinernen Zeigefinger. Von Reisen heimkehrend, schaut jeder Wiener vor allem nach diesem Wahrzeichen aus, und eines wehmütigen Gefühls hat sich gewiss keiner erwehrt, der es im Sommer 1862 vermisste. Der Turm, der eine, ist so vielfach in die Geschichte Wiens verflochten, und sind die Steine nicht mehr ganz dieselben, die Hanns v. Prachadicz versetzen ließ, auf denen im 17. Jahrhundert bei fürstlichen Einzügen die kühnen Fahnenschwenker emporklommen und von denen aus Rüdiger v. Starhemberg die Türken beobachtete, so ist doch der jetzige Turm der Rechtsnachfolger des ersten und hat daher denselben Anspruch auf Schutz wie sein vierhundertjähriger Vorgänger.

Aber, wird eingewendet, dass der zweite Turm in den Plan gehört, wird auch derjenige anerkennen müssen, der für den einen St. Stephansturm als bisheriges Wahrzeichen eingenommen ist. Sicherlich! Aber nicht immer erweist sich das Zurückgehen auf den ursprünglichen Plan als glücklich. Auch die zweite Turmpyramide des Domes zu Mainz gehörte in den Plan, und deshalb wurde der Kuppelturm umgebaut, die originelle Silhouette der Stadt zerstört, und an der Neuerung hat niemand rechte Freude. Viel gerechtfertigter war der Wunsch, dem Stumpf des Ulmer Münsters endlich eine Spitze aufgesetzt zu sehen; allein was schon das Modell befürchten ließ, ist nun leider bestätigt: die Turmmasse erscheint viel zu groß und schwer für das Langhaus. Das ungünstige Höhenverhältnis hätte vielleicht durch ein steileres Dach des Schiffes ausgeglichen oder doch gemildert werden können, aber auch dann würde immer noch der Turm sich als der gewichtigste Teil des Bauwerkes darstellen, was mit dessen Idee im Widerspruch steht.

Wie sehr man sich über solche Wirkungen täuschen kann, so lange nur Zeichnungen und Modelle vorliegen, ist allbekannt. Und wir sind durchaus nicht sicher, dass ein zweiter Turm von so kolossalen Verhältnissen das Gesamtbild der Stephanskirche verbessern würde. Nur ein unfruchtbarer Doktrinarismus widersetzt sich, wenn berechtigte Anforderungen der lebendigen Gegenwart dazu zwingen, etwas von dem Erbe der Vergangenheit

zu opfern. Seufzt heute jemand über das störend neue Aussehen der Fassade des Florentiner Domes, so darf man ihm antworten: Dem Rohbau musste endlich ein Kleid angelegt werden, es war einfach eine Pflicht, die Stirnseite der herrlichen Kirche so auszustatten, dass sie nicht mehr ärmlich, ruinenhaft von den anderen Seiten und von dem Glockenturme und dem Baptisterium abstach; nun auch den Farbenton zur vollen Harmonie zu stimmen, muss der Zeit überlassen werden. In einem Falle kann die Pietät gebieten, zu erneuern, in einem andern zu erhalten.

Zum Schlusse. Ein zweiter Turm ist nicht, wie ein neues Dach, unumgängliches Erfordernis. Ob einem ästhetischen Bedürfnisse damit entsprochen würde, ist mindestens zweifelhaft. Wenn die Erweiterung Wiens zu dem erhofften Segen wird, so harren des Unternehmungsgeistes, der Bauthätigkeit, der Geldkräfte Aufgaben in Hülle und Fülle. Die Stephanskirche hat sich durch ein halbes Jahrtausend das Recht — sagen wir mit einem wohlfeilen Wortspiel: erstanden, in derselben Gestalt die Freude und der Stolz weiterer Jahrhunderte zu bleiben. Auch das Stadtbild ist eine Individualität, die unsere Achtung verdient. Überhaupt sollten wir nicht ohne Not rütteln, modeln, verbessern an dem, was noch lebenskräftig dasteht, am wenigsten aber verschlimmbessern. Bringen wir uns nicht durch einen zweiten um unseren einen einzigen Stephansturm!"

KORRESPONDENZ.

Köln im Juni 1891.

Wenn ich von Zeit zu Zeit über unsere Kunstzustände hier berichte, dann muss immer ein Anlass dazu sein: diesmal sind es deren mehrere und zwar zum Teil recht erfreuliche. Unser Kunstverein rührt sich in löblicher Weise: nicht nur, dass jetzt in der Qualität der ausgestellten Bilder ein bemerkenswerter Fortschritt zu erkennen ist, so hat er durch Vorführung einer Anzahl Zeichnungen, darunter die vortrefflichen Studienköpfe *A. v. Werners* zum Kongressbild und die Originale zu den entzückenden Publikationen von *Hermann Allers* in Hamburg dem großen Publikum einen seltenen und um so dankenswerteren Genuss verschafft. Sodann aber — und dies ist besonders wichtig — hat der Vorstand den Beschluss gefasst, in den nächsten beiden Jahren statt der üblichen Linienstiche nach Genrebildern, als Nietenblätter zwei Radirungen von *Forberg* nach den schönen Bildern des hiesigen Museums: „Mühle im Walde" von A. Achenbach, und der „Villa Borghese" von O. Achenbach in der Düsseldorfer Kunsthalle als Gegenstücke zu verteilen. Mit lebhaftem Danke wird man diesen Beschluss begrüßen, der endlich mit veralteten Traditionen bricht, zumal die Kohlenskizzen Forbergs zwei ausgezeichnete Blätter erwarten lassen. Hoffentlich wird dann in zwei Jahren die weitere Absicht des Vorstandes verwirklicht, einmal eine schöne Originalradirung zu geben, welche für die nächsten Jahre zu erlangen, leider vergeblich versucht worden ist.

Dafür bot uns aber die Direktion des Wallraf-Richartz Museums die Möglichkeit, der edlen Radirkunst in ausgiebigem Maße zu huldigen durch Ausstellung der Radirungen Bernhard Mannfelds. Seit das „Werk" des Künstlers in der Nationalgalerie zum erstenmal ausgestellt war, hat es durch mehrere Städte die Runde gemacht. Überall ist es mit gleicher Bewunderung aufgenommen, und man weiß allerdings nicht, worüber man mehr staunen soll, über die großartige Begabung und Genialität des Künstlers, seinen Fleiß oder seine Fruchtbarkeit. Mit jeder Platte, die unter seiner Nadel hervorgeht, scheint sein Können zu wachsen; Blätter wie die Mondscheinlandschaft und Goethe's Gartenhaus im Park zu Weimar stehen ebenbürtig neben den besten englischen Radirungen, und das Kaiserdenkmal bei Halle, das Rathaus zu Löwen und der vor wenigen Tagen erschienene „Gendarmenmarkt zu Berlin bei Schneewetter" zählen an Kraft und Wirkung zu dem Bedeutendsten, was überhaupt je auf dem Gebiete der Radirung geleistet ist. Leider fand die Ausstellung auch unter den eigentlichen Kunstfreunden nicht überall den Anklang und die Würdigung, die sie verdient hätte.

Inzwischen ist auch die neu gegründete Abteilung der Abgüsse von italienischen Renaissanceskulpturen im Museum eröffnet worden, eine kleine aber gewählte Sammlung in geschmackvoller Aufstellung. Nunmehr kommen die römischen Altertümer an die Reihe, die sich in den letzten Jahren durch Kauf, Schenkung und einige sehr glückliche Funde auf städtischem Grund und Boden vermehrt haben.

Auch das *Historische Museum* hat seit seiner Gründung vor drei Jahren höchst erfreuliche Fortschritte gemacht. Abgesehen von zahlreichen kleinen Schenkungen, die an sich unbedeutend, doch in der Reihe der historischen Denkmäler von Bedeutung werden, konnten im verflossenen Jahr zwei höchst wertvolle Ankäufe gemacht werden: eine Privatsammlung kölnischer Münzen und Medaillen, ca. 350 Stück umfassend, worunter lange Reihen

schöner Goldmünzen und die Sammlung des hochverdienten Kölner Chronisten Dr. *J. J. Merlo*, soweit sie sich auf Coloniensien bezieht. Die Erwerbung dieser ganz ausgezeichneten Sammlung, mit seltener Kenntnis und Liebe zur Vaterstadt während eines langen Lebens zusammengebracht, war nur durch weitgehendes patriotisches Entgegenkommen der Erben möglich. Durch Aufnahme dieser Kollektion, welche Ansichten der Stadt und ihrer Bauten, Pläne, historische Darstellungen, vor allem eine großartige Sammlung von Porträts enthält, in den ohnehin nicht unbedeutenden Bestand des Museums erreicht diese Abteilung der Sammlung eine Vollständigkeit und Bedeutung, wie sie ähnliche Institute nur in seltenen Ausnahmefällen besitzen dürften.

Auch das *Kunstgewerbemuseum* hat sich in erfreulicher Weise entwickelt. Abgesehen von den laufenden Erwerbungen konnten dank der zum Teil großartigen Freigebigkeit einzelner Bürger wiederholt die Mittel beschafft werden, um einzelne besonders kostbare und hervorragende Stücke zu erwerben. Auch Stadt und Staat, vor allem aber der Kunstgewerbeverein, der fast seine ganzen Mittel zur Vermehrung der Sammlung zur Verfügung stellt, haben redlich zu der schnellen Entwicklung des Instituts beigetragen. Infolge planmäßiger Ankäufe steht es heute bereits in mehreren Abteilungen ebenbürtig neben manchen größeren Instituten, die kleineren hat es zum guten Teil überflügelt. Namentlich hinsichtlich der Qualität der Objekte ist bei den Ankäufen die größte Sorgfalt beobachtet worden, um dem Handwerkerstand nur Bestes als Muster zu bieten, da hier das Beste eben gut genug ist. Ein vor kurzem dem Museum zugefallenes größeres Legat wird es in die Lage versetzen, weiter einzelne ganz hervorragende Sachen zu erwerben.

Endlich ist auch unsere *Kaiserdenkmal*-Angelegenheit wieder in Fluss gekommen, über deren Anfang ich früher berichtet habe. Auf Antrag einer der vier Prämiirten hatte das Komitee eine engere Konkurrenz unter denselben ausgeschrieben und Modelle im Maßstab von 1:3 verlangt, natürlich gegen entsprechende Entschädigung. Nur zwei der Sieger, *Anders* und *Albermann*, haben sich dazu eingefunden, die beiden Dritten haben abgelehnt. Konnte es schon nach dem Ergebnis des ersten Wettbewerbes nicht zweifelhaft sein, dass Anders seinen Nebenbuhler nach allen Richtungen hin bedeutend überragte, so zeigen die neuen Modelle dies noch deutlicher. Das Modell von Anders ist fast dasselbe geblieben; es ist darüber nicht viel Neues zu sagen. Die Figur des Kaisers ist noch lebendiger und freier geworden dadurch, dass der Künstler den Arm mit dem Marschallstab gesenkt hat; das Pferd etwas monumentaler, ohne ein schwerer Renaissancegaul zu sein. Der meisterhaft gelungene Sockel hat dadurch gewonnen, dass die Langseiten einzelner schwerer ornamentaler Zuthaten entkleidet und wesentlich nur mit Inschrifttafeln und zwei wasserspeienden Löwenköpfen geziert sind. Weniger glücklich und kaum ausführbar ist der Zusatz von vier Brunnensäulchen an den Ecken des Bassins, die an sich unschön, nicht recht an die betreffenden Stellen passen, ja von einzelnen Punkten den Anblick der Sockelfiguren verdecken.

Gegen dieses durchaus originale und individuelle Werk, das von der gewöhnlichen Schablone gänzlich abweicht, fällt der Albermannsche Entwurf erheblich ab: es ist das landläufige Reiterdenkmal mit zwei Gruppen an den Langseiten: eine Colonia, die scheinbar dem oben reitenden Kaiser einen Kranz zuwirft und ein Genius des Friedens (?) mit Lorbeerzweig, den er sinnlos nach vorn hält. Die einzelnen Figuren sind recht tüchtige Arbeiten, mit Liebe gearbeitet und mit Sorgfalt durchgebildet, aber ohne einen Funken von Geist und Originalität. Das neue Modell bedeutet gegen den ungleich reicheren ersten Entwurf des Künstlers entschieden einen Rückschritt.

So kann es nicht zweifelhaft sein, wem hier die Palme winkt; hoffen wir, dass dem Sieger auch die Ausführung übertragen werde. Gegenüber dem himmelweiten Unterschied zwischen beiden Entwürfen können — was bei annähernder Gleichwertigkeit vielleicht zu fürchten wäre — lokalpatriotische Erwägungen nicht in Betracht kommen: es wäre das dem Sieger gegenüber ein schreiendes Unrecht und der öffentlichen Meinung ein Schlag ins Gesicht. Wohl aber könnte man, um Beklemmungen aller Arten aus dem Wege zu gehen, an den Ausweg denken, andere Kräfte heranzuziehen, deren Namen die beiden anderen verdunkelten: auch dagegen würde man lebhaft protestiren müssen, zumal von anderer Seite kaum etwas Besseres zu erhoffen ist, als Richard Anders in seinem schönen Entwurfe bietet.

A. P.

KUNSTLITTERATUR.

Graus, Joh., *Die Herz-Jesu-Kirche in Graz.* Graz 1891 Styria. 64 S. 8°.

Nach einigen inhaltsreichen Schriften polemischer Natur[1]), hat uns der Verfasser des Buches das in folgendem

1) Die katholische Kirche und die Renaissance. 2. Aufl. Freiburg 1888. — Über eine Kunstanschauung. Bamberg 1889. Dazu viele Detailstudien im „Kirchenschmuck".

angezeigt werden soll, mit einem ebenso schönen Werke des Friedens beschenkt: Die Beschreibung der neuerbauten Kirche auf dem Morellenfelde in Graz, als Festgabe zu deren Einweihung. Da Graus im Auftrage des Bauherrn der Kirche über die Gestaltung und Zweckmäßigkeit im Verein mit dem Architekten umfangreiche Studien gemacht hatte[1]), war er auch ganz vorzüglich dazu berufen, die Geschichte und Beschreibung zu liefern. Nach einer eingehenden Vorgeschichte über die Notwendigkeit einer Kirche im neuen Stadtteil, die Wahl des Platzes u. s. w. folgt als zweites Kapitel die Baugeschichte selbst, hierauf als zwei weitere Kapitel die Beschreibung des Baues wie der Ausstattung der Kirche. Im Anhang folgen Urkunden, Inschriften (wofern sie nicht schon vorher gebracht wurden), Festsprüche u. s. w. Die Darstellung ist durchweg präzis, stets die praktische Bedeutung der Anlage wie jedes einzelnen Gegenstandes betont. Das illustrative Material ist teilweise nach Photographien, teilweise nach Zeichnungen des Bauleiters Robert Mikowics hergestellt. Dem Titel ist das Bildnis des Bauherrn Fürstbischof von Seckau Johannes B. Zwerger beigegeben. Auch die Ausstattung der Schrift, die namentlich auch für den Praktiker sehr wertvoll ist, verdient alles Lob.

Dr. ALFRED SCHNERICH.

Originalabdruck von Formschneidearbeiten des XVI. und XVII. Jahrhunderts nach Zeichung und Schnitt von Tobias Stimmer, Hans Boksperger, Christoph Maurer, Jost Amman, C. van Sichem, Ludwig Frig u. a. Aus den Straßburger Druckereien der Rihel, Christoph von der Heyden, Bernhard Jobin, Jost Martin, Nicolas Waldt, Caspar Dietzel, Lazarus Zetzner u. a. Mit erläuterndem Text herausgegeben von *Paul Heitz*. Straßburg. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1890.

P. K. Wenn der Sammler alter Kupferstiche und Holzschnitte moderne Abdrücke mit vollem Rechte verabscheut, so wird dagegen der auf diesem Gebiete wissenschaftlich Arbeitende diesen billigen und zuverlässigen Helfer seiner Studien nicht verschmähen. Wie viel haben nicht z. B. die Dirschauschen Abdrücke alter Holzschnitte zur Förderung der Studien und zur Verbreitung der Kenntnis von diesen in alten Abdrücken vielfach so sehr seltenen Blättern beigetragen! Von diesem wissenschaftlichen Gesichtspunkte aus wird man für die vorliegende Publikation: „Originalabdruck von Formschneide-Arbeiten des XVI. und XVII. Jahrhunderts" dem Herausgeber wohl dankbar sein müssen. Die Holzstöcke sind aus früheren Straßburger Offizinen in den Besitz der Druckerei der Straßburger Verlagsbuchhandlung von Heitz & Mündel gelangt, die nun eine Auswahl derselben in Wiederaldrücken mitteilt. Der aus 73 Tafeln bestehende stattliche Band enthält nur Holzschnitte aus der zweiten Hälfte des XVI. und dem Anfange des XVII. Jahrhunderts. Die beiden als die ältesten bezeichneten und dem XV. Jahrhundert zugewiesenen Holzschnitte sind ganz späte rohe Arbeiten und stehen dem XV. Jahrhundert ferner als fast alle anderen publizirten Abdrücke. — Titelumrahmungen und Illustrations-Holzschnitte von Amman, Stimmer und Maurer, die ja auch vorwiegend für Straßburger Drucker thätig waren, bilden den Schwerpunkt der Veröffentlichung, die aber auch sonst noch eine Reihe interessanter Blätter, Signete, Wappen, Initialen, Schreibvorlagen und Darstellungen für Einblattdrucke, aufweist. — In dem erläuternden Texte hat der Herausgeber mit großem Fleiße das zusammengestellt, was er über die Verwendung der Holzstöcke zur Ausschmückung von Büchern hat in Erfahrung bringen können.

1) Eine Reihe höchst bedeutender Aufsätze im „Kirchenschmuck".

Giulio Cantalamessa, *Saggi di critica d'arte.* Il Francia; gli eredi del Francia; Guido Reni. Bologna 1890, Nicola Zanichelli. kl. 8. 153 S. 2 Lire.

II. II. Drei anregend geschriebene Vorträge, über Francia, dessen Nachfolger und über Guido Reni, wie das Vorwort sagt, nur auf besonderen Wunsch in den Druck gegeben. Große Begeisterung für den Gegenstand durchzieht Seite für Seite und lässt über einzelne breitere, von Lokalpatriotismus diktirte Stellen hinwegsehen; der Leser wird gern im Auge behalten, dass die Darstellung zunächst nicht auf „landfremde Leute", sondern auf Bologneser Zuhörer, welche dem Autor ihr Ohr geliehen, berechnet war. Unterhaltung gewährt die Lektüre überall, Anregung und Belehrung nicht selten.

Pasquale Villari, *Saggi storici e critici.* Bologna 1890, Nicola Zanichelli. 8. 528 S. Lire 5.

II. II. Den Kreisen nicht bloß der Geschichts- und Litteraturforscher, sondern auch der Kunstfreunde ist der neue italienische Unterrichtsminister kein Fremder. Gleich manchem seiner Vorgänger im Amt, Marco Minghetti, Bonghi, Bacelli u. a., ging er aus der Schar der Gelehrten hervor. Was er in dem oben genannten Werke bietet, ist seinem Inhalte nach nicht neu, aber wir begrüßen den neuen Abdruck dieser Abhandlungen, deren Entstehung sich über die Jahre 1862—88 verteilt, aus dem gleichen Grunde wie Frizzoni's eben erschienenes Werk. In die Spalten dieses Blattes gehört nur die Erwähnung eines der Aufsätze, des Vortrages über Donatello aus dem Jahre 1887. Von einem näheren Eingehen auf denselben dürfen wir absehen, namentlich seit er auch in deutscher Übersetzung (Jena 1887) vorliegt.

Sn. — *R. Engelhard*, Gymnasiallehrer in Duderstadt, hat kürzlich einige sehr schätzenswerte *Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersachsens*, denen drei Lichtdrucke beigegeben sind, im Verlage der Deuerlichschen Buchhandlung in Göttingen erscheinen lassen. Er behandelt darin eingehend die Wirksamkeit des *Henricus von Duderstadt*, dessen großes Altarwerk ursprünglich im Barfüßerkloster zu Göttingen aufgestellt, jetzt in einzelnen Teilen sich in der Cumberlandgalerie und im Welfenmuseum zu Hannover befindet. Ein zweiter Aufsatz ist dem *Hans von Geismar* gewidmet, von dessen für St. Alban zu Göttingen angefertigtem Schnitzaltar die noch vorhandenen Teile neuerdings in den Besitz des Barons von Arnswaldt in Schönlage bei Bruel übergegangen sind, ein dritter dem *Hans Repphoen* (Rebhuhn) von Northeim, dem das Triptychon im Dome zu Halberstadt mit der Kreuzigung als Mittelbild und ein anderes in der St. Jürgenkapelle zu Göttingen mit Sicherheit zugeschrieben wird. In einem vierten Aufsatze beseitigt Engelhard endgiltig die Legende, die *Michael Wolgemut* zum Urheber der Wandmalereien in der Rathauskapelle zu Goslar gemacht hat. Eine Nachprüfung der archivalischen Notiz, aus der Kratz in Mitthoffs Archiv (1858) seine kühne Schlussfolgerung gezogen, hat zu dem Ergebnis geführt, dass an der betreffenden Stelle nicht *Mekel* Wolgemoet sondern *Nikel* Wolgemoet zu lesen ist und dass nichts weiter daraus zu ersehen ist, als dass dieser Nikolaus Wolgemut zu der Brauergilde in Goslar gehörte. (Van inkomenden bruweren 5 M Nikel Wolgemoet). Außerdem bespricht die kleine auf fleißigen Lokalstudien beruhende Schrift noch zwei aus St. Paul in Hildesheim stammende jetzt ebenfalls in der Cumberlandgalerie befindliche Altarflügel (nach 1511) und einige andere in der Provinz Hannover vorhandene mittelalterliche Altarwerke.

* „*Theophilos Hansen und seine Werke*“ nennt sich eine soeben angekündigte illustrirte Biographie des berühmten unlängst verstorbenen Wiener Architekten, welche zwei seiner Schüler, Prof. *G. Niemann* und Architekt *F. v. Feldegg* unternommen haben. Was Hansen als Künstler, was er als Lehrer und Mensch war, soll darin durch Bild und Wort in treuer, verlässlicher Weise dargestellt werden. Abbildungen der bedeutendsten Bauwerke und Entwürfe des Meisters, auch seine zahlreichen für das Kunstgewerbe gelieferten Zeichnungen werden den Hauptinhalt bilden. Seine Kunstanschauungen, sein Leben, seine Denkungs- und Ausdrucksweise soll der Text schildern. Der bildliche Teil wird außer mehreren Vollbildern und dem Porträt des Meisters etwa 100 kleinere Illustrationen umfassen. Die Verlagshandlung von Anton Schroll & Co. in Wien ladet zur Subskription auf das Werk (zum Preise von 10 Fl. = 18 M.) ein.

TODESFÄLLE.

*** *Der Maler Hermann Looschen*, Malereivorsteher der königl. Porzellanmanufaktur in Berlin, ist am 16. Juni gestorben. Looschen war, wie wir der „Voss. Ztg.“ entnehmen, am 6. Juni 1838 in Berlin geboren. Nach dem Besuch der dortigen Kunstakademie trat er am 1. Februar 1857 als Maler in den Dienst der königl. Porzellanmanufaktur, welcher er bis zu seinem Tode ununterbrochen angehört hat. Seine künstlerische Ausbildung vollendete er während der Jahre 1864—65 in Paris und in Sèvres. Außer der Porzellanmalerei pflegte der Verstorbene die Ölmalerei; er malte besonders Tiere und war, ein Schüler von Steffeck, ein beliebter Pferdemaler. Wegen seiner außergewöhnlichen Begabung wurde Looschen am 1. Juli 1874 zum Malereivorsteher ernannt.

F. O. S. *In Palermo* ist am 16. Juni im Alter von 65 Jahren der hervorragendste Architekt Siziliens, Professor *Giovan Battista Filippo Basile* verstorben. Er war zugleich Direktor der dortigen Ingenieurschule und Präsident des Senates der Kunstschule; seinen vielseitigen großen Verdiensten ist Anerkennung in reichem Maße zu teil geworden. Neben den Auszeichnungen von seiten zahlreicher gelehrter Gesellschaften und Kunstakademien wurden ihm das Komandeurkreuz des Mauriziusordens und der Krone Italiens zuerkannt, auch war er Offizier der Ehrenlegion von Frankreich. Von seinen Werken muss namentlich des großen Theaters von Palermo gedacht werden, wie der Bauten der italienischen Abteilung der Pariser Ausstellung 1878. Seine Büste wird auf Veranlassung der Studentenschaft im Atheniäum in Palermo aufgestellt werden.

*** *Der Bildhauer Bernhard Roemer*, der sich vorzugsweise durch seine Versuche in der polychromen Plastik und als Porträtbildner bekannt gemacht hat, ist am 30. Juni in Westend bei Berlin gestorben.

PERSONALNACHRICHTEN.

*** *Zum Präsidenten der Berliner Akademie der Künste* ist für das Geschäftsjahr vom 1. Oktober 1891 bis zum gleichen Termin 1892 wiederum der Geschichtsmaler Professor *Karl Becker* gewählt worden. Zum Amt des stellvertretenden Präsidenten, welches bisher Geheimrat Ende bekleidete, ist dem Direktor der Singakademie, Professor Dr. *Martin Blumner* übertragen worden.

*** *Die Leitung der Gemäldegalerie und des Museums zu Kassel* ist vereinigt und dem bisherigen Galeriedirektor Dr. *O. Eisenmann* unter Ernennung desselben zum Direktor des Museums in Kassel übertragen worden.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

Auf der internationalen Kunstausstellung zu Berlin wurden in der Woche vom 4. bis 11. Juli folgende Kunstwerke durch Private angekauft: a) Gemälde: Adam, F., München, „Proviantkolonne“, Arpa y Perca, Sevilla, „Inneres meines Studierzimmers“, Deppermann, H., Berlin, Fächer, Eroli, E., Rom, „Il Matrimonio“, Heilinger, E., Berlin, „Nelken und Mohn“, Hirth du Frênes, Diessen, „Esmeralda“, Linden, G., Paris, „Unverbesserlich“, Peña, M., Madrid, „Tanzesmüde“, Piglhein, B., München, „Blind“, Sartorio, A., Rom, „Aus der römischen Campagna“, Scherres, A., d. j., Karlsruhe, „Winterabend“, Schmars-Alqvist „Nach dem Typhoon“, Wisnieski, O., Berlin, „Zur Winterzeit“. b) Bildwerke: Klein, Max, Berlin, Frauenkopf (Marmor).

r. — *Ankäufe für deutsche Galerien.* Das durch außerordentlichen malerischen Reiz und vortreffliche Erhaltung ausgezeichnete Porträtbild eines Jünglings von der Hand des *Giorgione*, welches von Dr. J. P. Richter aufgefunden wurde, ist neuerdings von der Direktion der königl. Museen in *Berlin* erworben worden und hat bereits in der Gemäldegalerie daselbst seine Aufstellung gefunden. Eine ungeaügende Abbildung des Gemäldes war in Lermolieffs letzter Publikation erschienen. Nächst der schlafenden Venus des Giorgione in der Dresdener Galerie ist dieses Porträtbild das einzige von der Kritik anerkannte Originalwerk des Meisters, welches zur Zeit in deutschen Gemäldegalerien anzutreffen ist. — Aus derselben Sammlung ist ein großes Tafelbild von *Liberale da Verona*, eine Pietà darstellend, jüngst für die Alte Pinakothek in *München* erworben worden.

— In *Gothenburg* ist am 15. Juni durch den Prinzen Eugen die schwedische *Kunst- und Kunstindustrieausstellung* eröffnet worden. Bei der Eröffnung der ersteren, welche etwa 400 Kunstwerke umfasst, hielt der Prinz eine Rede, in der er an die von seinem Vater, dem König, ausgesprochene Erwartung erinnerte, dass die Ausstellung bekunden möge, dass es ein gesundes und kräftiges Leben sei, welches sich in der modernen schwedischen Kunst entwickle. Dieses sei erfreulich für jeden, der die Kunst für einen berechtigten Faktor im Kulturleben eines Volkes halte. Es sei gesagt worden, dass die Kunst der Gegenwart den großen Gehalt entbehre, welchen ein solcher Anspruch involvire, aber die Zukunft werde zeigen, dass auch sie ein großes Ziel vor Augen hatte, da sie die Menschen zu lehren suchte, sich über das einfache Alltägliche zu freuen, was die Natur an Schönheit besitze, ohne dass sie sich in Festtagskleidung vorzustellen brauche. Die Kunst habe auch in der neueren Zeit sich mit der Lösung großer Aufgaben beschäftigt. Möchte doch die Kunst während dieser neuen Bestrebungen niemals ihre feste Wurzel in dem ehrlichen, naiven Naturstudium vergessen! Möchte die kommende Zeit die Berechtigung des Nebeneinanderwirkens verschiedener Richtungen anerkennen! Mit der Ausstellung ist eine Versammlung von Künstlern und Kunstkennern verbunden, zu der zahlreiche Einladungen auch an dänische und norwegische Genossen ergangen sind, von denen bereits eine größere Anzahl an den Eröffnungsfeierlichkeiten teilnahm. Der Eröffnung der Gemäldeausstellung folgte die der Kunst- und Industrieausstellung, die reich beschickt worden ist. (Münch. Allg. Zeitg.)

*** *Die feierliche Eröffnung der dritten Münchener Jahresausstellung* hat am 1. Juli in Gegenwart des Prinzregenten stattgefunden. Wie gewöhnlich, war die Ausstellung noch nicht in allen Teilen vollendet, dafür aber der illustrirte und der nichtillustrirte Katalog, aus dem hervorgeht, dass die Ausstellung zur Zeit etwa 2500 Kunstwerke

umfasst. Franzosen, Engländer, Schotten, Italiener und Holländer sind sehr zahlreich vertreten, zumeist mit neueren Erzeugnissen ihrer Kunst. In einem besonderen Pavillon sind die Ehrengaben, welche die Künstlerschaft Münchens und Hollands dem Prinzregenten zu seinem 70. Geburtstage gewidmet hat, aufgestellt worden. Das Arrangement dieses Pavillons hat Prof. A. Holmberg ausgeführt.

» Die Erfolge der diesjährigen (XX.) *Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause* waren in jeder Beziehung höchst erfreuliche. Der Besuch beziffert sich auf rund 100000 Personen, die Einkäufe trugen die Summe von 117063 Fl. für 203 Werke ein, und zwar 10451⁸ Fl. für 144 Ölgemälde, 6005 Fl. für 41 Aquarelle, 2380 Fl. für 9 plastische Werke und 4100 Fl. für 9 Kartons, Zeichnungen und Radirungen. Den österreichischen Künstlern fielen von diesen Summen 72033 Fl., den Künstlern aus dem deutschen Reiche 40570 Fl., den italienischen Künstlern 3800 Fl. zu. S. Majestät der Kaiser kaufte auf der Ausstellung 9 Ölgemälde und 1 Aquarell zum Gesamtpreise von 11300 Fl. Die aus Anlass der Ausstellung erteilten Auszeichnungen sind folgende: *Jul. Schmid* erhielt für sein Ölgemälde „Lasset die Kindlein zu mir kommen" (Kat. Nr. 420) den Reichelpreis, *Ad. Hirschl* für sein Ölgemälde „Hochzeitszug" (Kat. Nr. 132) den Kaiserpreis. Die Karl Ludwigsmedaille erhielten: *Zygmunt Apluchiewicz* für Kat. Nr. 738—750, Cyklus „Zur Geschichte Kosciuszkos. *Hugo Darnaut* für Kat. Nr. 222, Ölgemälde: „Abenddämmerung im Spätherbst", *Fritz v. Uhde* für Kat. Nr. 390, Ölgemälde „Dort ist die Herberge". Das Ehrendiplom erhielten: *Heinrich von Angeli* für Kat. Nr. 314 „Porträt, *Viktor Tilgner* für Kat. Nr. 77 Brunnenentwurf, *Fritz v. Uhde* für Kat. Nr. 390 „Dort ist die Herberge". Die goldene Staatsmedaille erhielten: *Hermann Baisch* für Kat. Nr. 472 „Frühling", *Ludwig Löfflt* für (Kat. Nr. 462) „Der Leichnam Christ", *Robert Ruß* für Kat. Nr. 209 „Porla Furba", *Emil J. Schindler* für Kat. Nr. 434 „Pax" Die silberne Staatsmedaille erhielten: *Hans v. Bartels* für Kat. Nr. 633 „Gegen Nebel und Wind", *Alexander Goltz* für Kat. Nr. 202 „Ein Volkslied", *Isidor Kaufmann* für Kat. Nr. 90 „Der Zweitler", *Kasimir Pochwalski* für Kat. Nr. 240 Porträt, *Hans Temple* für Kat. Nr. 277 Porträt, *Rudolf Weyr* für Kat. Nr. 36 Karl VI. (Relief). Die Medaillenverteilung, welche auf Grund der Jurybeschlüsse der Genossenschaft erfolgt, hat sowohl im Publikum als auch in Künstlerkreisen keine durchweg beifällige Aufnahme gefunden. Besonders glossirte man, das Männer von dem Range *Pochwalskis* und *Weyrs* mit silbernen Medaillen bedacht worden sind. Das entspricht durchaus nicht der glänzenden Aufnahme, welche die Werke dieser Künstler, in erster Linie die meisterhaften Porträts des polnischen Malers, in allen Kreisen gefunden haben.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

S. *Archäologische Gesellschaft in Berlin.* Maisitzung. Herr *Ohnefalsch-Richter* als Gast anwesend, sprach über seine seit mehr als zehn Jahren angestellten umfangreichen *Ausgrabungen auf Cypern* und insbesondere über die Funde von Tamassos. An der Hand zahlreicher Photographien, Zeichnungen, Aquarelle und Originale gab er ein Gesamtbild der cyprischen Kultur und Kunst im Altertum. Es lassen sich zwei Hauptepochen unterscheiden, eine „Kupferbronzezeit", in welcher, von ganz wenigen Stücken aus Edelmetall abgesehen, alle Metallsachen aus reinem Kupfer oder aus schwach zinnhaltiger Bronze bestehen, und eine „Eisenzeit", in welcher neben Bronze Eisen auftritt und phönikische und griechische Einflüsse sich geltend zu machen beginnen. Übergänge aus einer Periode in die andere lassen sich vielfach nachweisen. Was die Keramik anlangt, so sind die ältesten Gefäße der „Kupferbronzezeit" ohne aufgemalte Ornamente und haben große Ähnlichkeit mit den Funden von Troja-Hissarlik; mit den späteren, die aufgemalte Ornamente zeigen, finden sich babylonisch-assyrische Keilschriftcylinder zusammen, die bis Sargon I. von Accad hinaufreichen. Auch mykenische und ägyptische Einflüsse, hauptsächlich, wie es scheint, aus der Zeit von Thutmes III. bis zu Ramses II., lassen sich wahrnehmen, während hittitische erst gegen Ende der „Kupferbronzezeit" auftreten und dann bis in die „Eisenzeit" hineinreichen. An Idolen finden sich in der ältesten Zeit nur brettförmige und ganz bekleidete, erst gegen Ende der „Kupferbronzezeit" kommt das nackte Rundidol der aus Mesopotamien stammenden Nana-Istar vor. Bei aller Verwandtschaft der ältesten Funde auf Cypern mit denen von Troja sind die Unterschiede doch zu bedeutend, als dass man dieselbe Bevölkerung an beiden Plätzen annehmen dürfte. Auf Cypern deuten alle Anzeichen auf eine nicht semitische Urbevölkerung hin. Die gräkophönikische „Eisenzeit", die etwa ums Jahr 1000 die Bronzekultur verdrängt haben mag, gliedert sich in drei Abschnitte. Für den ältesten charakterisisch ist die Bronzefibula, die vorher und nachher fehlt. Diese Periode ist für Tamassos die Blütezeit cyprisch-gräkophönikischer Keramik, in der neben den geometrischen Mustern, Flechtbändern, Lotosblumen und Hakenkreuzen Wasservögel und primitive menschliche Figuren als Vasenschmuck vorkommen. In der zweiten Periode (c. 6. Jahrhundert) erreicht in Tamassos die Architektur, Metalltechnik, Steinskulptur und Thonbildnerei die höchste Blüte. In diese Zeit fallen die vom Vortragenden ausgegrabenen steinernen Königsgräber, Nachahmungen von Holzbauten mit allen ihren Einzelheiten: Dachstühlen, Fenstern mit durchbrochenen, reichgeschnitzten Brüstungen, Holzriegeln, „Schlössern" und „protoionischen" Holzkapitellen. An Einzelfunden gehören in diese Periode eiserne Schwerter, bronzene Panzerstücke mit eingravirten Darstellungen, ein Helm mit komplizirtem Visir, eine Silberschale mit einem Pferd in Relief, Bronzekessel, Bronzekandaber, geschnittene Steine, silberne und goldene Drehringe, eine archaische behelmte Bronzefigur (Apollo?), Thonkolosse und große Steinstatuen vom inschriftlich beglaubigten Apollon-Rassaf-Heiligtum. Die dritte Periode bedeutet für die Nekropolen von Tamassos, insbesondere für die Keramik, den Verfall der gräkophönikischen Kunst, während sich bei den Heiligtümern auch hier Skulptur und Thonbildnerei unter dem Einflusse der griechischen Kunst des 5. und 4. Jahrhunderts weiter entwickeln. In anderen Gegenden, z. B. in Poli tis Chrysoku, wo der griechische Einfluss anhaltender einsetzte, hat auch eine spezifisch cyprisch-griechische Keramik und Thonbildnerei länger und vollkommener weiter geblüht. Auf die gräko-phönikische folgt dann die hellenistische Zeit, aus welcher in Tamassos nur wenig gefunden wird. Aus bilinguen, phönikisch und cyprisch-griechischen Inschriften konnte der Vortragende nachweisen, dass Tamassos schon zu Anfang des 4. Jahrhunderts aufhörte, als Hauptstadt eines unabhängigen Königreichs zu existiren. Dass gerade bei Tamassos sich alle Kulturperioden so dicht bei einander vorfinden, mag eine Folge der hier liegenden ausgedehnten Kupferbergwerke und deren früher Erschließung sein. — Herr *Oehler* legte als Probe aus seinem Bilderatlas zu T. Livius eine topographische Studie über die Belagerung von Sagunt durch Hannibal vor und fasste die Ergebnisse seiner Untersuchung in folgende Sätze zusammen: 1. Lag die von Hannibal angegriffene Stadt nur auf der Höhe, was

sich aus dem Zuge der iberischen Mauern sowohl als aus den Worten des Livius ergiebt, so kann der eigentliche Angriff mit Widder und Turm nur auf *einer* Seite, im Westen der Stadt erfolgt sein; die beiden anderen von Livius genannten Heeresabtheilungen beschränkten sich vorläufig auf eine Einschließung der Stadt im Süden und Norden mittels einer Kontravallationslinie, was aus Appian und Silius Italicus hervorgeht, von Livius aber nur angedeutet wird. 2) Die topographischen Bedingungen lassen eine so lange Dauer der Belagerung, wie Livius, Polybius u. a. angeben, als möglich erscheinen; die Stadt ist wohl in erster Linie durch Hunger bezwungen worden. 3) Die von Livius erwähnte arx kann nur auf der Stelle der heutigen Citadelle, die von Hannibal erbaute arx nur auf der Stelle der bateria Dos de Mayo gestanden haben; das von Livius erwähnte forum ist dann im Osten des Forts, vielleicht auf der plaza de armas zu suchen. 4) An zwei Stellen (XXI, 8, 2 und 5; 11, 11) hat sich Livius, wie aus topographischen Gründen erwiesen wurde, rhetorische Übertreibungen zu schulden kommen lassen, die davon überzeugen, dass er oder der Autor, aus dem er schöpfte, Sagunt nicht selbst gesehen hat. Der Vortrag wurde durch Verlegung von sechs Plänen und einer Reihe von Photographien von Sagunt und Tarragona erläutert; letztere verdankte der Vortragende der Freundlichkeit des Herrn Professor E. Hübner.

n. — *Der Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen* in Düsseldorf veröffentlicht seinen Bericht über das 61. Verwaltungsjahr (1. November 1889 bis 30. Oktober 1890). Die Einnahmen aus Beiträgen (4890 Aktien zu 15 M.) und Zinsen beliefen sich abzüglich der Verwaltungskosten auf rund 64770 M., von denen ein Viertel dem Fonds A (für Kunstwerke zu öffentlicher Bestimmung), zwei Viertel für den Fonds B (Ankäufe zur Verlosung), ein Viertel für den Fonds C (Nietenblätter) satzungsgemäß überwiesen wurden. Der Fonds A hatte folgende Ausgaben zu verzeichnen: Dem Maler Louis Feldmann Restzahlung für ein Altargemälde in der Kirche zum heil. Kreuz in Ehrenbreitstein 4000 M. Dem Maler Fritz Roeber Vorschuss auf sein Honorar für den Bühnenvorhang im Stadttheater zu Elberfeld 1500 M. Dem Maler Fr. Klein-Chevalier Restzahlung für ein Wandgemälde im Stadtratssaale zu M.-Gladbach 4500 M. Dem Maler E. Schwabe für ein Ölgemälde „Märkische alte Frau", gestiftet in die städtische Gemäldegalerie 1000 M. An die Landesbank der Rheinprovinz Zahlung der dritten Rate für die Bronzegruppe vor dem Ständehause 8000 M. An Fonds C Zuschuss zu den Kosten der Nietenblätter nach dem Beschlusse der Generalversammlung vom 14. Juli 1890 60000 M. Der Fonds B verwandte 31150 M. für den Ankauf von 28 Ölgemälden und 2 Aquarellen, der Fonds C 14517 M. für den Stich von *Fr. Dinger* nach der „Sauhatz" von *Deiler*. Das nächsthin zur Verteilung gelangende Prämienblatt ist ein Stich von *Fr. Dinger* nach dem Deckengemälde (Aurora) *Guido Reni's* im Palast Rospigliosi zu Rom in Größe von 83 zu 37 cm. Der Stich ist bereits vollendet und dürfte nach Gegenstand und Ausführung sich des allgemeinsten Beifalls erfreuen. Die Verdienste, die der genannte Kunstverein sich seit seinem Bestehen um die Förderung der bildenden Künste, insbesondere auch des Kupferstichs erworben hat, mögen bei dieser Gelegenheit von neuem anerkannt werden. Auf den Dingerschen Stich kommen wir später zurück.

x. — *Der älteste Kunstverein Deutschlands* ist der im Jahre 1792 unter dem Namen Nürnberger Künstlergesellschaft gegründete Albrecht-Dürer-Verein in Nürnberg. Am 18. April 1830 wurde er mit dem seit 1818 ebenda bestehenden Albrecht-Dürer-Verein vereinigt, beide Namen bestanden bis 1837 nebeneinander, worauf für beide der gemeinsame Name Albrecht-Dürer-Verein angenommen wurde, den diese Kunstvereinigung bis heute beibehalten hat. Dieser ist also um 31 Jahre älter als der Münchener Kunstverein der erst 1823 ins Leben trat.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

*** *In Betreff der Ausgrabung von Delphi*, welche die Franzosen unternehmen wollen, ist der Vertrag zwischen der französischen und griechischen Regierung ratifizirt und in der griechischen Kammer angenommen worden. Wie das in Athen erscheinende „Deltion archaiologikon" mitteilt, hat der Vertrag folgenden Wortlaut: § 1. Die griechische Regierung überlässt der französischen das ausschließliche Recht, in Delphi fünf Jahre lang Ausgrabungen zu veranstalten. Die antiken Grenzen des Stadtgebietes von Delphi, innerhalb deren die Ausgrabung sich zu halten hat, werden gemeinschaftlich von dem griechischen Oberaufseher der Altertümer und der Direktion des französischen Archäologischen Instituts zu Athen gesetzt werden. § 2. Die griechische Regierung übernimmt von den Kosten zur Expropriirung der jetzigen Bewohner von Kastri (dem Dorfe, welches in den Trümmern von Delphi sich angesiedelt hat) eine Summe bis zu 60000 Franken. § 3. Die französische Regierung übernimmt, die Ausgrabungen auf ihre eigenen Kosten zu veranstalten. Griechenland wird Besitzer aller der bei den Ausgrabungen zu Tage kommenden Kunstwerke, Altertümer und sonstigen Gegenstände. Das Eigentumsrecht der zu expropriirenden Besitztümer geht auf die griechische Regierung über. § 4. Die französische Regierung hat das ausschließliche Recht, alle Gegenstände, welche die Ausgrabungen zu Tage fördern werden, abzubilden und in Gips abzuformen. Die Dauer dieses ausschließlichen Rechtes ist fünf Jahre und beginnt vom Datum der Auffindung des betreffenden Gegenstandes. Innerhalb derselben Zeitdauer hat die französische Regierung das ausschließliche Recht der Veröffentlichung der wissenschaftlichen und künstlerischen Resultate der Ausgrabung. § 5. Die griechische Oberaufsicht der Altertümer hat das Recht, einen eigenen Aufseher zur Überwachung der Ausgrabungen abzuordnen. § 6. Der vorliegende Vertrag bleibt zehn Jahre in Kraft vom Tage seiner Genehmigung durch die Volksvertretung. (Am 13. April ist der Vertrag rechtsgültig geworden.)

KONKURRENZEN.

*** *Bei dem engeren Wettbewerb um das Kaiser Wilhelmdenkmal für Frankfurt a. M.* hat die Jury dem Entwurfe des Bildhauers *Clemens Busche*, Lehrers an der Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf, den Preis erteilt. Der Entwurf ist dem Komitee zur Ausführung empfohlen worden.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

*** *Ein Bildnis des Generalfeldmarschalls Grafen von Moltke*, das die jetzt in Berlin ansässige, ungarische Porträtmalerin *Vilma Parlaghy* in den letzten Monaten vor dem Tode Moltke's nach der Natur begonnen und später vollendet hatte, ist von der Aufnahmekommission der *Berliner internationalen Kunstausstellung* zurückgewiesen worden. Das Bild wurde nachträglich in Eduard Schulte's Kunstsalon ausgestellt, und von dort ist es, auf Wunsch Kaiser Wilhelms II., der es für seinen Privatbesitz (nicht für die Nationalgalerie), wie

es heißt für einen Preis von 20000 M. erworben, nach der Kunstausstellung zurückgebracht worden, wo es einen Platz in dem Ehrensaale erhalten hat. Dieser Vorgang hat in Berlin großes Aufsehen erregt und zu verschiedenen Kommentaren Veranlassung gegeben, deren Spitze zum Teil gegen die Aufnahmekommission gerichtet war. Dass sowohl die Ausstellungskommission als auch die Aufnahmejury durchaus nach der Geschäftsordnung verfahren sind und dass durch die Einreihung des Bildes in die Kunstausstellung keine der beiden Körperschaften in ihren Rechten beeinträchtigt worden ist, ergiebt sich aus folgender Darstellung des Sachverhaltes, welche die „Post" aus zuverlässiger Quelle geschöpft hat. Sie weist zuvor auf die Organisation der beiden Behörden hin, die für die Kunstausstellung, ihre Einrichtung und Leitung verantwortlich sind. „Wie jedermann sich aus den Vorbemerkungen zum Kataloge überzeugen kann, wird die Ausstellung von einem Komitee geleitet, das aus dem Vorstande des Vereins Berliner Künstler und aus 16 seiner Mitglieder besteht. Unabhängig davon ist die aus 13 Mitgliedern zusammengesetzte Berliner Annahmekommission, die zugleich die Funktionen der sogenannten Hängekommission besorgt hat. Man hat bei der Wahl der Mitglieder beider Körperschaften von vornherein an dem Grundsatz festgehalten, keine Mitglieder der Ausstellungskommission in die Aufnahmejury zu wählen, damit die Ausstellungskommission gerade in solchen Fragen, wie der vorliegenden, möglichst objektiv sein und die Wohlfahrt des ganzen Ausstellungsunternehmens im Auge behalten könne. Der Direktor Anton von Werner, der Vorsitzende des Vereins und der Ausstellungskommission, (gegen den einige Angriffe persönlich gerichtet waren) hat also mit den Urteilen der Jury nicht das geringste zu thun. Für die Zurückweisung des Gemäldes der Frau Parlaghy ist nur die Berliner Aufnahmejury verantwortlich, und diese hat sich streng an das Programm und an die ihr zu teil gewordene Aufgabe gehalten. Der § 6 des Ausstellungsprogramms, mit dem sich nach § 17 jeder Aussteller durch Beschickung der Ausstellung einverstanden erklärt, hat folgenden Wortlaut: „Persönliche Einladung kann — ev. nach vorheriger Vereinbarung mit der betreffenden Sammelkommission — durch das Ausstellungskomitee erfolgen, in welchem Falle das Kunstwerk der Beurteilung der Aufnahmejury nicht mehr unterliegt; ebenso sind die Werke der Inhaber von goldenen ersten Medaillen von einer Prüfung durch die resp. Aufnahmejury befreit." Da Fran Parlaghy bei Einreichung des Bildes unter anderen Medaillen — sie besitzt die kleine der letzten akademischen Kunstausstellung in Berlin — eine große goldene österreichische aufgeführt hatte, so hatte die Jury die Verpflichtung, zu prüfen, ob dies die goldene erste sei, welche vom Urteil der Jury befreit. Eine nach Wien gerichtete Anfrage wurde von zuständiger Seite dahin beantwortet, dass die genannte Medaille nicht die goldene erste, sondern infolge einer Schenkung der Künstlerin von Sr. Majestät dem Kaiser von Österreich verliehen sei. Demnach mussten nach dem Programm die Werke der Künstlerin der Jury unterstehen. Als nunmehr das Bildnis des Grafen Moltke die Aufnahmejury passirte, wurde es aus künstlerischen Gründen abgelehnt, und dieses Urteil wurde bei einer späteren nochmaligen Prüfung von der Jury aufrecht erhalten. Die Zusammensetzung der Jury, die aus bekannten, durchaus unanfastbaren Künstlern besteht, ist eine derartige, dass in ihr die verschiedensten Richtungen vertreten sind, vom akademisch-klassizistischen Stile bis zum äußersten Realismus. Wir wissen nicht, welche künstlerischen Gründe im speziellen die Zurückweisung veranlasst haben. Doch scheint es, dass vorzugsweise die Zeichnung, insbesondere die der Hände, den Ausschlag gegeben hat. In keinem Zusammenhang damit steht die Überführung des Bildes nach der Kunstausstellung. Nachdem Se. Majestät der Kaiser das Bildnis für seinen Privatbesitz angekauft, ließ er der Ausstellungskommission mitteilen, dass er wünsche, das Bild ebenso wie die anderen im Besitze Sr. Majestät befindlichen Bilder ausgestellt zu sehen. Durch den Umstand, dass es sich nun um ein im Besitz Sr. Majestät befindliches Bild handelte, trat die Frage, wer das Bild gemalt hatte und wie es gemalt war, zurück. Es war eine neue Situation geschaffen worden, die weder die Ausstellungskommission noch die Aufnahmejury berührt." Später hat auch der Gemahl der Frau Parlaghy, Herr Dr. Krüger, eine Zuschrift an die Zeitungen gerichtet, in der er mitteilt, dass die von einigen Seiten verbreiteten Behauptungen, die Künstlerin habe hinsichtlich ihrer Medaillen falsche Angaben gemacht, unbegründet seien, dass die Ablehnung vielmehr aus rein künstlerischen Gründen erfolgt sei.

Zu W. Schadows „Templer". Im diesjährigen Januarheft der Zeitschrift für bildende Kunst, S. 104, verweist L. Geiger auf das in der gräflich Raczynski'schen Sammlung befindliche Gemälde „Ein Templer" von W. Schadow und fügt hinzu, dass die von den Unterzeichneten in der Allgemeinen Deutschen Biographie, Bd. XXX, S. 518 ausgesprochene Vermutung, dieses Bild stamme aus W. Schadows zweitem römischen Aufenthalte 1832, nach einem Artikel G. Schadows im „Gesellschafter" 1820, Nr. 121, zu berichtigen sei. Wie ich nun nachträglich aus einem Briefe W. Schadows an den Grafen A. Raczynski ersehe, ist das in der gräflichen Sammlung bewahrte Bild eine spätere Wiederholung und meine Vermutung annähernd zutreffend, insofern es nach jenem schriftlichen Zeugnisse des Künstlers im Frühjahr 1833 vollendet ist. *L. von Donop.*

F. O. S. *Amalfi.* Die Domfassade, mit deren Wiederherstellung seit dem Jahre 1870 der Architekt *Ateino*, nach dessen Tode Architekt *Raimondi* betraut waren, ist Ende Juni im Beisein des Justizministers enthüllt worden. Der sehr reiche Mosaikschmuck des Giebelfeldes (die Vision des Johannes nach der Apokalypse, Kap. IV) und der Bogenstellung darunter (die zwölf Apostel) ist von der bekannten Firma *Salviati* in Venedig nach den Kartons von *Domenico Morelli* und *Paolo Vetri* besorgt worden, der Majolikafries aus der keramischen Lehrwerkstätte des Kunstgewerbemuseums in Neapel hervorgegangen. Dem ebenso bedürftigen Inneren des Domes ist eine baldige Nachfolge zu wünschen.

* Das Erscheinen des von uns in Nr. 6 der Kunstchronik d. J. kurz angezeigten Lichtdruckwerkes von *Rovinski* über die *Radirungen Rembrandts* gab Anlass zu einem interessanten Vortrage, den *W. v. Seidlitz* unlängst in der kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin hielt. Derselbe behandelte sowohl die Chronologie als auch die Echtheitsfrage der unter Rembrandts Namen gehenden Blätter. In Bezug auf die Chronologie hat Middleton in seinem 1878 erschienenen Kataloge nach der Ansicht von Seidlitz ein Fundament geschaffen, welches sich in den Hauptpunkten als feststehend bewährt. Um so schlimmer steht es um die Echtheitsfrage. L. Gonse setzte (1885) die Summe der echten Blätter auf 160 fest (von 375 bei Bartsch verzeichneten Nummern), Legros wollte sogar nur 71 als unbezweifelbar anerkennen, und gab bei 42 weiteren Blättern die *Möglichkeit* zu, dass sie von Rembrandt herrühren könnten. Seidlitz will nach Ausscheidung der sicher zu verwerfenden und der ihm bedenklichen Blätter noch 260 Originalradirungen Rembrandts anerkennen, ist also viel konservativer als die

oben genannten französischen Kritiker. Immerhin wird auch durch ihn das bei Bartsch figurirende Rembrandtwerk um nahezu ein Drittel seines Bestandes gekürzt. Es erscheint nach alledem in erster Linie nötig, auch auf diesem Gebiete der Forschung endlich zur Aufstellung fester Kriterien zu gelangen, um dem subjektiven Herumtasten und dem Nachbeten der Aussprüche von Autoritäten ein Ziel zu setzen. Von besonderer Wichtigkeit, neben den Anforderungen der Wissenschaft, ist die Frage für den Sammler, dem es unheimlich zu Mute werden muss, wenn er den Wert eines Blattes wegen der dagegen erhobenen Echtheitsbedenken im Laufe weniger Jahre auf den dritten oder vierten Teil herabsinken sieht, wie dies nicht selten der Fall gewesen ist. — Von Seidlitz ist demnächst ein umfassendes kritisches Werk über die Radirungen Rembrandts zu erwarten.

P. Sn. *Freiberg i. S.* Bekanntlich hat der sächsische Landtag in seiner letzten Tagung eine Summe zur Wiederherstellung der Kreuzgänge am Dome bewilligt. Diese Arbeiten sind jetzt in der Hauptsache in glücklichster Weise beendet. Der Stadt Freiberg ist damit ein Baudenkmal erhalten, das in ästhetischer und ethischer Hinsicht Wert besitzt und das gar mancher anderen Stadt an ihrem Dome schmerzlich fehlt. Nicht jede Stadt verfügt über einen so herrlichen Domplatz, wie Pisa, wo die Kathedrale mit dem schiefen Thurm dabei, die Taufkirche und der Friedhof in ihrer weihevollen Abgeschiedenheit fern vom Getriebe des Marktes zu religiöser Einkehr und ungetrübtem künstlerischen Genusse wie geschaffen erscheinen. Wie gar weiheles stehen dagegen z. B. die Dome zu Straßburg, zu Mainz, zu Burgos im dichten Gedränge niedriger Profanbauten, die den Überblick hemmen, und den künstlerischen Wert jener herrlichen Bauwerke schädigen; um sie herum wogt das Alltagsleben, das die Stimmung und Erhebung nicht aufkommen lässt, mit der man Gotteshäusern von so hoher künstlerischer Vollendung entgegentreten möchte oder sollte. Der Freiberger Dom hat nun in seinen Kreuzgängen, die sich weit um den Dom ziehen, das so notwendige stimmungsgebende Element, das dem Dome jene weihevolle Abgeschiedenheit vom Straßengetriebe verleiht, die in unserer materiell gesinnten Zeit doppelt wertvoll ist. Zugleich aber wird der monumentale Wert des berühmten Domes durch den eigenartigen Reiz einer malerischen Umgebung erhöht, welche die architektonischen Schwächen der vernachlässigten nüchternen Domschauseite in glücklicher und unersetzlicher Weise verdeckt. Doppelten Grund also haben die Freiberger sich zu freuen, dass das Geschrei der Nützlichkeitsfanatiker nicht stark genug gewesen ist, die Domkreuzgänge von der Erde zu vertilgen. Noch vor Jahresfrist bot allerdings das unscheinbare düstere Gemäuer einen trostlosen Anblick dar: die Dachflächen waren durchlöchert, die Werkstücke der zierlichen Fenster verwittert oder verschwunden, die Portale halb zerbrochen und, wie es schien, völligem Untergange geweiht. Das ist jetzt alles anders geworden, und wenn auch noch manches fehlt — wozu aber der neue Landtag wohl sicherlich die Mittel bewilligen wird — so ist es doch jetzt schon ein Vergnügen, in den neu erstandenen Kreuzgängen zu wandeln; angesichts der trefflichen künstlerischen Wirkung sind denn auch die Gegner der Kreuzgänge ziemlich verstummt. Freilich hätten die Hallen an sich ein ziemlich ödes Bild geboten; aber auch diesem Übelstande ist abgeholfen worden, nämlich dadurch, dass das Geschlecht der Herren von Schönberg sie in eine Art Familienmuseum verwandelt hat. Die Herren von Schönberg stehen seit Jahrhunderten mit der Stadt Freiberg, besonders mit dem Bergwesen in engster Verbindung, haben auch in der Umgegend ansehnlichen Grundbesitz. Im ganzen sind durch die Bemühungen des Herrn Präsidenten Bernhard von Schönberg 54 Grabdenkmäler, Grab- und Schriftsteine vereinigt worden, die zum Teil von jeher im Freiberger Dome gewesen, zum Teil aus der Jacobikirche ebenda, aus dem Dome zu Meißen (Kopien), den Kirchen zu Frankenberg, Gelenau, Stollberg, Öderan, Sayda, Pirna, Maxen, Mylau und Neukirchen entnommen sind. Von den Grabdenkmälern gehören 17 dem 16., 27 dem 17., 7 dem 18. Jahrhunderte an. Das älteste, im Stile der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, zeigt das Wappen der Margarethe von Schönberg, geb. Kaufungen nebst einem Knappen als Schildhalter und ist erst kürzlich in der ursprünglichen Apsis der Kirche zu Neukirchen eingemauert und übertüncht aufgefunden worden. 15 Platten tragen lebensgroße Figuren verstorbener Herren von Schönberg in voller Rüstung; ganz besonders stattlich ist das Epitaphium Joachims von Schönberg († 1580) und seiner Gemahlin Ursula, geb. von Schönberg, ein Werk des sächsischen Bildhauers Andreas Lorentz aus der Kirche zu Gelenau. Aus der Saydaer Kirche stammt das seit 1842 nur noch unvollständig (in Schlosshofe zu Purschenstein) aufgestellte Epitaph für den älteren Kaspar von Schönberg († 1556) und seine Gemahlin, Elisabeth geb. Pflug; die beiden Verstorbenen sind zu den Seiten eines Kruzifixes knieend dargestellt. — Die Aufstellung hat Regierungsbaumeister *Schmidt* in Dresden besorgt, dem auch die Erneuerungsarbeiten in den Kreuzgängen oblagen.

z. — *Ein Selbstbildnis von Quentin Massys*, das bisher für ein Werk des Bartholomäus Bruyn galt, hat *Hymans* kürzlich in „De Vlamsche School" als dasselbe Bild angesprochen, das ehedem die St. Lukas-Gilde in Antwerpen besaß und dieser von ihrem berühmten Genossen zum Geschenk gemacht wurde. Im Jahre 1794, als die Franzosen Belgien besetzten, wurde es aus der Börse, wo die Malergilde ihren Versammlungsraum hatte, geraubt und nach Frankreich verschleppt, 1815 aber nicht zurückgegeben. Der genannte Kunstkritiker stützt seine Behauptung darauf, dass das im Jahre 1885 vom Frankfurter Kunstverein für 3500 Mark erworbene Bildnis eine Inschrift in demselben Sinne enthält, wie sie Cornelius van der Gheest ein Jahrhundert nach dem 1530 erfolgten Tode des Meisters auf dessen Denkmal setzen ließ; die Inschrift sei zu derselben Zeit — 1629 — auf das Gemälde übertragen worden.

*** *Der Bildhauer Reinhold Begas* in Berlin hat eine Büste der Kaiserin Auguste Viktoria ausgeführt, zu der ihm die Kaiserin mehrere Sitzungen gewährt hat.

AUKTIONEN.

R. G. Auf der Versteigerung der Sammlung *J. C. Endris* bei *C. J. Wawra* in Wien (Mai), welche sowohl Handzeichnungen aller als auch moderner Meister enthielt, wurden folgende bemerkenswerte Preise erzielt. Die bei Thausing (II², 289) abgebildete *Dürer*sche Federzeichnung, fünf Auferstehende darstellend, ging auf 720 Fl. Nr. 58 des Katalogs, Studienblatt mit drei Aposteln, dem *Van der Goes* zugeschrieben, wurde um 535 Fl. für das Städelsche Institut erworben; Nr. 65, *Hans Holbein*, Brustbild eines jungen Mannes 430 Fl.; Nr. 63, *Hirschvogel*, Landschaft 162 Fl.; Nr. 107, dem *Antonello da Messina* wohl irrtümlich zugeschriebene Silberstiftzeichnung eines Schächers 101 Fl. (Städelsches Institut); Nr. 157, *Wohlgemut*, Studien zu einem Ölberg 61 Fl. — Von den Modernen erwähnen wir: Nr. 176, *Führich*, Madonna 90 Fl.; Nr. 193, *Kuglwieser*, Bildnis von Franz Schubert im Alter von 16 Jahren, weißgehöhte Kreidezeich-

nung 1624 Fl. (); Nr. 225, *Karl Rahl*, Selbstbildnis 146 Fl., (Stadt Wien); Nr. 273, *Schnorr*, Bildnis Scheffers von Leonhardshof 201 Fl.; Nr. 274, Composition zum Nibelungenliede 160 Fl.; Nr. 280, *Schwind*, Die Hochzeit Neptuns 140 Fl.; Nr. 286, *Steinle*, Randzeichnung 56 Fl. Viele zum Teil gute Handzeichnungen italienischer Meister erreichten keine nennenswerten Preise, ebenso wenig Niederländer des 16. Jahrhunderts.

ZEITSCHRIFTEN.

Die Kunst für Alle. 1891. Heft 19.
Paul Thumann. Von Fr. Pecht.

The Magazine of Art. 1891. Nr. 129.
The Portraits of Thackeray. Von F. G. Kitton. — Concerning from „Punch" artists. Von W. S. Hunt. — The Maddocks collection of Bradford. I. Von Butler Wood. — Hokusai (Schluss). Von S. Bing. — The artistic aspects of figure photography. Von P. H. Emerson. — The metal ornament of bound books. Von S. T. Prideaux. — Henry Stormont Leifchild. Von J. Sparks.

L'Art. Nr. 650 u. 651.
Collection Frizzoni. Von H. de Chennevières. — Salon de 1891. Von L. Bénédite. — Abraham Bosse. (Forts.) Von A. Valabrègue.

Gazette des Beaux-Arts. 1891. Nr. 409.
Les Salons de 1891. (Schluss.) Von E. Red. — L'art arabe dans le Maghreb: Kairouan. (Schluss.) Von Ary Renan. — Alexandre Benoisy et les peintres du Bréviaire Grimani. (Schluss.) Von P. Darrieu. — Antoine Pesne. (Schluss.) Von P. Seidel. — Théodore Deck, céramiste. Von M. Kreutzberger.

L'Art dans les deux Mondes. 1891. Nr. 31—33.
Jeanniot. Von E. Constantier. — James Mac Neil Whistler Von G. Geffroy. — La Galerie Daubias à Lisbonne. I. Von J. Brunfaut — Jacques Emile Blanche. Von T. de Wyzewa

Bayerische Gewerbezeitung. 1891. Nr. 11.
Die technische Verwertung der Harze. Vortrag von Dr. H. Stockmeier.

Zeitschrift d. bayer. Kunstgewerbevereins. 1891. Nr. 5 6.
Über Monumentalbrunnen und Fontänen. Von H. Semper. — Über die Grenzen zwischen Kunst und Gewerbe. Vortrag von Dr. G. v. Mayr.

Gewerbehalle. 1891. Nr. 7.
Taf. 49. Dekoratives Motiv, entworfen von C. Schlek in Kassel. — Taf. 50. Herrenschreibtisch, entworfen von H. Glitzing in Stuttgart. — Taf. 51. Schmuckkästchen, entworfen von H. Kaufmann in München. — Taf. 52. Französische Thüren aus dem 16. und 17. Jahrhundert. — Taf. 53. Fenstergitter aus Schmiedeeisen. — Taf. 54. Stücke von Renaissancethonöfen im Museum zu Braunschweig. — Taf. 55. Lehnsessel aus dem 16. und 17. Jahrhundert im Kunstgewerbemuseum zu Graz. — Taf. 56. Italien. Stoffmuster im Kunstgewerbemuseum.

Architektonische Rundschau. 1891. Nr. 9.
Taf. 65. Saal der Gesellschaft der Freunde in Berlin, erbaut von Cremer & Wolffenstein, daselbst. — Taf. 66/67. Empfangsgebäude auf dem Bahnhof Kreiensen, erbaut von H. Stier in Hannover. — Taf. 68. Wohnhaus Hafner in Mannheim, erbaut von G. Vetter, daselbst. — Taf. 69. Turm des Rathauses zu Veere (Insel Walcheren-Seeland). — Taf. 70. Bauernhäuser in Guttach (Schwarzwald). — Taf. 71. Wohn- und Geschäftshaus auf dem Sophiaplatz in Amsterdam, erbaut von E. Breeman, daselbst. — Taf. 72. Villa in Neuilly-sur-Seine, erbaut von St. Sauvestre in Paris.

Inhalt: Rembrandt, Lautner und Moes. Eine Auseinandersetzung von E. Seemann. — Für des Wiener Stephansturm. — Korrespondenz aus Köln. — Graus, Die Herz-Jesu-Kirche in Graz. Originalabdruck von Formschneidearbeiten des 16. und 17. Jahrh. Cantalamessa, Saggi di critica d'arte. Villari, Saggi storici e critici. Engelhard, Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersachsens. Theophil Hansen und seine Werke. — Hermann Looschen †. Giovan Basile †. Bernh. Roemer †. — Prof Karl Becker. Dr. Eisenmann. — Ankäufe auf der Internat. Kunstausstellung in Berlin. Ankäufe für deutsche Galerien. Schwedische Kunstausstellung in Gothenburg. Eröffnung der Münchener Ausstellung. Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause. — Archäolog. Gesellschaft in Berlin. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen. Der Albrecht Dürer-Verein in Nürnberg. — Ausgrabung von Delphi. — Kaiser Wilhelm-Denkmal für Frankfurt a. M. — Vilma Parlaghy's Bildnis des Grafen Moltke. Zu Schadows „Templer". Amalfi. Vortrag über Rovinski's Radirwerk Rembrandts. Der Dom zu Freiberg i. S. Ein Selbstbildnis von Quentin Masys. Büste der Kaiserin Auguste Viktoria von Begas. — Wiener Kunstauktion. — Zeitschriften.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN Heugasse 58. — KÖLN Kaiser-Wilhelmring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 32. 6. August.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

An die Leser!

Das elfte Heft der Zeitschrift für bildende Kunst und des Kunstgewerbeblattes konnte wegen technischer Hindernisse nicht am 6. d. Mts. erscheinen und wird daher am 19. d. Mts. ausgegeben.

Die Verlagsbuchhandlung.

D. PFENNING.

In dem kürzlich erschienenen Buche über die Nürnberger Malerschule von Henry Thode findet sich ein Bild von *D. Pfenning* reproduzirt und besprochen, welches im Belvedere zu Wien hängt und den Vergleich mit dem größten mittelalterlichen Malwerke herausfordert, das wir in Steiermark besitzen. Beide sind figurenreiche Darstellungen der *Kreuzigung Christi;* das Wiener Bild, vom Jahre 1449 datirt, ist als ein Werk D. Pfennings bezeichnet durch die Umschrift in der Bordüre der Satteldecke eines Reiterpferdes im Vordergrunde der Menge, welche das Kreuz des Herrn umgiebt. Das Grazer Bild weist aber so viel verwandte Züge mit dem Gemälde Pfennings vom Belvedere auf, dass man nicht umhin kann, es für ein und zwar ausgezeichnetes *Werk dieses nämlichen Malers* zu halten.

Über das Kreuzigungsbild D. Pfennings im Belvedere schrieb 1862 Schnaase in den „Mitteilungen d. k. k. Centralkommission" (Jahrg. VII, S. 209), wiederholt in seiner Kunstgeschichte Band VIII, S. 477, ferner H. Janitschek in seiner „Geschichte der deutschen Malerei" (S. 300). Das Grazer Bild, welches früher im Hoforatorium, jetzt im Chore der Domkirche aufgemacht hängt, beschrieb ich im Kirchenschmuck 1879, S. 90. Auf meine Veranlassung besichtigte dasselbe der verewigte Hofrat Dr. Eitelberger und schrieb ausführlich darüber im Repertorium für Kunstwissenschaft 1882 (S. 318-327).

Das Grazer Bild, auf eine große Holztafel von 2,75 m Breite und 2,69 m Höhe in Temperatechnik gemalt (neuestens von Direktor H. Schwach in Graz gut restaurirt), war ohne Zweifel das Mittelstück (Schrein) des alten *Hochaltars* der von Friedrich IV. 1438—1456 erbauten *„Hof- und Domkirche zu Graz;"* es ist auch von der Rückseite bemalt, trägt die Jahreszahl *1457*, fixirt also gerade die nächste Zeit nach der Bauvollendung, und muss zur Einweihung der Kirche vom kaiserlichen Bauherrn bestellt worden sein. Vielleicht ist es das größte Werk D. Pfennings, mit dessen sicher bezeichnetem Belvedere-Gemälde es die auffallendsten Analogien enthält. Eine gute Photographie des Wiener Bildes, von Löwy gefertigt, erlaubte mir die verlässliche Vergleichung beider Malwerke, zu der mein werter Freund Dr. Alfred Schnerich mir noch mehrere Beiträge lieferte.

Das Grazer Dombild, acht Jahre nach dem (1,79 : 1,68 m messenden) Wiener Kreuzigungsbilde gemalt, giebt unstreitig von Fortschritten Zeugnis, welche der Künstler seit dem Wiener Bilde machen konnte; die Komposition ist nach beiden Seiten erweitert, die Gruppirung in mancherlei Punkten von rechts nach links umgedreht, die Charaktere und Gefühlsmotive sind weit besser zum Ausdruck

gebracht. Die den gleichen Meister verratenden Übereinstimmungen in beiden Gemälden sind:

Der *Goldgrund, dessinirt* auf dem Wiener Bilde in stofflicher Art, auf dem Bilde in Graz (infolge einer späteren Umänderung von 1663) erst nachträglich gemalt mit Wolkenbildungen und schwebenden Engeln; die Stellung der *drei Kreuze*, deren mittleres mit dem Querbalken bis zur oberen Bildkante sehr nahe heranreicht.

Die Art der *Annagelung* der Schächer, deren Hände nach rückwärts über den Querbalken der Kreuze gebogen, auf deren unterer Fläche mit den Nägeln befestigt sind.

Die höchst *durchsichtig* gemalten *Schamtücher*, deren Eigentümlichkeit schon von Schnaase auf dem Wiener Bilde hervorgehoben wurde.

Die individuelle Zusammenziehung des *Unterleibes* der Gekreuzigten; die Darstellung eines auf einem *weißen Maulesel* reitenden, mit einem roten Mantel und weißen, ausgezackten Pelzkragen bekleideten *Hohenpriesters* mit *feistem* Gesichte unter dem Kreuze Christi.

Die Art, die *Pferde* alle mit plumpen, dicken Füßen, überkleinen Ohren und gerne mit offenen Mäulern darzustellen.

Die vollständig gleiche Placirung eines Reiters vor das Kreuz des Heilandes so, dass der *Hinterteil des Pferdes* mit gleich gezeichneter, gleich mit Schellen behängter *Satteldecke* (auf der der Name, das Datum und Motto des Malers — „als ich chun" — im Wiener Bilde stehen), mit gleich aufgebundenem *Schweife*, gleich plump gezeichneten Füßen in den ersten Vordergrund hereinragt.

Die *dicht gedrängte, wirre* Menge der Bewaffneten, welche die Kreuzgruppe umgeben und deren *Helme gehäuft* sich absetzen von dem Goldgrund, in den sehr gleichartig geformte *Spieße* und Fähnchen hinaufragen.

Das *Datum*, dort 1449, hier 1457, auf dem Fähnchen *links* vom Kreuze.

Die Wiederkehr mehrerer *Physiognomien*, z. B. eines aufwachenden Kerls mit rotem bartlosen Gesichte und weiß verbrämter Mütze (links vom Kreuze des rechten Schächers in Wien), eines solchen mit zum Staunen weit aufgerissenem Munde und kegelförmigem Hute (rechts vom Kreuze des linken Schächers in Graz, links vom Kreuz des Heilandes am Ende der Gruppe in Wien).

Die *Frauengruppe*, die Mutter Jesu, ohnmächtig zusammensinkend in der Mitte mit eigentümlich „*konventionell zusammengezogenen Brauen*" (Schnaase).

Die Art, *weiße Hündchen* mit schafmäßig herabhängenden Ohren im Vordergrunde zu malen.

Das *Kolorit* selbst, sowohl an den Gewändern als auch in den Gesichtern, an denen, so weit es die Feinde Christi betrifft, ein Rotglühen häufig erscheint.

Das sind aus den vielen gleichen Zügen beider Bilder nur einige der auffallendsten, welche jedem Beschauer derselben es nahe legen müssen, dass wir es mit einem und demselben Meister zu thun haben, dem beide Werke, das eine freilich noch hinter dem letzteren zurück in der Durchbildung, entstammen. Besonders das Grazer ehemalige Hochaltarbild zeigt Pfenning als einen tüchtigen Meister von wohlüberlegtem Naturstudium der menschlichen Physiognomien und Ausdrucksweisen; dem Kaiser Friedrich IV. war er sicherlich sehr empfohlen (vielleicht eben durch die Ausführung des Wiener Kreuzigungsbildes), so dass er auch zur Herstellung des wichtigsten Einrichtungsstückes seines Grazer Hofkirchenbaues ausersehen ward.[1]) Möge diese Veröffentlichung dazu beitragen, die Werke des Meisters und seine Würdigung um ein Stück zu mehren!

Graz. *JOHANN GRAUS.*

EIN UNERKANNTER REMBRANDT IN DER DRESDENER GALERIE.

Das Bildchen Nr. 1719 der Dresdener Galerie, eine Zeitung lesende Alte darstellend, galt bis jetzt unbestritten als ein Gemälde Gerard Dou's und außerdem als eins der vielen von diesem Künstler gemalten Bildnisse von Rembrandts Mutter. Die Benennung der dargestellten Person halte ich für durchaus richtig, ich habe aber Gründe für die Annahme, dass die Greisin in diesem Fall nicht von Rembrandts erstem Schüler Dou, sondern von Rembrandt selbst gemalt worden ist.

Noch vor zwanzig bis fünfundzwanzig Jahren wäre jeder, der die Behauptung aufgestellt hätte, dass eine Verwechselung Rembrandts, dieses Meisters des Helldunkels, mit Dou, dem Oberhaupte der Leidener Feinmalerschar möglich sei, einfach ausgelacht worden. Es ist das Verdienst Bode's dies geändert, uns über die Jugendperiode von Rembrandts

1) Leider war es bisher nicht möglich, die Herkunft des Wiener Bildes, welches erst im Anfange unseres Jahrhunderts der Galerie einverleibt wurde, zu ermitteln. Erwähnt mag hier noch sein, dass nach dem Tode des Meisters *Puchsbaum* am St. Stefan in Wien 1454, neben andern auch Meister *Lorenz Pfenning* von Dresden die Bauleitung übernahm, augenscheinlich ein naher Verwandter unseres Malers. (Tschischka, Der St. Stefansdom. Wien, 1832. S. 4.)

Thätigkeit aufgeklärt und dabei gezeigt zu haben, wie nahe er in seiner Frühzeit gerade diesem Schüler stand, — ja, wie sehr er auf dem Wege war, auch selbst ein Feinmaler zu werden. Erst durch die Übersiedelung nach Amsterdam und durch den dort mächtig auf ihn einwirkenden Einfluss eines Nikolaus Eliasz und Thomas de Keyser wurde er bekanntlich *der*, als welchen man ihn früher *ausschließlich* kannte. Heutzutage ist, darf man sagen, die Ähnlichkeit der früheren Rembrandts mit den Bildern Dou's eine allgemein anerkannte Thatsache, welche wiederholt von den Forschern betont worden ist. So sagte Bode schon im Jahre 1873 in von Zahns Jahrbüchern (Bd. VI, S. 204) grade über das in Frage kommende und damals als Dou betrachtete Bildchen und über Nr. 1720: „In Behandlung, Auffassung und fleißiger Durchführung erinnern sie sehr an gleichzeitige Studienköpfe Rembrandts.“ Ein anderes Bildnis der Mutter Rembrandts, jetzt dem Mauritshuis im Haag leihweise überlassen (Kat. 1891, Nr. 314), wurde vor kurzem als „In der Art des Gerard Dou“ in einer Auktion erstanden, ist aber seitdem von Bredius und dann von mehreren hervorragenden Kennern als eigenhändiges Werk Rembrandts erkannt worden [1]). Der französische Kunstgelehrte Emil Michel sagt über dasselbe in der Chronique des Arts (1890, S. 197): „Avec un travail plus franc, la finesse des intonations „et de la touche rappelle les tableaux que G. Dou, „le premier élève de Rembrandt, peignait alors dans „son atelier.“ In dritter Linie sei hier eine Äußerung Frimmels über ein Bildchen zu Pommersfelden bei Bamberg, dort Dou genannt, wiedergegeben: „Der „Dou ist nicht ganz sicher bestimmt. Ich halte aber „das Brustbild eines Rabbiners mit blauer Mütze und „im Pelzrock für ein ziemlich frühes Werk des ge„nannten Feinmalers. Im allgemeinen erinnert es „freilich sehr stark an den Rembrandtschen soge„nannten Juden Philo von 1630 im Ferdinandeum „zu Innsbruck.“ (Kleine Galeriestudien S. 35.) Auch hier also wieder die Erkenntnis der großen Ähnlichkeit in den früheren Werken der beiden Meister![2])

1) Im Mai vorigen Jahres war es in der Haager Ausstellung von Werken alter Meister ausgestellt (Kat. Nr. 87). Eine alte Kopie danach hängt als Werk Eeckhouts in der Braunschweiger Galerie. Es ist bei Riegel, Beiträge, Bd. II, S. 276 die Nummer 156, jetzt Nr. 257.

2) Der Jude Philo ist bekanntlich in neuester Zeit von Em. Michel als der Vater Rembrandts erkannt worden, und ich halte den Alten zu Pommersfelden ebenfalls dafür. Auch mich erinnerte das Bildchen lebhaft an die frühen Rembrandts, ich müsste es jedoch wiedersehen, um ein bestimmtes Urteil abgeben zu können.

Solche Aussprüche könnte man leicht vermehren, die in ihnen liegende Wahrheit aber macht es erklärlich, dass das von mir für Rembrandt in Anspruch genommene Bildchen, so lange es in der Galerie nachweisbar ist, als ein Werk Dou's gelten und als solches auch 1781 von Joh. Ant. Riedel gestochen werden konnte. Sehen wir es näher an und vergleichen wir es mit den übrigen in der Nähe hängenden Werken Dou's (15 an der Zahl), und namentlich mit der Nr. 1720, welche dieselbe Alte, ebenfalls bei der Lektüre darstellt, so entdecken wir dennoch bedeutende Unterschiede. In erster Linie fällt da die abweichende Behandlung der Fleischpartien und unter ihnen wieder namentlich die der Stirnfalten und der (allein sichtbaren) rechten Hand auf; erstere sind bei Rembrandt trotz aller Kleinheit breit gemalt, ich möchte sagen individuell gestaltet, während bei Dou eine gewisse stereotype Wiederholung derselben Pinselstriche nicht zu verkennen ist. Bei der Hand findet man dieselbe Behandlung, welche die des Hohenpriesters auf der berühmten Haager Darstellung im Tempel (v. J. 1631) zeigt, und in größerem Maßstabe z. B. das Oldenburger Bild Nr. 192, Rembrandts Mutter als Prophetin Hanna darstellend, sowie das neue Amsterdamer Bild, nochmals diese Frau beim Bibellesen abbildend, aufweisen. Diese abgemagerte, mit Runzeln bedeckte Hand der Greisin ist trotz aller Kleinheit viel lebensvoller geraten, als Dou es je erreicht hat. Desgleichen zeigen die Pelzränder der Jacke auf unserm Bildchen eine viel freiere und breitere Behandlung als auf Nr. 1720, wo sie ebenfalls vorkommen, und dagegen wiederum eine auffallende Ähnlichkeit mit dem neuen, lebensgroßen Amsterdamer Bilde. Die Jacke selbst hat in der Färbung jenen eigentümlichen, violetten Ton, der in der Mehrzahl von Rembrandts Jugendwerken vorkommt, von der Gefangennahme Simsons im Berliner Schlosse (1628) bis zum Judithbilde in der dortigen Galerie, welche vermutlich erst im Jahre 1632 nach der Übersiedelung nach Amsterdam entstanden ist.

Viertens fällt von Einzelheiten noch die verschiedene Malweise der Druckschrift auf. Dou, in wie kleinem Format er auch malen mag, unterscheidet nicht nur die einzelnen Zeilen, sondern sogar die einzelnen Wörter, ja, er geht in der Wiedergabe der Buchstabenzeichen soweit, dass er, der mit der Lupe malte, den Beschauer aufzufordern scheint, ebenfalls die Lupe zur Hand zu nehmen, um einen Dechiffrirversuch zu machen. Dagegen begnügt sich Rembrandt durch einen

einzigen Pinselstrich ein ganzes Wort, manchmal auch eine ganze Zeile anzugeben. Und er bringt diese Malweise nicht nur in dem kleinen vorliegenden Bildchen, sondern auch bei größerem Format, wo Dou sicher lesbare Zeichen geschaffen hätte, zur Anwendung. Beispiele dafür sind wiederum die Prophetin Hanna in Oldenburg sowie das neue Amsterdamer Bild, dessen Schrift ihrerseits wieder vollständig übereinstimmt mit der des Buches, welches sich auf der Anatomie im Haag zu Füßen des Leichnams befindet.

Neben diesen Einzelheiten macht sich als Eigentümlichkeit des Ganzen noch der blonde Gesamtton ohne jegliches Streben nach Helldunkel bemerklich, was bekanntlich bei den früheren Werken des Meisters nichts Seltenes ist. Beim Vergleich des Dou'schen Bildchens Nr. 1720 ist vielleicht noch zu betonen, dass dieser sich nicht, wie Rembrandt, begnügt hat, die lesende Greisin abzubilden, sondern durch Zuthaten, wie der Tisch mit dem Geldbeutel und dem umgefallenen Silberbecher, die Aufmerksamkeit ablenkt, um sein Geschick als Feinmaler zu zeigen. Rembrandt mag dies Verfahren bei sittenbildlichen Darstellungen in seiner Frühzeit manchmal angewandt haben, bei Bildnissen, wie das vorliegende Bildchen eins ist, dürfte es sich kaum nachweisen lassen.

Dresden, Dezember 1890.

CORN. HOFSTEDE DE GROOT.

KORRESPONDENZ.

Rom, im Juli 1891.

Die Wiederherstellung der sogenannten *Appartamenti Borgia im Vatikan*, die Konservirung der Fresken des *Pinturicchio* und die Erneuerung der ehemaligen Majolikafußböden ist ja schon seit Jahren beabsichtigt. Da diese auf das prächtigste dekorirten Gemächer künftighin mit einen dem Publikum zugänglichen Teil der vatikanischen Museen ausmachen und sich wieder in ihrem alten Glanze zeigen sollen, war es zunächst notwendig, für die dort bisher aufgestapelten Bücher eine andere Unterkunft zu schaffen. Zu diesem Behufe hat man die unter dem großen, zur Zeit Sixtus V. von *Fontana* gebauten Bibliotheksaale belegene Armeria, die Sammlung alter und moderner Waffen, nach dem obersten Stockwerke verlegt und hier unten damit einen neuen Saal gewonnen, der unter der Leitung des Palastarchitekten, Grafen *Francesco Vespignani* nunmehr umgestaltet worden ist und für etwa 300000 Bände Platz gewährt. Der Zugang zu diesem Teil erfolgt sowohl von der oberen Bibliothek her, als auch von der viale di Belvedere aus. Die Verschiebung der durch reiche Prachtstücke an Rüstungen (Julius II, Karl Bourbon u. s. w.) und eine Fülle von alten, schönen Waffen sich auszeichnenden Armeria ist allerdings zu bedauern und hätte man sicher mit viel geringerem Kostenaufwande besser an einen Neubau ganz einfacher Räumlichkeiten denken sollen, die für die bloße Unterbringung der gedruckten Bücher wohl vollkommen ausreichend gewesen wären. Auch die dort ausgeführten Malereien im Geschmack des Zuccari sind wenig genügend und kaum an ihrem Platze. Man ist denn eben auch im Vatikan manchmal nicht ganz unfehlbar; ja noch weniger passend hat man jetzt direkt neben die Fresken des Michelangelo in der Paulinischen Kapelle Gobelins gemalt, wofür man das Muster aus der Sixtina leichthin kopirte, und ästhetisch wie praktisch schließlich ebenso unglücklich sind wohl auch die Versuche zu nennen, Raffaels köstliche Teppiche hinter Glasscheiben in simplen, plumpen Rahmen mit starken Sprossenteilungen bergen zu wollen, die das Ganze zerreißen. An die Wiederherstellung der Appartamenti Borgia selbst, die hoffentlich der bewährten Kraft des zunächst dazu berufenen Museumsdirektors *Ludwig Seitz* allein und einspruchslos überlassen bleibt, soll nunmehr, nachdem die Überführung der Bücher stattgefunden hat, ernstlich gegangen werden. Die Beschaffung der Fußbodenplatten ist zum Teil der keramischen Lehrwerkstätte des namentlich auf Betrieb des Fürsten Filangieri gegründeten Kunstgewerbemuseums der Stadt Neapel, zum Teil der bekannten Firma Cantagalli in Florenz übertragen worden.

Auch die *Loggien des Raffael* sollen nun an Stelle des unter Pius IX. gelegten Marmorfußbodens wieder einen Belag in bunt glasirten Bodenplättchen erhalten, wie ihn der Urbinate selbst zu seinen köstlichen Wandmalereien und Stuckirungen entworfen und die Robbia in Florenz ausgeführt hatten. Professor Tesarone vom Kunstgewerbemuseum in Neapel hat daraufhin bezügliche Untersuchungen angestellt, die spärlichen Reste des alten Fußbodens hat man hervorgesucht und mit anderen gleichartigen aus der Zeit Leo X. zusammengestellt; darnach ist eine Rekonstruktion versucht und eine Denkschrift abgefasst worden, die momentan dem Gutachten der von Sr. Heiligkeit für den Fall eigens eingesetzten Kommission unterliegt, die aber zunächst noch weitere Nachforschungen nach den Resten des Raffaelschen Fußbodens anstellen will.

Seit einiger Zeit ruhen die Arbeiten am *Grab Pius IX.* in der Unterkirche der Basilika von S. Lorenzo fuori le mura, da, wie verlautet, die von den verschiedenen italienischen und fremden katholischen Genossenschaften hergegebenen Fonds aufgebraucht sind; auch sollen die bei Leo XIII. dahin gemachten Versuche, die zur Vollendung noch fehlende Summe von etwa 100000 Lire zu erhalten, fehlgeschlagen sein, so dass dem Denkmalskomitee wohl nichts weiter übrig bleibt, als ein neuer Appell an die katholische Christenheit. Zugleich hat man beschlossen, diese Vollendungsarbeiten möglichst so zu fördern, dass die feierliche Einweihung des Ganzen am 13. Mai des Jahres 1892, der hundertjährigen Wiederkehr des Geburtstages Pius IX., stattfinden kann. Auch in der päpstlichen Geburtsstadt Sinigaglia (dem alten Sena Gallica, Bahnlinie Pesaro-Ancona) soll an diesem Tage ein Denkmal enthüllt werden.

Der Entwurf zum Grabe Pius IX. rührt bekanntlich von dem so jung dahingeschiedenen Venezianer Architekten, Professor *Raffaele Cattaneo* her, der sich durch seine Mitarbeiterschaft an dem großen bei Ongania erschienenen Prachtwerke über die Basilika von S. Marco wie durch seine „Architettura in Italia dal secolo VI al mille circa“ rühmlich bekannt gemacht hatte. Wir haben es hier mit keinem mächtigen, architektonischen Aufbau zu thun oder mit einer jener liegenden, knieenden, stehenden oder sitzenden Marmor- oder Bronzegestalten früherer Prunkgräber, sondern eigentlich nur mit einer schönen Flächendekoration um den mehr als einfachen, unten am Boden stehenden Sarkophag, den nichts weiter schmückt als die Inschrift. Die Wandflächen überzieht über dem reichen Marmorparapet ein ausgespannter Prachtteppich in Venezianer Mosaik, der an byzantinische Motive anknüpfend, doch völlig frei und eigenartig behandelt, in feiner Musterung in oktogonalen Fassungen auf zartem, blauem Grunde die Wappen der Bischöfe und Kardinäle aller Diözesen u. s. w. zeigt, die an der Stiftung beteiligt sind. Den Behang des Teppichs beleben zwischen den Troddeln und auch sonst aufgesetzte Glasedelsteine; reicher Bilderschmuck (in Mosaik) zwischen den Fenstern, zu dem Professor *Ludwig Seitz* die Kartons geliefert hat, wird die prächtige Dekoration vollenden.

Noch ein anderes Papstgrab indessen, das auf Kosten Leo XIII. hergestellt wird, sieht der Vollendung und Aufstellung entgegen — das des großen *Innocenz III.* Conti, der in Perugia, allwo er 1216 verstorben, in der S. Stephanskapelle der Kathedrale zusammen mit den gleichfalls dort verschiedenen Urban IV. und Martin begraben liegt. Das Monument wird seine Aufstellung links am Eingang zur Sakristei in S. Giovanni in Laterano erhalten und ist im Stile des Cinquecento gedacht: die Gestalt des Kirchenfürsten in päpstlicher Gewandung, mit der dreifachen Krone geschmückt, auf den in prunkende Tücher gehüllten Sarkophag hingestreckt, darüber in Hochrelief die Figur des Erlösers zwischen den heiligen Franz von Assisi und Dominicus, deren Orden unter seinem Pontifikat aufblühten. Die Wahl des Materials in Carrara und bunten Marmorsorten, portasanta und giallo antico wird das Ganze reich und kostbar gestalten. Es ist ein Werk des Bildhauers *Giuseppe Lucchetti*, der auch die Statue Leo XIII. für die Universität von Washington fertigte und vermutlich wohl auch das Grabmonument Sr. Heiligkeit zur Ausführung erhalten wird, das dem Innocenz III. gerade gegenüber zu stehen kommen soll, wie bereits geplant ist.

F. O. SCHULZE.

PERSONALNACHRICHTEN.

* *Prof. Dr. Holtzinger* in Tübingen, unser geschätzter Mitarbeiter, hat einen Ruf als ordentlicher Professor der Kunstgeschichte an der technischen Hochschule zu *Hannover* angenommen.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGEN.

O. M. Internationale Kunstausstellung zu Berlin 1891. Vom deutschen Kaiser sind auf Vorschlag der internationalen Preisjury nachstehenden Künstlern goldene Medaillen für Kunst verliehen: *I. Medaille. Amerikanische Künstler.* Walter Mac-Ewen, Maler, Paris. *Belgien.* Alexander Struys, Maler, Malines. Léon Mignon, Bildhauer, Brüssel. *Dänemark.* P. S. Kroyer, Maler, Kopenhagen. *England.* St. A. Forbes, Maler, Cliff-Castle. J. J. Shannon, Maler, London. Alfred Waterhouse, Architekt, London. *Italien.* J. P. Michetti, Maler, Francavilla a Mare. *Österreich.* Emil J. Schindler, Maler, Wien. Rud. Weyr, Bildhauer, Wien. Anton Scharff, Bildhauer, Wien. William Unger, Kupferstecher, Wien. *Polnische Künstler.* Josef v. Brandt, Maler, München. *Spanien.* L. Alvarez, Maler, Madrid. Emilio Sala, Maler, Paris. *Düsseldorf.* Gregor v. Bochmann, Maler. *Karlsruhe.* Ferd. Keller, Maler. *München.* Bruno Piglhein, Maler. Walther Firle, Maler. — *II. Medaille. Amerikanische Künstler.* Julius L. Stewart, Maler, Paris. Fred. Arth. Bridgmann, Maler, Paris. Julian Story, Maler, Paris. *Belgien.* Emile Claus, Maler, Astene. Léon Frédéric, Maler, Brüssel. Gust. Den Duyts, Maler, Brüssel. Franz van Leemputten, Maler, Brüssel-Schaerbeck. Joseph Willems, Bildhauer, Malines. Alphonse van Beurden, Bildhauer, Antwerpen. Guillaume Charlier, Bildhauer, Brüssel. *Dänemark.* Viggo Johansen, Maler, Kopenhagen. M. Ancher, Maler, Skagen. Wilhelm Bissen, Bildhauer, Kopenhagen. *England.* John Pettie, Maler, London. M. Stone, Maler, London. Colin Hunter, Maler, London. E. Onslow-Ford, Bildhauer, London. *Holland.* C. Bisschop, Maler, Scheveningen. Jan Vrolyk,

Maler, Haag. Th. de Bock, Maler, Haag. *Italien.* Ettore Tito, Maler, Venedig. Filippo Carcano, Maler, Mailand. A. dall'Orto, Maler, Rom. Achille d'Orsi, Bildhauer, Rom. *Österreich.* Franz Simm, Maler, München. Casimir Pochwalski, Maler, Krakau. Sigmund Ajdukiewicz, Maler, Wien. Arthur Strasser, Bildhauer, Wien. Otto Wagner, Architekt, Wien. *Russland.* A. Tomischko, Architekt, St. Petersburg. Victor Schröter, Architect, St. Petersburg. *Polnische Künstler.* Anna Bilinska, Malerin, Paris. Zdzislaw Jasinski, Maler, München. Jacek Malczewski, Maler, Krakau. Theodor Rygier, Bildhauer, Krakau. Pius Welonski, Bildhauer, Rom. *Norwegische Künstler.* Wilhelm Holter, Maler, Christiania. Anders Svor, Bildhauer, Kopenhagen. *Spanien.* J. Gallegos, Maler, Rom. José Benlliure y Gyl, Maler, Rom. Ramon Casas, Maler, Barcelona. J. Cusachs y Cusachs, Maler, Barcelona. J. Luque Roselló, Maler, Madrid. Andres Parladé, Maler, Sevilla. Juan Planella y Rodriguez, Maler, Barcelona. Mariano Benlliure y Gil, Bildhauer, Rom. *Ungarn.* Arpad von Feszty, Maler, Budapest. Leopold Horovitz, Maler, Berlin. Alexander Bihari, Maler, Budapest. *Berlin.* Franz Skarbina, Maler. Karl Röchling, Maler. Ernst Körner, Maler. Oskar Frenzel, Maler. Victor Freudemann, Maler. Michel Lock, Bildhauer. Max Baumbach, Bildhauer. Walter Schott, Bildhauer. Karl Hoffacker, Architekt. Albert Krüger, Kupferstecher. *Dresden.* Paul Kießling, Maler. Hugo Bürkner, Kupferstecher. *Düsseldorf.* A. Kampf, Maler. Ferdinand Brütt, Maler. Olof Aug. Ande. Jernberg, Maler. *München.* Robert Haug, Maler, Stuttgart. Karl Marr, Maler. Paul Höcker, Maler. Gotthard Kühl, Maler. Anton Laupheimer, Maler. Orrin Peck, Maler. Heinrich Waderé, Bildhauer. *Weimar.* Theodor Hagen, Maler. Otto Rasch, Maler. — Durch Beschluss der Internationalen Preisjury wurden folgenden Künstlern Auszeichnungen zuerkannt: *Ehrendiplom. Amerikanische Künstler.* Gari Melchers, Maler, Paris. Ch. Sp. Pearce, Maler, Anvers sur Oise. Edwin Lord Weeks, Maler, Paris. Eug. Laur. Vail, Maler, Paris. Gesamtausstellung der Kupferstecher, Radirer und Holzschneider. *Belgien.* A. Stevens, Maler, Paris. F. Lamorinière, Maler, Antwerpen. F. Courtens, Maler, Brüssel. Julian Dillens, Bildhauer, Brüssel. P. Ch. van der Stappen, Bildhauer, Brüssel. *Dänemark.* Frederik Vermehren, Maler, Kopenhagen. *England.* Sir Frederick Leighton, Maler, London. Sir John Gilbert, Maler, London. *Holland.* J. Israels, Maler, Haag. J. Maris, Maler, Haag. H. W. Mesdag, Maler, Haag. *Italien.* Scipione Vannutelli, Maler, Rom. Associazione artistica fra i Cultori di architettura di Roma. *Österreich.* Jos. V. Myslbek, Bildhauer, Prag. *Russland.* Gesamtausstellung der russischen Künstler. *Polnische Künstler.* Joseph Chelmonski, Maler, Warschau. *Spanien.* J. J. Aranda, Maler, Madrid. Luis Jimenez, Maler, Paris. J. M. Carbonero, Maler, Malaga. *Ungarn.* Julius Benczur, Maler, Budapest. *Französische Künstler.* W. A. Bouguereau, Maler, Paris. *München.* Franz v. Lenbach, Maler. — *Rappel der II. Medaille. Dänemark.* Aug. Wilh. Saabye, Bildhauer, Kopenhagen. *England.* W. B. Richmond, Maler, London. *Holland.* Rud. Stang, Kupferstecher, Amsterdam. *Österreich.* R. Russ, Maler, Wien. Julius von Payer, Maler, Wien. Ed. von Lichtenfels, Maler, Wien. *Polnische Künstler.* Jul. Falat, Maler, Berlin. *Norwegische Künstler.* Lud. Munthe, Maler, Düsseldorf. *Berlin.* Jos. Scheurenberg, Maler. Wold. Friedrich, Maler. Hugo Vogel, Maler. Max Liebermann, Maler. Otto Brausewetter, Maler. Carl Ludwig, Maler. Max Kruse, Bildhauer. Nikolaus Geiger, Bildhauer. Ludwig Manzel, Bildhauer. Ernst Herter, Bildhauer. Max Klein, Bildhauer. B. Schmitz, Architekt. Ende & Boeckmann, Architekten. Ch. H. Seeling, Architekt. *Düsseldorf.* Georg Oeder, Maler, Ferd. Fugerlin, Maler. Hugo Crola, Maler. Karl Irmer, Maler. Heinrich Hartung, Maler. Emil Hünten, Maler. *Karlsruhe.* Fr. Kallmorgen, Maler. *München.* O. Friedrich, Maler. Alb. Keller, Maler. Jos. Wenglein, Maler. Viktor Weißhaupt, Maler. Hans v. Bartels, Maler. Carl Seiler, Maler. Georg Hauberisser, Architekt. *Weimar.* Carl F. Smith, Maler. Max Thedy, Maler. — *Ehrenvolle Anerkennung. Amerikanische Künstler.* Jul. Rolshoven, Maler, Paris. Walter Gay, Maler, Paris. Henry Mosler, Maler, Paris. Lucy Lee-Robins, Malerin, Paris. Harry H. Moore, Maler, Paris. Leslie Cotton, Malerin, Paris. Th. S. Clarke, Maler, Paris. Edwin M. Liebert, Maler, Paris. Paul Bartlett, Bildhauer, Paris. *Belgien.* Leon Abry, Maler, Antwerpen. Edgard Farasyn, Maler, Antwerpen. Franz Seghers Maler, Brüssel. Gaston Linden, Maler, Paris. J. M. Herain, Bildhauer, Brüssel. Viktor de Haen, Bildhauer, Brüssel. Albert Hambresin, Bildhauer, Brüssel. Armand Heins, Kupferstecher, Gent. *Dänemark.* Lauritz Tuxen, Maler, Kopenhagen. Georg Achen, Maler, Kopenhagen. Christian Zacho, Maler, Kopenhagen. Erik Henningsen, Maler, Kopenhagen. Niels Dorp, Maler, Kopenhagen. Anna Ancher, Malerin, Skagen. Otto Haslund, Maler, Kopenhagen. Julius Schultz, Bildhauer, Kopenhagen. Carl Aarsleff, Bildhauer, Kopenhagen. *England.* Anna Alma-Tadema, Malerin, London. Edward Poynter, Maler, London. E. A. Abbey, Maler, London. Alfred Parsons, Maler, London. Alfred East, Maler, London. J. Aumonier, Maler, London. Yeend King, Maler, London. Ernst A. Waterlow, Maler, London. George und Peto, Architekten, London. E. W. Mountford, Architekt, London. Aitchison, Architekt, London. H. Batley, Kupferstecher, London. P. Augustin Massé, Kupferstecher, London. Axel Hermann Haig, Kupferstecher, London. Mortimer Menpes, Kupferstecher, London. Gerald Robinson, Kupferstecher, London. *Holland.* B. Joh. Blommers, Maler, Scheveningen. Willem B. Tholen, Maler, Haag. L. Apol, Maler, Velp. F. J. du Chattel, Maler, Haag. H. Valkenburg, Maler, Haag. H. Luyten, Maler, Antwerpen. C. L. Dake, Kupferstecher, Amsterdam. Ph. Zilcken, Kupferstecher, Haag. *Italien.* Fr. Jacovacci, Maler, Rom. N. Barrabino, Maler, B. Bezzi, Maler, Mailand. Guido Boggiani, Maler, Rom. E. Gignous, Maler, Rom. L. Delleani, Maler, Rom. Giovanni Segantini, Maler, Mailand. *Österreich.* Wilh. Bernatzik, Maler, Wien. Carl Freiherr von Merode, Maler, Wien. Hans Temple, Maler, Wien. Charles Wilda, Maler, Wien. Rud. Bacher, Maler, Wien. Jul. Schmid, Maler, Wien. Alexander D. Goltz, Maler, Wien. Carl Moll, Maler, Wien. L. Adam Kunz, Maler, München. Marie Müller, Malerin, Wien. Fr. Schachner, Architekt, Wien. Otto Hieser, Architekt, Wien. *Russland.* Küttner und Huhn, Architekten, St. Petersburg. *Polnische Künstler.* Piotr. Stachiewicz, Maler, Krakau. Antoni Piotrowski, Maler, Krakau. St. Batowski-Kaczor, Maler, Lemberg. S. Hirschenberg, Maler, München. Jos. Ryszkiewicz, Maler, Warschau. H. von Weyssenhoff, Maler, München. Th. Baroncz, Bildhauer, Lemberg. P. Wojtowicz, Bildhauer, Rom. J. Lopienski, Kupferstecher, München. *Norwegische Künstler.* Joergen Soerensen, Maler, Christiania. Gunnar Berg, Maler, Berlin. Lud. Skramstad, Maler, Christiania. *Schwedische Künstler.* A. Wallander, Maler, Stockholm. B. A. Lindholm, Maler, Gothenburg. *Türkische Künstler.* Hamdy-Bey, Maler, Konstantinopel. *Spanien.* Antonia de Bañuelos, Malerin, Paris. Masriera y Manovens, Maler, Barcelona. Santjago Rusiñol, Maler, Barcelona. José Reynes, Bildhauer, Barcelona. Augustin Querol, Bildhauer, Rom. *Ungarn.* Otto v. Baditz, Maler, Budapest. Ludwig Ebner, Maler, Budapest. Franz Eisenhut, Maler, München. Tihamer v. Margitay, Maler, Budapest. Bela v. Spanyi, Maler, München. Jul. Stetka, Maler, Budapest. Alois Strobl, Bildhauer, Budapest.

Josef Röna, Bildhauer, Budapest. *Berlin.* Elisabeth Lüderitz, Malerin. Willy Hamacher, Maler. Anton Dieffenbach, Maler. Jos. Rummelspacher, Maler. Rudolf Possin, Maler. Franz Bombach, Maler. H. Parthey, Maler. Paul Souchay, Maler. Hans Bohrdt, Maler. William Pape, Maler. Otto Riesch, Bildhauer. Johann Goetz, Bildhauer. Carl Echtermeier, Bildhauer, Braunschweig. Stanislaus Cauer, Bildhauer, Rom. Julius Moser, Bildhauer. Georg Lund, Bildhauer. Ludwig Brunow, Bildhauer. Friedrich Reusch, Bildhauer, Königsberg i/Pr. Hans Latt, Bildhauer. Peter Breuer, Bildhauer. R. Toberentz, Bildhauer. Wilhelm Kumm, Bildhauer. Carl Brünner, Architekt, Kassel. Wilhelm Martens, Architekt. Otto Reim, Kupferstecher. Adolf Doering, Kupferstecher. Heinrich Kohnert, Kupferstecher. Johannes Plato, Kupferstecher. Wilhelm Feldmann, Kupferstecher. Königliche Porzellan-Manufaktur. *Dresden.* Ernst Erwin Oehme, Maler. Dora Hitz, Malerin. Rudolf v. Haber, Maler. Eduard Büchel, Kupferstecher. *Düsseldorf.* Adolf Lins, Maler. Eugen Kampf, Maler. Hugo Mühlig, Maler. Rob. Forell, Maler, Frankfurt a/M. Carl Gehrts, Maler. Emil Zimmermann, Maler. Th. Schütz, Maler. Walter Petersen, Maler. G. Marx, Maler. Heinrich Hermanns, Maler. *Karlsruhe.* Georg Tyrahn, Maler. E. Kanoldt, Maler. *München.* Julius Exter, Maler. Alois Delug, Maler. Ludwig v. Nagel, Maler. Peter Paul Müller, Maler. Georg Jakobides, Maler. Theodor Hummel, Maler. Karl Raupp, Maler. J. C. Herterich, Maler. Ernst Meisel, Maler. Franz Stuck, Maler. Constanze Strecker, Malerin. Bennewitz von Loefen jr., Maler. Franz Widnmann, Professor. Eug. Knecht, Bildhauer. Hermann Hahn, Bildhauer. Heinrich Ueberbacher, Bildhauer. Emanuel Seidl, Architekt. J. M. Holzapfel, Kupferstecher. *Weimar.* Erich Hammer, Maler. Adolf Thamm, Maler. Fritz Fleischer, Maler. Momme Nissen, Maler, Deezbüll. Franz Sturtzkopf, Maler.

♯ *Wiener Künstlerhaus.* Die am 1. Juli eröffnete Sommerausstellung enthält die wertvolle Gemäldesammlung des Barons Gustav von Springer, den künstlerischen Nachlass eines anderen Kunstfreundes, ferner die zur Verlosung bestimmten Gewinste der Künstlerhauslotterie und anderes von moderner Kunst, im ganzen 179 Nummern. Die Springersche Sammlung, deren Grundstock schon von dem Vater des Barons herstammt, besteht durchweg aus vornehmen Salonstücken der berühmtesten Meister der Gegenwart und Halbvergangenheit, namentlich der französischen Koloristen, niederländischer Künstler und der älteren Wiener Schule. Zu wiederholten Malen hat das Künstlerhaus in den Sommermonaten Privatsammlungen Wiener Kunstfreunde vorgeführt und wir können nur wünschen, noch recht oft Gelegenheit zu haben, neue Sammler auf diesem Wege kennen zu lernen. Wir finden unter den 54 Nummern der Springerschen Sammlung fast durchweg Vorzügliches; keine großen Effektstücke extremer Kunstrichtungen, sondern durchweg Werke von künstlerischem Wohllaut, an denen man seine ungeschmälerte Freude haben kann. Wahre Perlen sind die beiden vielfach durch Reproduktion bekannten Bildchen von *Meissonier:* „Der Raucher" und „Im Studierzimmer", *Gallaits* vielgerühmter „Herzog Alba", dann *L. Bonnats* „Neapolitanerin mit ihrem Kind", für Wien von der Weltausstellung 1873 her bekannt. Als noblen Meisterwerk von feinem modernen Realismus fällt *Ed. Detaille's* „Französischer Soldat", auf; *Troyon* ist durch zwei seiner besten Bilder vertreten; daran reihen sich mit mehr oder minder hervorragenden Werken *Decamps, Fromentin, Schmitson, Rousseau, Isabey* und die Salonmaler *Willems, Tissot* und *Hamman.* Im Genre glänzen ferner *Adr. Brackeleer* und *J. B. Madou;* letzterer mit köstlichen Typen von „Wirtshauspolitikern". Von unseren Wiener Meistern treffen wir einige der besten *Pettenkofens*, die wir erst unlängst an derselben Stelle zu bewundern Gelegenheit hatten, dann treffliche Bilder von *Waldmüller, Gauermann, Raffalt* und aus jüngerer Zeit gar vornehme Bildnisse von *H. v. Angeli*, darunter das idealschöne Porträt der verstorbenen Frau Baronin Helene Springer. — Aus dem Nachlasse des Herrn Sigmund Lederer (35 Nummern) notiren wir treffliche Kabinettstücke französischer, deutscher und spezifisch Wiener Kunst. An die klangvollen Namen *Kurzbauer, Matth. Schmid, Eug. Blaas, F. Rumpler* und *F. Simm* reihen sich die nicht minderwertigen von auswärts: *Wauters, Vinea, van Haanen* u. a. — In einem besonderen Saal, der zu den ausgestellten „Treffern" der diesjährigen Lotterie führt, begegnet uns des weiteren eine Serie von Aquarellstudien von *Hans Völcker* (Berlin). Luft und Wasser sind die Hauptelemente des Künstlers, der mit brillanter Technik namentlich die Stimmungen am Meeresstrand, den Glanz der Wasserflächen, die Spiegelungen des Lichts etc. festzuhalten versteht. Ein größeres Bild „Auf dem Galgenberge bei Wisby" zeigt Völcker auch vor allem als feinfühligen Stimmungsmaler. — Daselbst ist auch Prof. *J. Langls* grosses „Panorama von Wien", von der Stephaniewarte auf dem Kahlenberge aus gesehen, ausgestellt. Wir haben dieser neuen Aufnahme der schönen Donaustadt bereits in der „Kunstchronik" gedacht und wollen hier nur hinzufügen, dass davon im Kunstverlage von *V. A. Heck* eine Heliogravüre (aus Blechingers Atelier) erschienen ist, welche sowohl die Gesamtstimmung als auch das reiche Detail des umfangreichen Gemäldes in äußerst gelungener Weise wiedergiebt.

♯ *Wiener Künstlerklub.* Die gegenwärtige Ausstellung enthält über 200 Bilder zumeist von Wiener und von Münchener Künstlern. Von den ersteren fallen zunächst geschmackvoll komponirte und in der Farbe ebenso brillant wie stimmungsvoll gehaltene Entwürfe zu „Vorhängen" von *F. A. Rottonara* auf; die duftigen Mittelbilder „Der Kreislauf des Lebens", „Die Märchenerzählerin" und „Das verschleierte Bild zu Sais" werden durch die stilvoll umrahmende Ornamentik trefflich gehoben. Daran reihen sich in Bezug auf künstlerischen Wert eine Anzahl von Aquarellen nach Correggio, Rubens, Tizian u. a. von *Eduard Kaiser*, dem bewährten Meister in geistvoller künstlerischer Nachempfindung alter Gemälde. Kaiser hat bekanntlich die schönsten Blätter für die Publikationen der Arundel-Society geliefert. — Unter den Genrebildern verdient besonders *M. Webers* grösseres Gemälde „In der Kirche" hervorgehoben zu werden; die Charakteristik der einzelnen Gestalten ist geistvoll und der Vortrag zeigt den gewissenhaften Zeichner. Desgleichen interessirten uns die fein durchgeführten Studienköpfe von *Emma v. Müller* (München), *J. Köhler* (Düsseldorf) sowie die schönen Pastellstudien von *Max Lewis* (Wien). In der Landschaft fesselt uns durch die Eigenart des Motivs und die treffliche Stimmung ein größeres Bild von *Fritz Grobe* „Sommernacht auf den Lofoten"; voll intimen Reizes sind ferner die kleinen Alpenbilder von *C. Rettich* und *H. Schubert* und die fleißig studirten Stillleben von *Henriette Lamberger.* In dem letzten, ziemlich dunklen Saal treffen wir in recht böser Nachbarschaft *H. Schlössers* zur Zeit vielbewunderte „Venus Anadyomene". Vor zwanzig Jahren strömte ganz Wien ins Schönbrunnerhaus, um dieses Sensationsbild zu sehen; dann wurde es von einem reichen Bankier gekauft und kurz darauf von dem Besitzer in einem Anfall von Geistesabwesenheit in Stücke zerschnitten. *Schellem* restaurirte das Gemälde mit bewährtem Geschick, dann verschwand es aus der Öffentlichkeit. Nun taucht die Schaumgeborene in recht dürftiger

Umrahmung wieder als „verkäuflich" vor dem Publikum auf, das heute gleichgültig an ihr vorüber geht!

DENKMÄLER.

— tt. *Karlsruhe.* Bildhauer Professor *Volz* ist zur Zeit mit dem Modelle eines Grabdenkmales für den verstorbenen Prinzen Ludwig Wilhelm beschäftigt und zwar im Auftrage der Eltern, des regierenden Großherzogs Friedrich und der Großherzogin Luise von Baden. Im Anschlusse an die berühmten Arbeiten Rauchs im Mausoleum von Charlottenburg stellt der Künstler den Prinzen auf dem Paradebette über einem reichgeschmückten Sarkophage liegend dar. Das in Marmor auszuführende Kunstwerk soll in dem soeben in Ausführung begriffenen Mausoleum im Fasanengarten beim hiesigen Schlosse aufgestellt werden. Das Mausoleum selbst wird nach dem Entwurfe des kürzlich in Freiburg i. Br. verstorbenen erzbischöflichen Bauinspektors *Franz Bär* im frühgotischen Stile durch den hiesigen großherzoglichen Hofbaudirektor *Hemberger* errichtet und dürfte noch in diesem Jahre seine Vollendung finden.

ZEITSCHRIFTEN.

Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen. XV. Bd. Heft 3.

Ein zweites Skizzenbuch von Martin van Heemskerck. Von J. Springer. — Italienische Kopien nach deutschen Kupferstichen des 15. Jahrhunderts. Von Max Lehrs. — Die Herstellung von Wandtepichen in Berlin. Von F. Seidel. — Marienstatue im Ostchor des Bamberger Domes. Von G. Dehio. — Der Illustrator des Petrarca (Pseudo-Burgkmair). Von W. v. Seidlitz. — Eine Marmorkopie Michelangelo's nach dem antiken Cameo mit Apollo und Marsyas. Von W. Bode.

Mitteilungen aus dem k. k. Österreich. Museum für Kunst und Industrie. 1891. Heft 7.

Die Ausstellung orientalischer Teppiche im Österreichischen Handelsmuseum. (Schluss.) Von A. Riegl. — Sèvres und das moderne Porzellan. (Schluss.) Von F. Linke.

L'Art. Nr. 652.

Abraham Bosse. (Schluss.) Von A. Valabrègue. — Exposition d'un groupe d'artistes américains. Von A. Saglio. — Les Terrasses du Palais des rois à Angkor-Tôm. Von H. Lanavo. — Un Vélin de N. Robert au Louvre. Von G. Marye.

L'Art dans les deux Mondes. Nr. 34.

La Galerie Daubias à Lisbonne. (Schluss.) Von J. Brunfaut. Gustave Moreau.

Neuigkeiten des Buch- und Kunsthandels.

(Bei der Redaktion der Zeitschrift für bildende Kunst, bezw. des Kunstgewerbeblattes eingegangen.)

Brockhaus, Heinrich, Die Kunst in den Athoskklöstern. Mit Textabbildungen, 7 lithographischen und 22 Lichtdrucktafeln. (Leipzig, Brockhaus.) M. 20. —

Graef, Max, Möbel in brauchbarstem Rokoko. 24 Tafeln. (Weimar, Voigt.) M. 9. —

Kreuzer, Herm, Farbige Bleiverglasungen für Profan- und Kirchenbauten. 10 Tafeln. (Weimar, Voigt.) M. 5. —

Photographische Schnellfarbenbilder auf Email, Porzellan und Glas (Düsseldorf, Liesegang.) M. 2. 50.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.

KUNSTCHRONIK

WOCHENSCHRIFT FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE.

Ankündigungsblatt des Verbandes der deutschen Kunstgewerbevereine.

HERAUSGEBER:

CARL VON LÜTZOW UND ARTHUR PABST

WIEN, Hengasse 58. — KÖLN, Kaiser-Wilhelmring 24.

Verlag von E. A. SEEMANN in LEIPZIG, Gartenstr. 15. Berlin: W. H. KÜHL, Jägerstr. 73.

Neue Folge. II. Jahrgang. 1890/91. Nr. 33. 24. September.

Die Kunstchronik erscheint als Beiblatt zur „Zeitschrift für bildende Kunst" und zum „Kunstgewerbeblatt" monatlich dreimal, in den Sommermonaten Juli bis September monatlich einmal. Der Jahrgang kostet 8 Mark und umfasst 33 Nummern. Die Abonnenten der „Zeitschrift für bildende Kunst" erhalten die Kunstchronik gratis. — Inserate, à 30 Pf. für die dreispaltige Petitzeile, nehmen außer der Verlagshandlung die Annoncenexpeditionen von Haasenstein & Vogler, Rud. Mosse u. s. w. an.

An die Leser.

Mit der vorliegenden Nummer der Kunstchronik schliesst der neuen Folge zweiter Jahrgang der Zeitschrift für bildende Kunst, der sechsundzwanzigste seit dem Beginne dieses Blattes. In dem neuen Bande werden wir den Lesern wertvolle litterarische Beiträge von Prof. Dr. W. Lübke, Prof. Dr. Justi, Reg.-Rat Dr. W. von Seidlitz, Hofrat Dr. Schäfer, Dr. Adolf Rosenberg, Dr. R. Graul u. a. bieten können neben Kunstblättern von Prof. Unger, Prof. E. Forberg, A. Krüger, W. Woernle und anderen hervorragenden Künstlern. Die Zeitschrift für bildende Kunst will nach wie vor nicht der Mode, nicht der Masse dienen; nicht zur Befriedigung der flüchtigen Schaulust, sondern zu ernsthafter Kunstbetrachtung möchte sie anregen. Sie wendet ihr Augenmerk der alten und neuen Kunst in gleicher Weise zu und sucht das Bleibende, nicht das Wechselnde in Wort und Bild festzuhalten.

Die Abnehmer des Blattes werden gebeten, die Bestellung auf den neuen Jahrgang baldigst aufzugeben, damit keine Verzögerung in der Zusendung entsteht.

DIE ZWEITE KONKURRENZ UM DAS KAISER WILHELM-DENKMAL FÜR BERLIN.

Nachdem die erste, Ende 1889 erledigte Konkurrenz nur die Entscheidung über die Platzfrage gebracht hatte und diese später dahin gelöst worden war, dass der Platz gegenüber der Westfront des königlichen Schlosses, die sogenannte Schlossfreiheit, Allerhöchsten Orts als der geeignetste zur Errichtung des Denkmals bestimmt wurde, erging eine Einladung zu einer zweiten Konkurrenz an die in der ersten mit Preisen ausgezeichneten Architekten und Bildhauer und außerdem noch an den Bildhauer R. Begas, der sich an der ersten Konkurrenz nur mit einem mittelmäßigen Entwurf beteiligt hatte. Aus letzterem Umstande glaubte der größere Teil der eingeladenen Künstler schließen zu dürfen, dass die zweite Konkurrenz nur eine bedeutungslose Formalität sei, und sie wandten sich deshalb an den Reichskanzler mit einer Eingabe, in der sie ihre Befürchtungen andeuteten und gewisse Garantien erbaten. Da die darauf erfolgte Antwort sie nicht befriedigte, beschlossen sie, sich von der zweiten Konkurrenz fern zu halten, und so haben sich daran in der That nur vier von den eingeladenen Künstlern, *R. Begas* im Verein mit dem Architekten *Ihne*, der Architekt *Bruno Schmitz* im Verein mit den Bildhauern *N. Geiger*, *Karl Hilgers* und *Johannes Schilling*

in Dresden, beteiligt. Nachdem der Kaiser die Entwürfe am 22. August einer Besichtigung unterzogen, bei der er dem Vernehmen nach die Reiterstatue Wilhelms I. von Schilling besonders eingehend geprüft haben soll, sind sie am 23. August auch dem Publikum zugänglich gemacht worden.

Es darf nicht verschwiegen werden, dass der Gesamteindruck dieser zweiten Konkurrenz eine starke Enttäuschung bereitet, und es wird wohl schwerlich jemand dafür eintreten können, dass die Ausführung eines dieser Entwürfe in der vorliegenden Gestalt möglich ist oder doch der Würde des Begründers des deutschen Reiches entspricht, am wenigsten der von R. Begas, auf den man die größten Hoffnungen gesetzt hatte. Begas hat seiner Phantasie und seiner üppigen Schaffenslust so freien Spielraum gelassen, dass zur Ausführung seines Entwurfes viele Millionen und mindestens ein Jahrzehnt Arbeitszeit erforderlich sein würden. Aber größer noch als diese materiellen Bedenken sind die künstlerischen, zu denen der Entwurf fast in allen seinen Teilen Anlass giebt. Auf einer Plattform, zu der zahlreiche Stufen emporführen, entwickelt sich ein wahrer Wald von Statuen. An den vier Ecken, auf vorgeschobenen Postamenten, die die Endpunkte sich kreuzender Diagonalen bilden, vier mächtige, sich streckende Löwen als Trophäenwächter. An der Vorderseite des oblongen Sockels, der die Reiterstatue trägt, sitzt ein Krieger in römischer Tracht, die Personifikation des Kriegs und Siegs, und an der Rückseite eine weibliche Gestalt, die vermutlich die Arbeit des Friedens versinnlichen soll. An den vier Ecken des Sockels stehen auf Kugeln geflügelte Victorien von jenen übermäßig langen Körperverhältnissen, die besonders bei den französischen Bildhauern des späteren Barockstils beliebt waren. Aus der linken Langseite des Sockels tritt völlig frei eine römische Quadriga heraus, auf der Kaiser Friedrich steht, zu seiner Linken auf dem Erdboden Fürst Bismarck, an dem man nicht recht erkennen kann, ob er den Siegeswagen in seinem Laufe fördert oder zügelt. Auf der anderen Langseite sieht man eine ähnliche Quadriga mit dem Prinzen Friedrich Karl. Das seltsamste ist aber das Reiterbild des Kaisers. Der greise Held sitzt nämlich auf einem sich hoch aufbäumenden, mit dem Schweife die Erde berührenden Rosse, das von einer Siegesgöttin geführt wird, eine theatralische Pose, die dem schlichten Sinne des großen Kaisers schnurstracks widerspricht. Das Denkmal ist mit seiner Vorderseite dem Eosanderschen Portal der Schlossfront zugewendet. Rückwärts wird es von einer halbrunden offenen Säulenhalle mit zwei sich seitlich erstreckenden, leicht geschwungenen Armen umschlossen, deren Unterbau weit in den Kupfergraben vorspringt. Aus dem Scheitelpunkte dieser Halle schwingt sich eine Brücke über den Wasserlauf. Ohne etwas Außergewöhnliches zu bieten, schließt sich die Architektur mit richtigem Verständnis an die des Schlosses an.

Die übrigen drei Bewerber haben eine ähnliche Anordnung angenommen. Auch Schmitz und Hilgers haben als Hintergrund des Denkmals eine halbrunde Säulenhalle geschaffen. Aber selbst dem genialen Schmitz, der sich in einer kolossalen Kohlenzeichnung wiederum als unvergleichlichen Meister der Darstellung bewährt, ist es nicht gelungen, ein Gegengewicht gegen die gewaltige Baumasse des Schlosses herbeizuführen, ohne dass das Reiterstandbild des Kaisers zu einem Nebenwerk herabgedrückt wird. Freilich ist das von seinem Mitarbeiter Geiger angefertigte Modell zu der Statue nichts weniger als ansprechend oder gar imponirend. In der lässigen, geknickten Haltung der Figur, in dem auf die Brust herabfallenden Kopfe ist nur wenig zu finden, was für den Sieger von Sedan charakteristisch wäre. Immerhin ist der architektonische Teil der Aufgabe so phantasievoll, so kühn und eigenartig erfunden, dass seine Ausführung ernsthaft in Betracht gezogen werden sollte, zumal, wenn man sich entschließen könnte, die von Schilling geschaffene Reiterstatue des Kaisers zum bildnerischen Mittelpunkte der ganzen Anlage zu machen. Der architektonische Teil des Schillingschen Entwurfs ist nämlich so untergeordnet und dürftig, vielleicht mit Absicht so dürftig gehalten, dass er keine ernsthafte Beachtung beanspruchen darf. Die Reiterstatue giebt dagegen das ganze Wesen, den schlichten Sinn und die bescheidene Heldengröße des Kaisers so vortrefflich wieder, dass man keinen Zug hinzufügen könnte, aber auch keinen missen möchte. Freilich sind die vier Sockelfiguren einer Umgestaltung dringend bedürftig, besonders die beiden männlichen Gestalten an den Langseiten, links ein gerüsteter Krieger, rechts ein Seemann mit ausgebreitetem Segel, Personifikation des Landheeres und der Seemacht, vielleicht auch eine Versinnlichung der Devise: Vom Fels zum Meer.

Am schwächsten ist der Hilgerssche Entwurf; eine Reiterstatue ohne Eigenartigkeit der Erfindung mit der ruhenden Gestalt des Sieges an der Vorderseite des Sockels und eine halbrunde, rückwärts

geschlossene Säulenhalle, deren innere Wand für Gemälde bestimmt ist.

Eine Vereinigung der Schmitzschen Architektur mit dem Schillingschen Bildwerk würde jedenfalls das wirkliche künstlerische Ergebnis dieser wenig ersprießlichen Konkurrenz zu richtigem Ausdruck bringen.

ADOLF ROSENBERG.

DINGERS KUPFERSTICH DER AURORA VON GUIDO RENI.

Wenn der Name Guido Reni's ausgesprochen wird, denkt jeder zunächst wohl an sein berühmtes Werk, die Morgenröte, die mit Blumen in der Hand dem Sonnengotte vorausfliegt. Seine hohen Vorzüge, gegen die einige kleine Schwächen gar nicht ins Gewicht fallen, haben schon oft zur Nachbildung gereizt. Stiche von R. Morghen, Preisler, Burger, ein Farbendruck von Seitz, unzählige Photographien haben sich über die Welt ergossen. Fritz Dinger ist seit 1885 damit beschäftigt gewesen, das reizvolle Linienspiel des „vollkommensten Gemäldes zweier Jahrhunderte", wie es Burckhardt nennt, mit dem Stichel wiederzugeben und seine Farbenharmonie wenigstens anzudeuten. Dies Ergebnis sechsjährigen Fleißes darf um so freudiger willkommen geheißen werden, als es mit seinen älteren Rivalen erfolgreich wetteifert und sie in einigen Stücken übertrifft. Der große Farbendruck steht an künstlerischem Wert hinter allen Stichen des Gegenstandes zurück, wegen der mangelhaften, verwaschenen Zeichnung, die sich darin kundgiebt. Vergleicht man Burgers Arbeit mit der jüngsten, so findet man, dass Dinger in der Betonung der Gegensätze weiter gegangen ist; die Skala von Licht und Schatten ist bei dem neuesten Stiche beiderseits um einige Töne reicher. Es zeigen sich auch sonstige Verschiedenheiten, doch sind das mehr solche der Auffassung, die eben die Wiedergabe zu einer völlig selbständigen, individuell gewürzten machen. Am deutlichsten tritt dies hervor bei dem Kopfe der Aurora, dessen untere Partie bei Dinger fast ein wenig zu voll erscheint. Ungemeinen Fleiß hat der Stecher auf die Durchbildung der Einzelheiten verwandt; die Behandlung der Gewand- und Fleischpartien zeigen den gereiften Künstler, der die strenge Regelmäßigkeit des Linienstiches jahrzehntelang gepflegt hat.

Guido Reni's Aurora bleibt ewig jung, kein Schatten des Alters haftet ihr an, kein spezifisch italienisches Blut fließt in diesen Gestalten. Das Bild ist so sehr der reinen Schönheit nahe, dass es in der ganzen Welt und heute so gut wie zur Entstehungszeit genossen werden kann. Es geht diesem Kunstwerke wie den Raffaelischen Madonnen. So lange Leinwand und Farben halten, gelten diese Formen, diese Farbenakkorde, so lange wird es eine lohnende Aufgabe für den Stecher sein, diesen Wohllaut der Linien nachzubilden. Keiner kunsthistorischen Notiz, keiner Vergleichung mit Vorläufern, Zeitgenossen oder Nachlebenden bedarf dies Erzeugnis einer bevorzugten Künstlerseele. Die Fehler, die ihm etwa anhaften, haben seiner Jugend nicht geschadet. Und so haben wir dem Künstler zu danken, der der Welt gerade ein solches allenthalben wirkendes Erzeugnis einer hohen Kunst durch eine emsig durchgearbeitete Nachbildung aufs neue zugänglich macht, und so sein redlich Teil beiträgt an der Erziehung zum Kunstgenusse. *NAUTILUS.*

BÜCHERSCHAU.

Gustavo Frizzoni, *Arte italiana del rinascimento.* Saggi critici. Con 30 tavole in fototipia. Milano 1891, Fratelli Dumolard. 393 S. kl. 4. 11 Lire.

Durch die vorliegende Publikation ist die Kunstgeschichte um ein nach Inhalt wie Ausstattung gleich vortreffliches Werk bereichert worden. Ist auch den Fachmännern der hier gebotene Inhalt aus früheren Veröffentlichungen des geschätzten Autors im wesentlichen bekannt, so werden doch auch sie, gleich dem weiteren kunstliebenden Publikum, es mit Freuden begrüßen, dass der Verfasser sich entschlossen hat, eine Reihe von Studien, die sich zum Teil in schwer zugänglichen Fachzeitschriften verbargen, hier in neuer Überarbeitung und bereichert durch vortrefflich gelungene phototypische Abbildungen von neuem zugänglich zu machen.

Das anziehend geschriebene Werk umfasst fünf große Abhandlungen. — Die erste Studie gilt einem lange in sagenhaftes Dunkel gehüllten Gebiet, der neapolitanischen Kunst im Zeitalter der Renaissance. Eine Aufgabe, deren Lösung jeder dankbar anerkennen wird, der da weiß, wie spärlich bisher die Quellen flossen, aus denen wir einzelne dürftige Nachrichten über die Kunstzustände jener Stadt zur Zeit der höchsten Blüte italischer Kunst und Kultur zu schöpfen vermochten, und wie fast bis zur Unkenntlichkeit der ganze Boden, den es hier zu durchforschen galt, mit dem wilden Gestrüpp haltloser Hypothesen und den Auswüchsen einer üppigen Phantasie kritikloser Lokalschriftsteller überwuchert war. Erst in neuester Zeit hat auch hier der

reinigende und befruchtende Strom, der sich aus den mit Unrecht so verschrieenen Archiven über das Gebiet der kunstgeschichtlichen Forschung ergoss, gründlichen Wandel geschaffen und den Boden für eine ersprießliche Forschung und erquickliche Schilderung vorbereitet. Und eine solche liegt im wahrsten Sinne in Frizzoni's Arbeit vor. Einer späteren Zeit wird es vorbehalten bleiben, wenn einmal die vom Fürsten Gaetano Filangieri so erfolgreich begonnene Publikation der Dokumente zum Abschluss gekommen sein wird, die gesamte Kulturentwickelung Neapels im Zusammenhange zu schildern; Frizzoni hat sich mit Recht darauf beschränkt, zunächst die noch vorhandenen Kunstdenkmäler in ihre richtige Stellung innerhalb der Kunstgeschichte zu rücken.

Aus dem reichen Inhalt dieser Studie seien hier nur ein paar von den Punkten herausgehoben, an denen der Verfasser neue oder doch noch nicht allgemein geteilte Ansichten begründet. So ist er u. a. nicht abgeneigt, in der alten Tradition über Antonio Solario (lo Zingaro) als den Schöpfer der Fresken in S. Severino wenigstens das eine Körnlein Wahrheit zu suchen, dass die Bilder einem Meister dieses Namens angehören. Haben doch schon lange bevor Dominici seine mythische Kunstgeschichte Neapels schrieb, d'Engenio (1623), Celano und Sarnelli erzählt, dass Solari's Blütezeit um 1495 falle und dass er ein venezianischer Maler sei. Darauf ward auch Frizzoni durch die kritische Analyse der Bilder geführt, sowohl ihres figürlichen Teiles als der landschaftlichen und architektonischen Hintergründe. Nebenbei sei hier bemerkt, dass auf dem bei Frizzoni reproduzirten Beispiel (freilich nach einem Stich von 1844) neben venezianischen Reminiscenzen (Campanile etc.) auch eine Abbreviatur des Triumphbogens im Castel nuovo zu Neapel, sowie eine idealisirte Ansicht Roms sich findet, in welcher die Engelsburg mit ihrem mittelalterlichen abgestuften Aufbau, die ehemalige Pyramide in der Via Alessandrina, der Obelisk bei St. Peter, die Trajanssäule, Tempelreste und andere Trümmer der Antike deutlich erkennbar sind. — Übrigens sind, wie die neuere Urkundenforschung erwiesen, venezianische Meister in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts mehrfach in Neapel thätig gewesen. — Von besonderem Interesse ist weiterhin Frizzoni's Erörterung der Werke des Andrea Sabatini, der ihm nicht als Schüler Raffaels, wofür alle Beweise fehlen, sondern des Lombarden Cesare da Sesto gilt, in welch letzterem sich Einflüsse Lionardo's und Raffaels mischen. Eine gleiche Ansicht sprach neuerdings auch Morelli aus (Die Galerien Borghese und Doria-Pamfili in Rom, S. 214, Anm. 1.).

Wir können im Rahmen dieser kurzen Anzeige auf die übrigen inhaltreichen Aufsätze des Buches nur noch andeutend hinweisen. Die zweite Abhandlug giebt eine eingehende Biographie des Sodoma, die folgende behandelt Peruzzi in seiner Thätigkeit als Maler. Dann folgt eine kritische Besprechung der italienischen Bilder der Londoner Nationalgalerie und den Beschluss macht eine Abhandlung über Francesco Francia's Fresken in S. Cecilia zu Bologna.

H. H.

KUNSTLITTERATUR.

-u- *Zu den Gemälden im Huldigungszimmer des Rathauses zu Goslar.* Schon in Nr. 16 der Kunstchronik brachten wir eine Mitteilung aus dem „Hannoverschen Courier" in der Dr. M. Hölscher, gestützt auf Dr. Bertrams Forschungen die Kratzsche Hypothese, als ob Michael Wolgemuth der Meister jener Gemälde sei, vollständig vernichtete. Inzwischen hat Gustav Müller-Grote (Die Malereien des Huldigungssaales im Rathause zu Goslar) die Untersuchung wieder aufgenommen und ist geneigt, die Malereien dem *Johann Raphon* zuzuschreiben. Die Schrift behandelt nach einer Einleitung über deutsche und besonders niedersächsische Rathäuser im 14. und 15. Jahrhundert unter fleißigster Benutzung des gesamten kunstgeschichtlichen Materials den Gegenstand von topographischen und stilkritischen Gesichtspunkten aus, berichtigt die Angaben in Thodes „Malerschule von Nürnberg" in wesentlichen Stücken und fügt eine dankenswerte Arbeit ein über Sibyllendarstellungen und das Verhältnis der Darstellungen in dem Volksbuche von der Sibyllenweissagung in Schedels Weltchronik und im Goslarer Rathause zu einander. Gleichzeitig mit dieser Arbeit erschien eine Schrift von Dr. R. Engehard, Beiträge zur Kunstgeschichte Niedersachsens, die zu demselben Resultate führt.

R. G. *Handbücher der königlichen Museen zu Berlin.* — Seit langem hegte die Generalverwaltung der königl. Museen zu Berlin die Absicht, durch die Herausgabe von kurzgefassten Handbüchern über die wichtigsten Teile der königl. Sammlungen im Zusammenhange der historischen Entwickelung, welcher die einzelnen Denkmäler angehören, beizutragen zur Verbreitung kunstgeschichtlicher Bildung. Das erste Handbuch dieser Art ist jetzt erschienen, und kein geringerer als Direktor *Bode* hat es unternommen, an der Hand der im Original oder in Nachbildungen in Berlin bewahrten Werke italienischer Skulptur in knappen Zügen und allgemein interessirender Form die Entwickelung der Plastik in Italien von der altchristlichen Zeit an (um 300 n. Chr.) bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts darzulegen. Bekannt ist, dass gerade diese Abteilung für italienische Plastik, dank dem unermüdlichen Forscher- und Spürsinn ihres jetzigen Direktors, die hervorragende Stellung erlangt hat, welche ihr weder die schöne Sammlung des South Kensington Museums, noch die von Courajod vortrefflich verwaltete Sammlung des Louvre oder andere Sammlungen außerhalb Italiens derzeit streitig machen. Die Berliner italienische Skulpturabteilung ist aber nicht nur die kunstgeschichtlich belangreichste, sie birgt auch Werke von hohem künstlerischen Werte, bietet Genuss und Belehrung in gleicher

Weise. Gerade auf diesem Gebiete hat auch Bode sich unbestreitbare Verdienste um die Erweiterung unserer Kenntnisse italienischer Kunst erworben, und wenn auch manche der von dem Forscher aufgestellten Hypothesen zu Widersprüchen Anlass gegeben und gewisse Fragen noch keineswegs eine endgültige Lösung gefunden haben, so verdient doch Bode's Darstellung der italienischen Plastik, als das allmählich gereifte Urteil eines Mannes, der gerade diesem Gebiete eine besondere Beachtung zugewandt hat, ein außergewöhnliches Interesse. Dieses Handbuch bietet sich dar als ein bündiges Bekenntnis unausgesetzten Studiums, es giebt, wenn auch der Schülern subjektiver Auffassung darübergleitet, den besten Überblick über die anderthalbtausendjährige Entwickelung der plastischen Kunst Italiens und wird von jedem, der eine Einführung in das Studium dieser reichen und schönen Entwickelung sucht, mit dem größten Vorteile benutzt werden. Bei einem Buche, das dem ernsthaften Bestreben entspringen ist, nach bestem Wissen und Gewissen die Summe unseres derzeitigen Erkenntnisses italienischer Bildkunst zu ziehen, und das die großen Fragen der geschichtlichen Entwickelung zutreffend in allgemein anregender Weise behandelt, hat die Kritik der Spezialisten zunächst nicht Hand anzulegen. Auf dem dornigen Pfade fachwissenschaftlicher Forschung wird sie Gelegenheit nehmen, mit dem Verfasser im Einzelnen zu rechten; den großen Wurf der vorliegenden Darstellung, die volle Beherrschung und Bewältigung eines ungeheuren Materials, die Klarheit und Richtigkeit des Urteils im allgemeinen wird auch der, den das Handbuch hier und da zum Widerspruch oder zur Berichtigung reizt, dankbar anerkennen. Bode hat denen, die berufen sind, die übrigen Abteilungen der königl. Museen zu bearbeiten, ein gutes Vorbild gegeben, das hoffentlich bald Nachfolge finden wird. Zahlreiche Abbildungen der hauptsächlichen Denkmäler erleichtern das Studium des Werkes, es sind Zinkätzungen, darunter vortreffliche Nachbildungen von Zeichnungen Peter Hahns, Albert Krügers und anderer. Der Preis des vorliegenden Handbuches, das im Verlage von W. Spemann in Berlin erschienen ist, beträgt 1 M.

TODESFÄLLE.

Der englische Bildhauer *William Theed* starb am 10. September in London, 87 Jahre alt. Zu seinen besten Werken gehören die Standbilder des Prinzen Albert in Balmoral und Koburg, sowie die Kolossalgruppe „Afrika" des Albertdenkmals im Hydepark.

In Colombes bei Paris starb am 11. September nach langer Krankheit der Maler *Théodule Ribot*, der in Frankreich einen bedeutenden Ruf genoss. Seine Malweise hat Ähnlichkeit mit den alten spanischen Meistern, Ribera und anderen Realisten der älteren Schule, haben dabei aber einen individuellen Zug. Ribot wurde 1823 in Breteuil im Eure-Departement geboren und kam als Schüler von Glaize nach Paris, arbeitete aber lange in der Stille, malte gute Küchenstücke, that sich aber erst im Jahre 1861 durch seinen „Heil. Sebastian" und später durch seinen „Jesus unter den Schriftgelehrten" hervor, die sich beide im Luxembourg-Museum mit mehreren anderen befinden. Im Museum von Rouen sieht man eine Folterscene, in dem von Saint-Omer „Die Philosophen". Auch als Radirer ist Ribot sehr geschätzt; er handhabte den Stichel mit großer Leichtigkeit. Vgl. *Meyer*, Gesch. d. mod. franz. Malerei, S. 637. (M. N. N.)

*** *Der Landschaftsmaler Karl Eckermann*, der Sohn des durch die Herausgabe seiner Gespräche mit Goethe bekannt gewordenen Privatsekretärs des Dichters und Schüler von Fr. Preller, ist am 29. August in einer Heilanstalt zu Göttingen im Alter von 56 Jahren gestorben.

*** *Der französische Geschichtsmaler Elie Delaunay*, ein Schüler von Hippolyte Flandrin, ist in der Nacht vom 4. zum 5. Sept. zu Paris im 64. Lebensjahre gestorben.

*** *Der schottische Bildhauer John Steell*, der Schöpfer der Denkmäler Walter Scotts, des Herzogs von Wellington und des Prinzen Albert in Edinburg, ist Ende August zu Edinburg, 87 Jahre alt, gestorben.

*** *Der italienische Archäologe, Senator Pietro Rosa*, der Generalinspektor der Ausgrabungen in Rom, ist daselbst am 15. August, 71 Jahre alt, gestorben.

SAMMLUNGEN UND AUSSTELLUNGRN.

— x. *Das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg* hat von der Stadt Frankfurt a. M. 1000 M., von der Stadt Dresden 500 M. zur Deckung des Ankaufes der Sulkowskischen Sammlung erhalten. Das Herrenhausmitglied, Ritter v. Lanna in Prag, hat 1000 M. behufs Bereicherung der Porzellansammlung gespendet, der zu Nürnberg verstorbene königl. Kämmerer Freiher v. Mettingh 500 M. zum Ankaufe älterer Kunstwerke vermacht. Zu sonstigen Ankäufen erhielt das Museum 50 M. von dem Generalfeldmarschall Grafen v. Blumenthal, 150 M. vom Fabrikbesitzer Rich. Braß in Nürnberg, 180 M. von A. M. C. in B., 100 M. von Emil Goldschmidt in Frankfurt a. M. und 200 M. von Geh. Hofrat Dr. J. v. Jolsa in Stuttgart.

— *Carl von Gontard*. Aus Anlass des 100. Todestages Carl von Gontards findet am 23. September im Architektenhause eine kleine Ausstellung statt, zu welcher seltene Blätter aus Bayreuth und Potsdam erwartet werden. Was das Todesjahr betrifft, so geben alle bekannten Werke dafür das Jahr 1802 an, während die Todesanzeige der Familie in der Spenerschen Zeitung es unzweifelhaft feststellt, dass Gontard am 23. September *1791* in Breslau verstorben ist. Dieser Tag, den früher schon F. Meyer anführte, ist bisher leider ganz unbeachtet geblieben. Auch das Geburtsjahr des Baumeisters ist in *allen* Werken ohne Ausnahme unrichtig angegeben, indem überall 1738 statt *1731* vermerkt wird. Dass letzteres das Richtige, war mir mit Hilfe des geistlichen Rates Herrn Korb (in Mannheim) aus den Kirchenbüchern festzustellen möglich. (Vergl. Seite 279 des II. Bandes dieser Zeitschrift, N. F.) Nach den neuesten Untersuchungen des königl. Bauamtmannes *Bauer* in Bayreuth, die mir durch Güte des dortigen Magistrats zugingen, war Gontard schon 1753 bei dem Bau des Neuen Schlosses in Bayreuth beteiligt. Seine Lehrer waren nach älteren Akten und Urkunden der Hofbauinspektor *Richter* und der Inspektor *St. Pier*, der in allen Werken seit Nicolai (1786) fälschlich Sempier genannt wird. *P. WALLE.*

F. O. S. Von *Palermo* aus wird bekannt gegeben, dass die Eröffnung der *nationalen Ausstellung* dort unfehlbar zum bestimmten Termin, d. h. in der ersten Hälfte des Monats November stattfinden wird.

VEREINE UND GESELLSCHAFTEN.

Rd. — *Kolmar*. — Der 16. Bericht der *Schongauer Gesellschaft* für 1889/91, zeigt wie seine Vorgänger, wie viel ein Verein auch ohne größere Mittel leisten kann, wenn der Vorsitzende durch Rührigkeit und Unermüdlichkeit weite Kreise für seine Bestrebungen zu interessiren und zu Schenkungen, Überweisungen etc., zu bewegen versteht. Nur

243 M. wurden zu Ankäufen für das Schongauer Museum verwendet, und trotzdem sind die Zugänge ganz ansehnlich. Vor allem wurden aus Reichenweier eine größere Anzahl Waffen, Geschütze und Hakenbüchsen, leihweise überwiesen, die die Sammlung wesentlich ergänzen. Die Einrichtung eines neuen Saales bot der Gesellschaft Gelegenheit, die hohen Verdienste ihres langjährigen Präsidenten den Namen: *Saal Fleischhauer* zu geben. — Mit dem Bericht ist ein Katalog einer Abteilung des Museums versandt, den „großen Saales mit dem Kamin von 1536", der im wesentlichen Objekte elsässischer Herkunft ohne systematische Anordnung enthält. Der Katalog ist mehr für die Besucher des Museums als für Fernstehende berechnet.

DENKMÄLER.

⁂ *In dem engeren Wettbewerb um das Kaiser Wilhelmdenkmal für Berlin* hat der Kaiser noch keine Entscheidung getroffen. Jedem der vier beteiligten Künstlern *R. Begas, K. Hilgers, J. Schilling* und *R. Schmitz* sind außer den festgesetzten Preisen von je 4000 M. noch je 12000 M. als Entschädigung aus dem Preisfonds gezahlt worden.

F. O. S. *Rom.* Am 26. Juli ist am großen Friedhof von S. Lorenzo (Campo Verano) in Rom das seitens der Stadt dem Andenken des 1849 gefallenen jungen Poeten *Goffredo Mameli* errichtete *Monument* enthüllt worden. Aus Genua gebürtig, als 21jähriger sich in die Reihen der Freiwilligen stellend und für die Freiheit Roms und Italiens in Wort und That sich begeisternd und kämpfend, erlag er den bei der Verteidigung der Stadt gegen die französischen Truppen erhaltenen Wunden. Die sterblichen Reste des Freiheitssängers (des italienischen Körner) waren schon 1872 hier provisorisch beigesetzt und seine Marmorbüste auf der neuen Prachtpromenade des Janiculus aufgestellt worden, wo die Gemeinde die Bildnisse aller jener zusammenfassen will, die in den vaterländischen Kämpfen gefallen sind oder sich ausgezeichnet haben. Das Monument, dem leider ein wenig günstiger Platz zu teil geworden, zeigt vor einer architektonisch sehr geschickt behandelten, durch Pylonen eingefassten Wand aus grauem Peperinstein den Dichter auf dem Totenbette ausgestreckt, zum Teil von der Trikolore eingehüllt; seitlich schmücken Emblème — Leier, Schwert und Palme u. a. m. — die Flanken, den Mittelteil krönt die Wölfin mit den säugenden Kindern. Der ganze Eindruck ist ernst und würdig, harmonisch, die Durchführung namentlich der Figur in Marmor vortrefflich, vielleicht nur im Maßstab etwas groß, da sie dem Auge des Beschauers so nahe geführt ist. Das Monument rührt von dem sizilianischen Bildhauer *Luciano Campisi* her, den architektonischen Teil redigirte Architekt *Ettore Bernich*, der Erbauer des römischen Aquariums. Die Gesamthöhe beträgt etwa 5 m vom Boden.

F. O. S. *Rom.* Nach den soeben ausgegebenen Kommissionsberichte über den Stand der Arbeiten am *Nationalmonument für König Viktor Emanuel* sind bis jetzt an 6 Millionen Lire bar verausgabt worden und an über 2 Millionen für das bis dahin Geschehene noch zu zahlen. Hiervon entfallen für die seinerzeitigen Wettbewerbungen und Preisverteilungen 406500 L., Entschädigung für Reisen und Aufenthalt der nicht in Rom residirenden Mitglieder der königl. Kommission 21700 L., Gehälter und Büreauspesen bis zum 30. Juni 1894 396000 L. (der leitende Architekt erhält ein Jahresstipendium von 12000 L.), Überwachung 30500 L., Grundstücksenteignungen 3333000 L., verschiedene Arbeiten an der Kirche und am Konvent von Aracoeli 42300 L., Herstellung des Modells in natürlicher Größe eines Teiles des Monumentes (Hallenbau oder architektonischer Hintergrund) 45000 L., Modelle der Reiterstatue 400000 L., Grundunterschungen und Vorarbeiten 23500 L., Drahtseilbahn, Arbeitschuppen und Umfriedigungen 130500 L., Planirung des Bauplatzes 24000 L., Substruktionen und Fundirungen eines Teiles des Monumentes 1290000 L., 10000 cbm Steine, sogen. Botticino von Rezzato (Brescia) 1656000 L. Nach den seinerzeitigen Bestimmungen sollten die Totalkosten sowohl für Fundirungen und Aufbau, wie für alles, was Bildhauerei, Malerei und überhaupt jedwede Dekoration betrifft, die Summe von 9 Millionen nicht überschreiten. Wir entnehmen dem Berichte weiter, dass noch eine Summe von 1611684 Lire disponibel ist, die gerade ausreicht, um die noch fehlenden Fundirungsarbeiten, veranschlagt auf 1270000 L., damit zu bewältigen. Aber darnach erübrigt noch der ganze Aufbau, die Konstruktion des großen Portikus, wofür die vorerwähnten 10000 cbm Steine disponibel sind, ferner Guss und Aufstellung der Reiterstatue und sämtlicher dekorativer Schmuck an Statuen, an Malerei u. s. w. Auch sind die nötigen Grundstücksenteignungen nur zum Teil durchgeführt und noch namentlich für die Verbreiterung der Zugangsstraße vom piazza Venezia her, zu sorgen, die bekanntlich die sehr kostspielige teilweise Erwerbung des palazzo Torlonia und des kleinen palazzo Venezia und deren teilweisen Abbruch erfordert. Es werden also noch recht viele Millionen und noch recht viele Jahre zur Vollendung des großen Werkes nötig sein. Der Architekt des Baues, Graf Giuseppe Sacconi ist mit der Aufstellung der definitiven Pläne beschäftigt, die demnächst der Kommission präsentirt und darnach die Anhaltspunkte für die Feststellung der noch fehlenden Summen genommen werden sollen.

— s. Über das dem Kaiser Wilhelm in Magdeburg zu errichtende Denkmal haben kürzlich Besprechungen stattgefunden, welche die baldige Ausführung desselben erheblich näher gerückt haben. Dasselbe wird auf dem großen Platze sich erheben, welcher in der Verlängerung des Breitenwegs am früheren Krökenthor die Verbindung der Altstadt mit der Neustadt herstellt. Die auf diesem Platze zu errichtenden öffentlichen Monumentalbauten, namentlich der große Justizpalast, welcher daselbst geplant ist, in Verbindung mit dem gärtnerischen Schmucke der Umgebung werden voraussichtlich das Denkmal in vollendeter Weise zu kräftiger Wirkung bringen. Die Ausführung der auf ruhigem Pferd geplanten Kaisergestalt liegt in den Händen des Professors *Siemering* in Berlin. Am Juli 1896 muss das Denkmal fertig gestellt sein. Hinter demselben soll eine 4 m hohe Exedra den Abschluss der Denkmalsanlagen bilden, welche voraussichtlich mit dem schönen Siemeringschen Fries aus dem Jahre 1871 geschmückt werden wird. Mit dem Sockel wird das Reiterstandbild eine Höhe von über 9 m erhalten.

AUSGRABUNGEN UND FUNDE.

Mykenische Kunst in Sizilien. Sehr bedeutsam für die Geschichte der ältesten Kunstentwickelung ist die vom „Athenäum" soeben gebrachte Nachricht, dass in den Ausgrabungen, welche die italienische Regierung unter Orsi's Leitung in der Umgebung von Syrakus anstellen lässt, eine große Zahl von Gräbern mit vielen Grabesspenden gefunden worden ist, welche den von Mykenä her bekannten ganz und gar gleichen. Es scheint demnach, dass die sogenannte mykenische Kultur einst auch über Sizilien verbreitet war. Auch der Dromos, der Zugang zu dem Grabe, hat sich vielfach gefunden; mitunter war er durch eine Steinplatte ver-

schlossen, welche mit einer in fremdartigem Stile gehaltenen Darstellung verziert war. (M. N. N.)

*** *Die Ausgrabungen in Pompeji* werden, wie man der Vossischen Zeitung schreibt, voraussichtlich bis auf weiteres eingestellt werden, da der in den Staatsausgaben dafür bewilligte Betrag infolge der sehr notwendig gewordenen Ersparnisse gestrichen worden ist. Es bleiben für die Unterhaltung der bereits zu Tage geförderten Baulichkeiten, für Führer und sonstige Angestellte nur noch die von den Besuchern Pompejis erhobenen Eintrittsgelder, welche ein durchschnittliches Einkommen von nicht mehr als ungefähr 50000 Lire jährlich ergeben.

VERMISCHTE NACHRICHTEN.

x. Die kostbare Bibliothek des verstorbenen Professor Dr. *Anton Springer* in Leipzig, besonders reich an Werken über Kunstgeschichte, ging in den Besitz der Firma *Joseph Baer & Co.* in Frankfurt a. M. über.

— *Bremen.* Der große Saal des Rathauses soll nunmehr nach den Plänen des Architekten *J. J. Poppe* restauriert werden. Die einfache Balkendecke und die der Güldenkammer gegenüber liegende Wand sind im 16. Jahrhundert, als der gotische Bau durch die Renaissance seine prächtige Architektur erhielt (s. Ortweins Deutsche Renaissance: Bremen) etwas stiefmütterlich behandelt worden und wird deren Ausschmückung jetzt ganz im Sinne der reichen Schnitzereien an der Güldenkammer erfolgen. Architekt Poppe, welcher durch die Ausstattungen der Schnelldampfer sich als Dekorateur bewährte, hat auch diese Aufgabe geschickt gelöst und wird hier ein Werk von hohem künstlerischen Werte schaffen.

AUKTIONEN.

— x. *Braunschweiger Kunstauktion.* Am 5. Oktober wird die Kölner Firma *J. M. Heberle (Lempertz Söhne)* unter Leitung des Auktionators *Bremer* eine reichhaltige Kunstsammlung aus dem Nachlasse des Herrn *Aug. Vorhauer* in Braunschweig zur Versteigerung bringen, bestehend aus Porzellanen, dabei vornehmlich Fürstenberger Fabrikat, Fayencen, Arbeiten in Metall, Elfenbein, Wachs, Holz etc.; Möbeln, Einrichtungsgegenständen, Gemälden, Miniaturen, Kupferstichen u. s. w. Die Auktion findet in Braunschweig im Hause Papenstieg Nr. 8 statt. Die Sammlung ist zwei Tage vorher zu besichtigen. Sie umfasst 1150 Nummern, von deren hervorragendsten Stücken Lichtdruckabbildungen dem Kataloge beigegeben sind.

Die Versteigerung Vincent ist am 10. September in Konstanz begonnen worden. Es kamen europäische und orientalische Porzellane zum Verkauf, Figuren, Gefäße, Geschirre, Kaffee- und Theeservice, einzelne Tassen u s. w. Es waren Antiquitätenhändler aus allen ferneren Ländern zugegen, sowie viele Kunstfreunde von nah und fern. Es wurden hohe Preise erzielt; der Gesamterlös vom ersten Tag beträgt rund 20000 M. Den höchsten Preis, 1550 M., erzielte eine Blumenvase, herauswachsend aus einer Gruppe von Amoretten, welche einen Schwan halten, sächsisches Fabrikat; sie wandert nach London. Eine Fortuna brachte 410, ein Liebespaar 375 M. Ein Kaffeeservice, Ludwigsburger Fabrikat, wurde von Böhler-München um 600 M., ein anderes von Bossart-Luzern um 390 M. erstanden. Ein Paar Rokokovasen, Ludwigsburg, Marke Doppel-C kam auf 1500 M.; eine hohe Vase in Birnenform auf 905 M. (M. N. N.)

BERICHTIGUNG.

Im Kunstgewerbeblatt Heft 11, Seite 145, 2. Spalte Zeile 1 v. o., lies *Latènezeit* für Latinerzeit, ferner S. 146 Spalte 1, Zeile 15 v. o. *Richtung* statt Rüstung und Zeile 23 *Puneix* statt Guneiz.

ZEITSCHRIFTEN.

Repertorium für Kunstwissenschaft. XIV. 5. Heft.
Madonna vor der Felsgrotte in Paris und London. Von W. Koopmann. — Beiträge zur Geschichte der romanischen Baukunst im bayerischen Donautbal. Von G. B. Riehl. — Excerpte aus J. Richards „Italia" von 1586. Von A. Schmarsow. — Der deutsche und niederländische Kupferstich des 15. Jahrhunderts. Von M. Lehrs.

Mittelungen aus dem k. k. Österreich. Museum für Kunst und Industrie. August.
Die Landesausstellung in Prag. Von J. v. Falke. — Le Brun und das französische Kunstgewerbe. Von Jos. Folnesics.

Die graphischen Künste. 1891. Heft 3.
Pavis de Chavannes. Von A. Michel. — „Unvergesslich". Ein Bild von Rudolf Konopa, radirt von A. Kaiser.

Chronik für vervielfältigende Kunst. 1891. Nr. 4 u. 5.
Ein Zeugenverhör über Erwin vom Steg und den Meister E. S. von 1466. Von W. Boeheim. — Ein Madonnenbild von Marir von Landshut. Von M. Lehrs. — Einige Mitteilungen aus Italien. Von A. Melani. — Ein Stich nach Bruegbel oder Bles. Von Th. Frimmel.

Mittelungen der k. k. Centralkommission zur Erforschung u. Erhaltung der Kunstdenkmäler. XVII. Bd. Heft 1 u. 2.
Das Wandbild im Olmützer Dome. Von Ad. Nowak. — Römische Funde in Velm (Niederösterreich). Von Hanser. — Forschungen auf Hradek bei Castau. Von Cl. Cermak. — Die Kirche zu Poletitz. Von J. Sedláček. — Die Erzgießer der Republik Ragusa. IV. u. V. Von J. Gelcich. — Ein volkstümliche Handschriftenaberscbe Mährens. (Nachtrag). Von V. Houdek. — Die Ausgrabungen in Frögg im Sommer 1890. Von Freiherrn von Hanser. — Das Brunnenhaus im Kreuzgange des Stiftes St. Peter in Salzburg. Von V. Berger. — Kunsttopographische Mitteilungen aus den fürstlich Schwarzenbergischen Besitzungen in Südböhmen. (Schluss.) Von A. Ilg. — Neue Beiträge zur Baugeschichte im Spiegel der Salzburger Metropole. III. u. IV. Von A. Schnerich. — Urkundliche Beiträge zur Kunst- und Künstlergeschichte Böhmens im 18. Jahrhundert. Von J. Neuwirth. — Ein bisher unbesachtet gebliebenes Werk Paul Tregers. Von H. Dollmayr. — Fundberichte. Von Lissner. — Der Palazzo Geremia in Trient. Von A. Ilg. — Ältere Grabdenkmale in der Steiermark. Von Beckh-Widmanstetter. — Serafi als Fundort archäologischer Gegenstände. Von Romstorfer. — Kirchliche Baudenkmale in Krain. Von Cnologar. — Die Karmeliterkirche in Leopoldstadt zu Wien. II. Von K. Lind. — Ausgrabungen in Frögg im Jahre 1889. Von B. Hanser. — Gotische Taufbecken aus der Umgegend von Sandez und Gorlice in Galizien. Von St. v. Tomkowicz. — Die Sammelmarke von Kied. Von F. v. Rziha.

Zeitschrift für christliche Kunst. 1891. Heft 4 u. 5.
Die neue Pfarrkirche zu Jutfaas bei Utrecht. Von A. Tepe. — Die innere Ausstattung der Pfarrkirche zu Jutfaas bei Utrecht. Von W. Mengelberg. — Erweiterung einer alten Kirche. Von St. Beissel. — Ein neues Bild des Meisters vom Tode Mariä. Von L. Scheichler. — Zwei silbervergoldete gotische Monstranzen. Von G. Hermeling. — Nussbecher des 16. Jahrhunderts. Von M. Rosenberg. — Zur Geschichte der Wessobrunner Skulpturen. Von G. Hager. — In welchem Stile sollen wir unsere Kirchen bauen? Von G Hamann.

Christliches Kunstblatt 1891. No. 7—9.
Petrus und Paulus von Bildhauer Friedrich Pfannschmidt in Berlin. — Die Stiftskirche in Feuchtwangen und ihre Entstehungszeit Von G. Hager — Der Berliner Dom — Die internationale Kunstausstellung in Berlin. — Der Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Bayerns. — Wilh. Steinhausen. — Die Siegesfahne in der Hand Christi.

Mittelungen a. d. German. Nationalmuseum. 1891. Nr. 11 u. 12.
Ein rheinischer Stollenschrank des 16. Jahrhunderts. Von A. v. Essenwein. — Chiffrirte Briefe aus der Zeit des Regensburger Reichstages von 1641. Von J. R. Dietrich. — Ein Stuhl des 12. Jahrhunderts. Von A v. Essenwein. — Weinrecepte des 18. Jahrhunderts. Von Th. Volbehr.

Anzeiger für schweizerische Altertumskunde. 1891. Nr. 3.
J. K. Escher-Züblin †. — Zusammenstellung archäologischer Beobachtungen im Kanton Wallis. Von B. Reber. — Die neuesten Funde von Port. Von E. v. Fellenberg. — Ein shamanischer Gräberfund aus Mörigen. Von J. Heierli. — Neue Funde in der Klosterkirche von Königsfelden. Von J. R. Rahn. — Fensterschenkungen des Standes Obwalden von 1546—1560. Von A. Küchler.

The Magazine of Art. September 1891.
The two Salons. Von W. Armstrong. — The Dragon of Mythology, Legend and Art. II. Von J. Leyland. — A Waif of Renaissance Sculpture. Von St. Thompson. — David Cox and Peter de Wint. Von J. Orrock. — Animal Painters past and present. Von E. Landseer Grundy.

L'Art. Nr. 653—655.
Tendances religieuses de l'Art contemporain. Von H. Mazel. — Hypocrites. Von E. Molinier. — Salon de 1891. (Schluss.) Von L. Bénédite. — Les saisons de vente publique à Londres et à Paris. Von P. Leroi. — Antoine Wiertz. Von Marguèr. Van de Wiele.

Gazette des Beaux-Arts. 1891. Nr. 411.
La Sculpture à Ferrare. Von G. Gruyer. — Documents inédits sur Rubens: Le Testament de Rubens. Von E. Bonnaffé. — L'Ecole d'Argos et le Maître de Phidias. Von M. Collignan. — Zoan Andrea et ses Homonymes. (Schluss.) Von Herzog von Rivoli und Ch. Ephrussi. — La Fleur. Von E. Quost. — L'Art décoratif dans le vieux Paris. (Forts.) Von A. de Champeaux.

Zeitschrift d. bayer. Kunstgewerbevereins. 1891. Nr. 7. 8.
Über Monumentalbrunnen und Fontänen. (Forts.) Von H. Semper. — Die Teppichausstellung im Handelsmuseum in Wien. Von A. Hofmann. — Die Geschenkeausstellung in der königl. Residenz zu München.

Bayerische Gewerbezeitung. 1891. Nr. 15 u. 16.
Bayerns bedeutendste Werkstätten und Kunstanstalten. 2. Metzler & Co. in München. — Künstlerische Nadelarbeiten ehemals und heute. Von Dr. Bode. — Die Beziehungen der Antiquitätenliebhaberei zum modernen Kunstgewerbe. Vortrag von A. Ilg.

Architektonische Rundschau. 1891. Nr. 10 u. 11.
Taf. 73. Stallgebäude, erbaut von Gebr. Parfit in Brooklyn. — Taf. 74. Geschäftshaus H. Schrag in Nürnberg. — Taf. 75/76. Villa des Grafen Harnoncourt im Wiener Prater, erbaut von O. Hieser, Wien. — Taf. 77. Thor am Palais Thurn und Taxis in Frankfurt a. M. — Taf. 78. Wohnhaus in Gera, erbaut von A. Schlegel, daselbst. — Taf. 79. Vergnügungsetablissement Elysium in München, erbaut von Lincke & Littmann, daselbst. — Taf. 80. Pfarrkirche in Homberg, erbaut von L. Becker in Mainz. — Taf. 81. Vestibül des Ausstellungsgebäudes am Lehrter Bahnhof in Berlin, erbaut von Kayser & v. Großheim, daselbst. — Taf. 82. Wohnhaus Würtz in Mannheim, erbaut von O. Vetter, daselbst. — Taf. 83. Konkurrenzentwurf zu einem naturhistorischen Museum für Münster i. W., von O. Stiehl in Koblenz. — Taf. 84/85. Entwurf für ein Theater und eine neue Tonhalle am Utoquai in Zürich von Chiodera & Tschudy, daselbst. — Taf. 86. Villa in Nürnberg, erbaut von Th. Eyrich, daselbst. — Taf. 87. Kriegerdenkmal in Seesen a. Harz, entworfen von O. Behnsack in Braunschweig. — Taf. 88. Maleratelier Koeck in Budapest, erbaut von J. Kauser, daselbst.

Für die Redaktion verantwortlich *Artur Seemann.* — Druck von *August Pries* in Leipzig.